

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
*Філологічний факультет*

# ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

*Збірник наукових праць*

Виходить 3 рази на рік  
Заснований у листопаді 1997 року

**Випуск 17**  
**2013**

Одеса  
«Астропринт»  
2013

УДК 82.09(083)

Засновник:

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Редакційна колегія:

- Є. М. Черноіваненко** — доктор філологічних наук, професор (ОНУ) — відповідальний редактор;
- Г. М. Сивокінь** — доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України (Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка);
- Д. Уліцька** — доктор філологічних наук, професор (Інститут Полоністики Варшавського університету);
- Н. М. Шляхова** — доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- В. Б. Мусій** — доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- Н. П. Малютіна** — доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- В. І. Силаптьєва** — доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- О. В. Александров** — доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- Н. М. Раковська** — кандидат філологічних наук, доцент (ОНУ);
- М. В. Пащенко** — кандидат філологічних наук, доцент (ОНУ) — заступник відповідального редактора

## ЗМІСТ

---

### ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

<i>Улицкая Д.</i> «Суб-», «пре-», «пост-», «интер-», или как префиксальные формы «играют в театре» литературоведческого языка.....	7
<i>Шляхова Н.</i> Філософсько-філологічна концепція тексту М. Бахтіна.....	26
<i>Іванова О.</i> ..... Мистецька візрцевість як категорія мислення і мовлення спеціалізованої літературно-мистецької преси .....	35
<i>Раковская Н.</i> Стратегия чтения критического текста (некоторые аспекты проблемы) .....	46
<i>Сподарец Н.</i> Модернизм как проблемное поле современной гуманитарной мысли. Литературоведческий дискурс. Статья третья.....	57
<i>Мостова Л., Порожнюк А.</i> Орнаментальний стиль у контексті літописної спадщини .....	67

### ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

<i>Морева Т.</i> Жанровое своеобразие раннего творчества В. Ф. Одоевского .....	77
---	----

***Малиновский А.***

Парабола как форма жанрового синтеза в романе  
И. А. Гончарова «Обломов»..... 86

***Добробабина О.***

Повесть Л. Н. Толстого «Дьявол»:  
мифологическая парадигма грехопадения..... 96

***Подлісецька О.***

Основні принципи новелістичної композиції у новелі  
Ольги Кобилянської «Природа» ..... 106

**ХУДОЖНІЙ ДОСВІД  
XX–XXI СТОЛІТТЯ**

***Корнеева К.***

Амбивалентность как форма выражения мистической  
целостностимироздания в лирике З. Гиппиус..... 114

***Казанова О.***

Новелізація повісті Івана Липи «Нові хрести»..... 125

***Саснко В.***

Новелістика Юрія Липи: особливості поетики ..... 137

***Грицкевич М.***

«...Мой читатель, друг и брат» ..... 148

***Бахтіарова Т.***

Міфологема саду у творчості поетів-шістдесятників..... 157

***Віват Г.***

«Poesia doctus» Миколи Руденка..... 167

***Чорна Т.***

Психологізм роману П. Загребельного «Юлія,  
або Запрошення до самовбивства» ..... 176

***Білик Г.***

Художні конструкти поетичного світу збірки  
«Мій хлопчик дощ» Віри Казидуб ..... 185

**ПРОБЛЕМИ ТИПОЛОГІЇ  
ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІХ ЯВИЩ**

***Черкашина Т.***

Історія оповідей про себе і своє життя: формування  
типологічних різновидів .....202

***Нечиталюк І.***

Екзистенційна доктрина творчості  
Михайла Грушевського .....211

***Остапенко С.***

Суб'єктно-речева організація текстів літературно-  
критических портретів О. Мандельштама 1910-х гг:  
фактор жанрообразования.....222

***Синявська Л.***

Способи виявлення елементів «нової драми» Г. Ібсена  
в п'єсі Л. Старицької-Черняхівської «Крила».....236

***Фокина С.***

Коды русского авангарда в лирических циклах  
М. Цветаевой 1920-х годов .....249

***Горостоватова Ю.***

Особливості авантюрно-пригодницького сюжету  
у детективних романах В. Винниченка «Лепрозорій»,  
«Нова заповідь» .....256

***Лихачова О.***

Типологічне зіставлення сюжету та концепції дійсності  
в структурі новелістичного етюду Гр. Пютюнника «Зав'язь»... 264

***Клеймьонова І.***

Особливості літературних портретів Івана Савича .....270

## РЕЦЕНЗІЇ

***Малютіна Н.***

Подорож у лабіринтах психології творчості  
письменника ..... 281

***Саєнко В., Г'ятковська Є.***

Вибрані статті чи компендіум з історії новітньої  
і сучасної української літератури?  
Роздуми над новою книгою Нінель Заверталюк ..... 285

НАШІ АВТОРИ ..... 293

# ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ ТА ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

---

УДК 821.162.1.09:001.4

*Данута Улицкая*

## «СУБ-» «ПРЕ-», «ПОСТ-» «ИНТЕР-», ИЛИ КАК ПРЕФИКСАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ИГРАЮТ В ТЕАТРЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ЯЗЫКА

*У статті досліджено наслідки когнітивних процесів, які вплинули на способи створення і функціонування (переважно завдяки префіксації) літературознавчих термінів у найновіших працях.*

**Ключові слова:** термін, контекст, деривати, джетти, пресупозиції, дискурсивне поле.

*В статье исследованы результаты когнитивных процессов, которые повлияли на способы создания и функционирования (чаще всего префиксации) литературоведческих терминов в самых современных работах.*

**Ключевые слова:** термин, контекст, дериваты, джетты, пресупозиции, дискурсивное поле.

*The results of the cognitive processes which influenced on the methods of creation and functioning (more frequent all prefiksacii) of study of literature terms in the most modern works are investigational in the article.*

**Key words:** term, context, derivatives, dzhetty, presupositions, discursive field.

*Терминология мира мысли всегда была немного неустойчива [1]*

### 1. Старое и новое литературоведение

Для того, чтобы справиться с положением Грица, которое Лютер должен был сформулировать бесцеремонно, а именно: «Выступай решительно, открой рот и быстро заканчивай», ограничу вводные замечания до минимума. Отмечу только, что тема сформулирована под влиянием студии Александры Окопень-Славиньской «Как личные формы играют в театре языка» [2] 1977 года, в то время как непосредственным толчком к изучению ее послужили размышления Жака Дерриды десятью годами позднее. «Несколько замечаний и трюизмов о неологизмах (ню-

измах, пост-измах, пара-зитизмах и других малых сейсмизмах) [3]. Представленное в них с меланхолией понимание процесса канонизации, а затем выхода из употребления уникальных теоретических идей и неповторимых названий в силу их аппликации и удвоения, и тем самым их схождения на уровень лексографии, поразительно хорошо подходит к тому спектаклю, который разыгрывается на литературоведческой польской сцене.

Вопреки теме, рассматриваемая проблематика касается не столько литературоведческого языка — который привносит лишь материал, — сколько все еще будоражащих воображение отношений между теорией литературы и ее историей. Чтобы ее представить, не упуская в обобщениях об «обращениях», «разрывах», «новой науке» и полемике с такими интерпретациями эволюции теории, сосредоточиться на литературоведческих терминах, тех некогда Хласковых «наисвятейших словах нашей жизни, которые все чаще отдаются под залог «экуменических», как их элегантно называют, дефиниций, что «термином является то, что признают в качестве термина» [4]. Речь пойдет не о нормативном употреблении, но о собственно историческом сравнительном понимании этой перманентно неясной в литературоведении категории.

К рассмотрению отношений «теория — история теории» в специализированном ракурсе, во всяком случае, отличающегося от всех иных, лексикона литературоведческих исследований побуждает одновременно постулат Грeenблатта, чтобы рассматривать новейшие теоретические работы «в контексте поисков нового состава терминов» [5], как тезисы специфически, т. е. дословно интерпретированного лингвистического оборота. Языковедческий подход к новым и наиновейшим литературоведческим терминам позволяет, как известно, ввести временные координаты в привилегированный пространственный образ их связей и зависимостей, очерченных на основе «кросжанрового анализа» и нанесенных на карты блуждающих понятий [6] Корректировка, учитывающая параметры времени, является необходимой, если принять во внимание замечания Грeenблата про опознавательные новшества состава предложенных в наиновейших работах терминов.



## 2. «Термин» — термин беспокойный

Анализ специфической литературоведческой лексики не относится к популярным занятиям. Он никогда не пользовался особым успехом. В противоположность терминологии других дисциплин (технических, медицинских и юридических, а, прежде всего, точных наук — физики, астрономии, химии, математики) и названий из сферы практической жизни (охоты, ремесел), которые дождалась многих разработок, нормативных, а также теоретических определений [7], им посвящены немногочисленные исследования. Последние польские работы относятся к 70-м годам прошедшего века [8]. Лакуны этой не заполняют общие терминоведческие работы, так как наука в них в основном представлена как единое целое дискурсивное поле [9]. Эти пробелы не восполняют также работы, посвященные специальной лексике, в так называемых общественных и гуманитарных науках, даже если учесть, что за вторую половину 20-го столетия они заимствовали термины, разработанные в литературоведении [10].

Почему наши термины не дождалась, что ими заинтересуются специалисты по терминологии или лингвистике? И как объяснить низкую активность самих литературоведов в работе над этой частью собственного языка, также в период поворота к лингвистике и риторике? Поскольку терминология — это часть языка, которая, видимо, в самой высшей степени подчиняется влиянию человека, то она должна возбуждать наибольший интерес в контексте возрастания роли субъективного творчества в науке [11]. За это время довольно подробно исследованы стандартные жанры, стили и дискурсы, но не лексика.

Обычно это положение вещей объясняется историческим развитием научной культуры, начиная от современного до постсовременного периода. При этом отмечают, что даже во времена того, когда литературоведение воспринималось как точная теоретическая наука, статус литературоведческого термина был довольно сомнительным, как как теоретический термин приобретает значение благодаря позиции в определенном «терминологическом поле» и требует определения [12]. Только

немногие единицы и только в некоторых областях литературоведческого исследования удовлетворяли этим требованиям, термины в точном смысле — это, по существу, сфера версологии, отчасти стилистики и генологии, но уж никак не нарратологии, фабулогии и метафорологии. Трудно было бы также считать единицы нашего языка терминами-названиями, так как они должны основываться на данных наблюдения и относиться к определенным десигнатам. В то же время онтологическая специфика теоретико-литературного предмета такую определенность отвергает. Короче говоря, литературоведческая лексика даже в эпоху синкретизма относилась скорее к «префабрикатам» или «полутерминам» [13], чем к терминам. Это также не могло вызвать слишком большое уважение. Тем более перестало вызывать уважение после изменения системы ценностей, когда аура нетерпимости ко всякой ортодоксальности, в том числе также к правильности дефиниций и терминологической точности позволяла свободное творчество. Если в работах (и не только литературоведческих) доминируют новые «лексические единицы-неологизмы, окказионализмы, окказиональные текстуализмы — издаваемые для одного текста» [14], не единожды представленные графически и нестандартные с точки зрения орфографии, то их описание, тяготеющее к обобщениям, утрачивает предмет и цель.

Стоит проверить это стереотипное разъяснение ситуации современных и новейших терминов, ответственной за терминоведческие лакуны. Аргументация, которую в ходе этого выяснения приводят, одновременно постулируя о радикальной инновационности нового новейшего литературоведческого словаря, кажется невероятной. Чтобы не вдаваться в безнадежную дискуссию о терминологическом, полутерминологическом, квазитерминологическом, терминоидальном статусе единиц словаря, можно принять за основу, что термин в нашей дисциплине ведет себя как имя собственное теории, лозунг, вызывающий ее и идентифицирующий — как ее сокращение, «эквивалент целой системы предложений» [15].

### **3. Назови мне свой термин, и я скажу, кем ты являешься**

Известно, и не только из работ Грeenблатта, что удачный термин либо удачное название является ключом к научному успеху либо к поражению. Непонимание, возникшее по отношению к концепции Ивана Бодуэна де Куртене, которого в течение долгого времени упрекали в психологизме, в значительной степени является эффектом ошибочных терминов, используемых им для изложения своей теории фонем. Фердинанд де Соссюр в свою очередь также умолчал об этом, поскольку ему не удалось найти соответствующие названия для вновь открытых явлений, а существующим словарем он пользоваться не хотел [16]. В историческом срезе теории литературы также разыгрывались битвы на почве всего нового в сфере языка. Очень редко и то, собственно, в период рождения совместной теории, использованное в этих битвах оружие, если и не происходило из древнегреческого арсенала, то сразу приобретало терминологический характер. Обычно именно цельность лексического изобретения способствовала его введению в обиход. В результате этого случайное и зачастую двузначное название становилось термином, трудно при этом определяемым даже для самого первооткрывателя. Собственно, ни о ясности, ни о точности при этом речь не шла.

Иногда странные неопределенные названия спасали науку. «Придумали сложную терминологию. Не понимаем ее. Не понимаем того, о чем пишет Лотман. Он пишет, как Виноградов. Нельзя так плохо писать о литературе», жаловался Шкловский, который не помнил подобные упреки в свой адрес, направляемые ему — формалисту ОПОЯЗа и Петербургскому главе Московского Лингвистического кружка [17]. В то же время призрачные, но сохраняющие иллюзию научной конкретности эзотерические термины Тартуской школы семиотики были не просто лексическими единицами со специальным статусом и даже не только, как это часто бывает с терминами, «пропагандой идеалов и ценностей, литературных и внелитературных» [18], используемых в качестве прокламации, а не аргументации. Этого требовал вненаучный контекст. Непонятные и недоступные, опирающиеся на принципы «услож-

ненной формы» тартуско-московские термины успешно выполняли свои функции защиты от цензуры [19].

Бывало так, что названия, которые в будущем стали терминами, создавались под воздействием амбиции сближения литературоведческого и литературного языка. Так мотивировал свои мысли Януш Славинский, отмечая, что они исходили из текста анализируемой поэзии и имели двойственный характер несобственно-прямой речи, сокращающей дистанцию «между голосом» интерпретатора и коллективным «голосом» героев повествования [20].

Какими бы ни были причины и механизмы создания названий в новейшей теории литературы, очевидно то, что частота употребления и узус определяли введение удачного индивидуального изобретения в качестве приема, обрамленного названием «Словарь литературных терминов» [21]. Терминологический статус продлевали междисциплинарные путешествия. Распространенные в этой сфере «блуждающие» термины, если так их можно назвать, освобождались от привычного (родимого) контекста, с которым были методологически связаны, подчинялись утрате смысла, что доходило до перехода в пустые названия, оставленные для произвольного арбитражного заполнения смыслами [22]. Так можно описать историю приема «остранения» Шкловского, понятия «деланного» формалистов и Филонова, «сюжета» Эйхенбаума, «хронотопа» Бахтина, «вторичных моделирующих систем» Лотмана [23].

Какой видится сегодня эта ситуация? Она не изменилась. Изменился только стиль повтора и его предмет. «Прием повторения» осуществляется, как кажется, не (и не в первую очередь) на лексическом уровне, а на уровне словесного творчества.

Достаточно заглянуть в какой-то из номеров ведущих литературоведческих периодических изданий, чтобы сразу же в перечне содержания, споткнуться о Дерридианские «малые словечки», называемые также «Jetty» — что интересно, так как в польском языке портных — это отдельно прикрепляемые украшения, что, конечно, искушает возможностью произвольного розыгрыша омофонического случайного события?

В «New Literary History» 2010 года встречаем ряд терминов, которые начинаются с «in», «of», «from» в «Daedalus», в следующем выпуске увидим «post», «pan», «intra», «inter», «trans», «pro». Списки их польских соответствий можно найти в таких формулировках, как постулат «реконцептуализации и реинтерпретации сложного трансгрессивно-прогрессивного характера» [24].

Собственно эти небольшие словечки, малые «сейсмизмы», либо самоклеки-джетты, служат созданию нового, так называемого окончательного словаря наиновейшего литературоведения. В этом словаре доминируют префиксальные конструкции [25], начинающиеся с по-, пре-, ре, интер-, пост-, транс-, микро-, мульти-, поли-, пара-, пре-, дис-, суб-, альтер-. Их частотность значительно превысила другие типы новых терминов. Лидируют по частотности по сравнению с 1) неологизмами и окказионализмами (такими, например, как заимствования, назначение, которых — названия методологических процедур: эхография, томография, энцефаллография.); доминируют по отношению к 2) апофатическим конструкциям (отрицательным с частицей не-, таким как нестабильность, незакрытость, неясность, незавершенность, непонятность, необъяснимость, не-до-определенность, невыразимость); 3) доминируют даже над англицизмами, которые окончательно вытеснили закрепившиеся, приспособленные к польскому, оригинальные термины (в частности «дефамилиаризация», использованный вместо приема остранения; «гетероглозия», используемый в трех, обозначенных различными названиями, типах отличий форм высказывания) [26]. Чтобы ответить на вопрос, как эти преобладающие конструкции с выраженным элементом пресупозиции, которые в смысле частотности уже набрали терминоподобный статус, играют на сцене литературоведческого языка, что на ней изменяется и изменяется ли (чтобы не сказать, как ее реаранжируют или «реконфигурируют»), опишу ее и упорядочу, используя нормативы гнездового словообразования.

Префикс, который присоединяют к основному слову либо к его корню, служит, как известно, созданию произво-

дных выражений. Новые термины наиновейшего литературоведения — это, собственно, такие дериваты. Образуются на основании простого в применении принципа, в результате автоматического добавления к существующим терминам пресуппозитивных частиц. Это, утверждают знатоки, типичный механизм «для терминологии на начальном этапе развития лексики специальной области» [27].

Отличительной чертой новых литературоведческих терминов является основа. Ее представляют старые термины (т. е. термины новейшего времени), значение которых новые термины модифицируют благодаря использованию «положительного приема» — по аналогии к приему «отрицания» Лотмана [28], т. е. присоединения семантически активной пресуппозитивной частицы». Значения старых терминов модифицируются при этом постоянно, независимо от того, с каким выражением заглавного слова, с какой частью речи префикс соединяется, изменение семантики основы наступает в том же самом направлении. Поэтому можно их упорядочить в своеобразные «терминологические гнезда» [29]. Некоторые единицы войдут в них не с точки зрения значения их основы (базы), а только префикса. Этот префикс свидетельствует об объединяющих их родственных связях.

Как известно из структурной и когнитивной семантики, предлоги (а также префиксы) имеют устойчивые временные и пространственные значения [30]. Кажется, что сохраняют они эту способность также тогда, когда входят в состав новых терминов. Более того, эта особенность распространяется также на те новые термины, которые со словообразовательной точки зрения являются композитами (большинство новых терминов — это *nominaactionis*; можно, следовательно, в них наблюдать изменение смысла в связи с частями речи). Используя, таким образом, семантический критерий, который из аспектов — пространственного или временного — перешел в целевую сферу в результате добавления пресуппозитивной частицы, удобно уже упорядочить новые термины. Упорядочиваются они во 1) временные гнезда, построенные из новых терминов с префиксами, обозначающими главные названия

дисциплин, школ, методов и процедур, а также немногие названия объектов исследования и 2) пространственные гнезда, в которых новые термины означают объект либо отношения между объектами.

Ко временным гнездам относятся термины с пресуппозитивными частицами, такими как:

1. пост- или по-: постструктурализм, постколониализм, постзависимость, постконвенциональность, постмодернизм, постсовременность, постистория, постсемиотика, постгуманизм, постистория, постполис;
2. пост-пост-: пост-постмодернизм, пост-постструктурализм;
3. препост: препостмодернизм, препостструктурализм;
4. ре-: редефиниция, реартикуляция, реинтерпретация, ретекстуализация, реконцептуализация, реклассификация, релокация, реактивация, рефокализация, ренаррация, ререлятивизм
5. де- или дис-: деконтекстуализация, дефамилиаризация, деконструкция, делокализация, деидентификация, дисконтинуация.

В пространственных гнездах содержатся новые термины, созданию которых служили префиксы, такие как:

1. пере-: перенаправление, перемещение, переписывание;
2. транс-: трансисторичность, транслокация, трансдисциплинарность, транскультурность, транскультурная локальность, трансмодернизм;
3. ультра-: ультрадисциплинарность;
4. над-: надписывание, надинтерпретация;
5. интер-: интертекстуальность, интердисциплинарность, интермедиальность, интеркультурность, интерреляционность;
6. гетеро-: гетероглозия, гетерономия, гетерокосмика;
7. микро-: микронаррация, микроанализ, микроистория;
8. суб-: субверсия, субъект, субъектификация;
9. альтер-: альтерактивность;
10. мульти- или поли-: мультиконтекстуальность;
11. пара-: паралогика, параконтекст;
12. мета-: метафигция, метанаррация, метаповествование, метатаритория [31].

К этой над- или даже суперпродукции еще можно добавить сложение двух слов с подобными суффиксами (такими как «глокальность» либо «глокализация»). Возможность создания новых терминов путем приклеивания префиксов к старым, «залежавшимся» терминам, значительно шире (список префиксов, еще не задействованных, достаточно длинный). Все время создаются новые. В доксографической текстовой практике не всегда понятно, какие семантические нюансы отличают новые термины. Они различаются префиксацией, но имеют ту же основу (такие, как де-констуализация и ре-констуализация).

Префиксы особенно легко приклеивались и приклеиваются к «тексту». Имеем сегодня интертекст и интекст, ко-текст и кон-текст, пре-текст и прото-текст и всяческие женнетовские архи-, пара-, мета- и гипер-тексты. И не удивительно, что «текст» — это общий термин для современной и посовременной теории, к тому же наиболее стабильный из унаследованных из прошлого, но и чаще всего являющийся предметом дискуссии, так как все еще многозначен и неточен. Служит, к тому же, что парадоксально, в качестве имени собственного и в старой, и в новой теории. В последней он функционирует как паразит, подобно тому, как и «структура», потому что старая теория в новой отождествляется с формально-структурно-семиотической концепцией — с присущим ей «птичьим языком», показательным для «аутистического сциентизма» [32].

Естественно, представленная ситуация надпродукции среди новых терминов префиксальных дериватов и композитов с иноязычным членом является в определенной степени нормальной. Она же в целом присуща общему современному польскому языку. В польской научной речи, прежде всего в ее терминологической сфере, главенствует издавна. Важно, однако, что растущая в общеупотребляемом языке апробация для префиксальных структур стирает терминологический статус гибрида, то есть делает термин незаметным. Поэтому, наверняка, некоторые новые термины пишутся с дефисом или косой линией для того, чтобы отличить их значение от значения этих же слов в разговорной речи, которое у них такое же, как у большинства «общеупотребительных лексических знаков»



[33] (в таком случае они имеют два равноправных ударения, усиливающих семантическую роль первого члена) [34].

Но новые литературоведческие термины представляют тенденции, отличные от тех, которые наблюдаются в общеупотребляемом польском языке. Прежде всего иной является частотность употребления префиксов. Насколько в польском языке наиболее продуктивными являются префиксы «анти-» и «нео-», настолько они непродуктивны в литературоведении. На втором месте, с точки зрения продуктивности, в общеупотребляемом польском языке находится префикс «контр-», который, кажется, выпал вообще из репертуара новых терминов. В свою очередь, весьма активны в новых терминах префиксы «де-» и «диз-», в общеупотребляемом характеризуются самой низкой активностью [35]. Только «пост-» и «ре-» выступают с равной частотностью в обоих вариантах польского языка.

Уже само сравнение академического и разговорного языка выразительно указывает на охарактеризованные закономерности. Во-первых, из игры на литературоведческой сцене выпали «dzety», которые были еще недавно ключевыми в старом словаре, которые выражали временные отношения. К ним относятся приставки: (1) «нео-», доминирующая в начале XX века, сигнализирующая об отнесении к прошлому, но с надеждой на создание новой ее версии; (2) «пре», указывающая на выведение нового из старого и процесс его продолжения (кроме «преструктурализма» и «препостмодернизма», в новом словаре литературных терминов других не встречала) и (3) «про-то-», подобным образом модифицирующая значение.

Другая закономерность — это полное исключение сегментов, выражающих оппозицию, борьбу и отвержение, таких как «анти-» и «контр-». В запасе новых терминов их роль берет на себя частично префикс «де-», обозначающий «в общем говоря, — отрицание, отход чего-то или ликвидацию, утрату каких-либо черт явления, процесса, названного производящей основой» [36], то есть посредством старого термина. «Де-» и «дез-» являются, однако, более мягкими префиксами, чем резкие «анти-» и «контра-» и, очевидно, имеет агональную природу под влиянием военизированного языка политики.

#### 4. «Тут произошло изменение» на сцене литературоведческого языка

Первое изменение, о котором сигнализируют новые термины, касается концептуализации исторического процесса в литературоведении. В первой половине XX века отношение между прошлым и предполагаемым будущим, имплицитное посредством свойственных теории литературы терминов, обращало новое против старого. В рождающейся в начале столетия теоретико-литературной дисциплине, как и во всем «Первом Авангарде, доминировал лозунг нового начинания «все с самого начала», — разрыв со старым и полная независимость от него [37]. В теории литературы второй половины XX века, как и во всем Втором Авангарде, эта боевая ликвидаторская позиция уступает место позиции сохранения, примирения: старое не побеждено, но модифицировано; оно мутировало, но сохраняется в памяти — **одним словом**, не-продолжается. Во всяком случае, именно это, вопреки нежеланию новомодной теории и ее дезавуированию, следует из терминов, показательных для посовременной теории. Более того, новые термины однозначно указывают на необходимость «ре-активации» некогда декларативно отвергаемой современной теории литературы (или скорее всего ее синекдохической версии, представленной посредством обобщенного структурализма, который во многих распространенных интерпретациях вбирал в себя не только формализм и семиотику, но также феноменологию и герменевтику). О неизбежности возрождения старой теории свидетельствует механизм создания новых терминов. Если в лексике современного литературоведения первой половины XX века доминировали терминологические заимствования из других наук (исторически изменяемых, но, прежде всего, из биологии, кибернетики, языкознания), а термины-дериваты в ней почти не выступали, то в посовременном литературоведении замечаются «родные» инспирации. В преобладающей в нем группе терминов-дериватов основой является старый словарь теоретического современного литературоведения, трансформированный по принципу «приклеивания украшений».

С этой целью — и это второй повод непрерывного «реактивирования» старой теории — принципиально изменились

условия доступности новых терминов. Старые термины требовали пояснения, в идеале — описательной дефиниции, во всяком случае знакомства со всей концепцией, которой они служили, свойственной ей системе понятий. Изредка они парафразировались или поддавались субституции.

Новые термины оказались в совершенно другом положении; они доступны под условием знакомства с их «отрицательной», аффиксальной версией, т.е. под условием понимания значения и функционирования этих версий в старой теории, из которых берут производящие основы. Новые термины играют, собственно, на другой литературоведческой «сцене», как бы выразился Fillmore, на такой, которая заставляет открывать «семантические кулисы». Поэтому они ставят перед пользователем иные требования, предполагая знакомство с ролью старых терминов в сценариях современной теории, а вместе с тем их игры, воспроизведенной на сцене или (чаще) *proscenium* современной теории.

Новые термины тем самым утверждают жизнеспособность современной эпохи (к словарю которой непрерывно отсылают их основы), а ежели они не утверждают жизнеспособность, то, по крайней мере, свидетельствуют об отсутствии лучшей традиции, которую можно было бы освоить. Хорошо это показывают те черты современной эпохи, которые в прототипных интерпретациях либо вытеснены, либо забыты.

Будет уместнее приостановить этот отдающий психоанализом вывод и задуматься, что же новые термины изменили в процессе становления предмета литературоведения. Иначе говоря, какие объекты являются моделями новых терминов, и как эти объекты истолковываются на литературоведческой сцене?

Сценографические описания по отношению к новому объекту обычно указывают на его систему отношений (зависимость от пункта видения, системы отсчета, контекста); на нестабильность (незакрытость, незаконченность, незавершенность, неопределенность); на пограничность (одновременную принадлежность к различным сферам и контекстам, а тем самым на неточность или невыразительность, размытость, а отсюда — непонятность, необъяснимость, не-до-про-читанность). Такая характеристика, однако, противоречит исчезновению темпорального

аспекта в новых терминах, в которых все привилегии отданы пространственному аспекту. Исчезновение это ведет к сильной субстанциализации объекта (при всей наисовременнейшей антисубъективистской идеологии) до его полного отвердения, остановления — в незавершенности и неопределенности.

Другое дело, является ли упмянутое решающее влияние контекста, который должен свидетельствовать о мерцании всегда нестабильного и неуловимого объекта посовременного литературоведения, и постоянное изменение контекстов, в которых он появляется, новшеством, неведомым старой теории. Происходящая постоянно в истории литературы реконтекстуализация и вытекающая из нее деканонизация — это ведь основной тезис Шкловского, воспринятый Тыняновым [38], позаимствованный пражскими и польскими структуралистами, а затем представителями семиотики — константа современного литературоведения со времен (более или менее точно) 1927–1928, и, безусловно, с 1929 года. С этой точки зрения ничего не изменилось.

Изменилось зато понимание контекста. Отцы-основоположники теории литературы хорошо отличали действительные и кажущиеся контексты [39]. Сегодня же каждая реконтекстуализация в равной степени важна, существенна, имеет творческий характер, каждая вводит «неожиданные нормы познания» [40]. Необязательным стало обоснование выбора позиций отнесения; довольно того, что есть другая, оригинальная, до этого неактивизированная. Это придает посовременной теории и истории литературы характер закоренелого эксперимента. Наивысшей ценностью результатов такого эксперимента является инновация. Условием ее, в свою очередь, становится непрерывное изобретение «нового словаря» — его «непрерывное обновление» [41], которое должно возбуждать исследовательское воображение.

Надо будет опустить очевидный комментарий, — что эксперимент, ставкой которого является новизна, что ценность инновации, инвенции, однократности — является сущностью старого и, как видно, неустаревшего модернистического проекта — чтобы спросить, является ли на самом деле предлагаемый словарь новым?

Языковое творчество стало повсеместным правилом, если не принуждением, стимулированным тем убеждением, что новые структуры понятийных репрезентаций «воздействуют на открытость восприятия, на оригинальность мышления, на то, что кажется интересным», а что — возбуждающим страх своей неопределенностью [42]. Оно вошло в плоть и кровь, стало повседневностью и заурядностью настолько, что трудно уже говорить об изобретательности и даже об оригинальности. Оказиональные текстуализмы, повторяемые и размножаемые, утрачивают познавательные преимущества, которыми должны были обладать. Злоупотребление не дает уже шансов для исследовательского завоевания дальнейших территорий познания [43]. Тем меньшую силу обновления имеют новые термины-дериваты, прозрачные в словообразовательном отношении, которые не только опираются на старые термины, но и легко восстанавливаются. Следовательно, предмет посовременного литературоведения, который по намерению должен был стать многоаспектным и разнообразным (и языковым, и культурным, и системным, и единичным, неповторяемым и одновременно серийным), стал весьма стандартным. Сам механизм образования новых терминов сдерживает познавательное воображение.

Так это выглядит, по крайней мере, в доксографической теории литературы, в «низкоакадемических» практиках и в популярном обыденном потоке знания — в «газетном» знании, как его назвал в 1936 году Эйхенбаум, а 50 годами позже так же — Деррида [44]. И сегодня оно — некритично сориентированное на новизну, является наиболее угрожающим. Новые термины функционируют в нем или как «dżety» — модные самоклейкие украшения, либо как апотропеизмы [45], если обратиться к этнолингвистическому термину — магические формулы, заклинающие действительность в надежде, что она станет другой.

Ожидающий отважных авторов словарь новых литературоведческих терминов будет нелегко создать. Недостаточным будет в нем написать на готовых дефинициях их ре-артикуляции. Нужно будет перепахать целое поле доксографических стереотипов, которые выросли и над старой и над новой теорией.

## ЛИТЕРАТУРА

1. J. LeGoff, *Inteligencja w wiekach średnich*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1966, s. 6.
2. Цит. за: Т. Zieliński, *Autobiografia. Dziennik 1939–1944*, opracowała H. Geremek, Warszawa 2005, s. 138.
3. A. Okopień-Sławińska, *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?*, «Teksty» 1977, nr 5–6; J. Derrida, *Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms*, w: *The State of «Theory». History, Art, and Critical Discourse*, edited with an introduction by D. Carroll, Stanford 1990.
4. S. Gajda, *Termin a współczesna nauka*, w: *Słowa i ich opis. Na drogach współczesnej leksykologii*, redakcja D. Zdunkiewicz-Jedynak, Warszawa 2012, s. 32. Autor ujmuje to «ekumeniczne» wyznanie w cudzysłów, nie lokalizując jednak cytatu; można podejrzewać, że parafrazuje ironiczną definicję «nauką jest to, co za naukę jest uważane», którą podaje H. Markiewicz, *Mój życiorys polonistyczny z historią w tle*, Kraków 2002, s. 5 (w zmienionej wersji przytacza ją za Stefanem Amsterdamskim: «nauka to, co robią uczeni, a uczeni to ci, których w danym czasie za uczonych się uważa», w: *Cytaty mądre i zabawne*, wybrał H. Markiewicz, Kraków 2002, s. 183).
5. S. Greenblatt, *W stronę poetyki kulturowej*, przeł. M. Lorek, w: jego, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, redakcja i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006, s. 62.
6. Neologizm S. G. Szynkina, *Kobszcziej charakteristikie wostocnoslawianskich zagoworow*, w: *Etnojazykowa i etnokulturowa istorija Wostocznoj Jewropy*, otwistetweinnyj riedaktor W. Toporow, Moskwa 1995, s. 309. Trasy międzydyscyplinowych podróży pojęć śledzi Mieke Bal w książce *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto 2002. Wcześniej ich rzeczywiste wędrówki, związane z migracjami i emigracjami uczonych, opisywał Roman Jakobson, *An Example of Migratory Terms and Institutional Models: On the Fifth Anniversary of the Moscow Linguistic Circle*, w: jego, *Selected Writings*, The Hague — Paris 1971, vol. 2.
7. O historii badań nad terminami pisze S. Gajda, *Wprowadzenie do teorii terminu*, Opole 1990, s. 9 — 13.
8. J. Kmita, *Problematyka terminów teoretycznych w odniesieniu do pojęć literaturoznawczych*, Poznań 1967; J. Sławiński, *Problemy literaturoznawczej terminologii*, w: *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych*, pod redakcją J. Czachowskiej, Wrocław 1970; M. Rutkowska, *Terminologia literaturoznawcza w wypowiedziach o powieści w XVIII wieku*, Wrocław 1975.
9. Z. Stoberski, *Międzynarodowa terminologia naukowa: problemy, postulaty, oczekiwania*, Warszawa 1982; *Teoretyczne podstawy terminologii*, pod red. F. Gruczy, Wrocław 1991, J. Lukszyn, W. Zmarzer, *Teoretyczne podstawy terminologii*, Warszawa 2001.

10. Por. np. T. Pawłowski, *Tworzenie pojęć i definiowanie w naukach humanistycznych*, Warszawa 1978; S. Gajda, *Współczesna polszczyzna naukowa: język czy żargon?*, Opole 1990. O przemieszczeniach terminów poetologicznych do innych nauk humanistycznych na przykładzie «narracji» pisałam w książce *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie środkowo-wschodniej*, Kraków 2007, s. 327–333.
11. S. Gajda, *Wprowadzenie do teorii terminu*, dz. cyt., s. 11.
12. A. Reformatskij, *Czto takoje termin i terminologija*, w: *Woprosy tierminologii*, Moskwa 1961, s. 45–53; por. też H. Jadacka, *Termin techniczny — pojęcie, budowa, poprawność*, Warszawa 1976, s. 16–17.
13. Określenia S. Gajdy, *Współczesna polska polszczyzna naukowa. Język czy żargon?*, dz. cyt., s. 56 (prefabrykat) i s. 75 (półtermin). Autor podkreśla, że pomimo mglistego znaczenia tych niby-terminów odgrywają one doniosłą rolę w życiu idei naukowych.
14. R. Piętkowa, *Wizualizacja semantyki. O niektórych sposobach zapisu we współczesnych tekstach*, w: *Styl a tekst*, red. S. Gajda, M. Bałowski, Opole 1996, s. 162.
15. J. Sławiński, *Problemy literaturoznawczej terminologii*, dz. cyt., s. 235, przyp. 1: «W gruncie rzeczy termin tylko formalnie stanowi jednostkę poziomu leksykalnego; pod względem semantycznym jest on równoważnikiem całego systemu zdań».
16. F. de Saussure pisał o tym: «...ponad rok zwlekałem z publikacją jednego artykułu, materiałowo nie przedstawiającego żadnej trudności, bo żadną miarą nie potrafiłem uniknąć wyrażen rażących z punktu widzenia logiki, wymagających radykalnej i zasadniczej reformy», E. Benveniste, *Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet*, w: «Cahiers Ferdinand de Saussure» 1964, nr 21, s. 92; podają za przykładem rosyjskim w: E. Benveniste, *Sossjur połwieka spustia*, w: jego, *Obszczaja lingwistika*, pod redakcyjnej, s wstępuitelnoj stat'jej Ju. Stiepanowa, Moskwa 1974, s. 52–53.
17. Cyt. za: A. Czudakow, *Łożytsia mgła na staryje stupieni*, «Żnamia» 2000, nr 10.
18. J. Sławiński, *Problemy literaturoznawczej terminologii*, dz. cyt., s. 236
19. Por. o tym M. Gasparow, *Tartuskaja szkola 1960-tych godow kak siemioticzeskoje jawlienije*, pierw. Wiener Slavische Almanach 1989, Bd. 23 (wersja rozszerzona w: *Ju. M. Lotman i tartusko-moskowskaja siemioticzeskaja szkola*, Moskwa 1994).
20. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, wyd. 2: Kraków 1998, s. 284.
21. Tak J. Sławiński objaśniał decyzję wprowadzenia do drugiego wydania *Słownika terminów literackich* hasła «intertekstualność».
22. «Nie uważam, że powołanie się zarówno na tradycję grecką czy łacińską, jak i na dorobek «nowej retoryki» (...) skazuje na ścisła ortodoksję

- terminologiczną. Słowem topos oznaczać będą...» — oznajmia M. Gorczyńska, *Miejsca Leśmiana, Studium topiki krytycznej*, Kraków 2011, s.10.
23. O niektórych pisałam szczegółowo w artykułach «*Jedenaście myków mowy Lenina*», «Przestrzenie Teorii» 2010, nr 13; *Dlaczego Bachtinowski «chronotop» nie jest metaforą?*, «Studia Litteraria Polono-Slavica» 2008, nr 8; *Jak został zrobiony termin «zrobiony»? Na marginesie malarstwa analitycznego Pawła Filonowa*, «Przegląd Filozoficzno-Literacki» 2012, nr 4.
  24. «New Literary History» 2010, nr 4, vol. 41; «Daedalus» 2011, Spring; cytat z: R. Nycz, *Możliwa historia literatury. Teksty Drugie»* 2011, nr ½.
  25. Nie miejsce tu na ustalenia, o jaki typ derywacji każdorazowo chodzi ani o to, czy są w nich używane przyimki w funkcji prefiksów, prefiksy czy prefiksoidy. Językoznawcy rozmaicie traktują te cząstki — albo zachowując rozróżnienie na derywacje prefiksalne i kompozita, albo je łącząc. Racje dla łączenia podają J. Bralczyk, G. Majkowska, *Język mediów — perspektywa aksjologiczna*, w: *Język w mediach masowych*, pod red. J. Bralczyka i K. Mosiołek-Kłosińskiej, Warszawa 2000, s. 43–50. Jerzy Bartmiński obserwuje, że konstrukcje prefiksalne stanowią wręcz cechą nowego słownictwa językowy słowiańskich, nie tylko polszczyzny; por. jego *Pasywne i aktywne paneuropeizmy we współczesnym języku polskim w: Słownictwo współczesnej polszczyzny w okresie przemian*, red. J. Mazur, Lublin 2000, s. 109–116).
  26. Historię «heteroglozji» rekonstruuje w artykule *Glos(s) do heteroglozji, albo krótki heteroglos(s)ariusz*, w: *Literatura, kultura, tolerancja*, pod red. G. Gazdy, I. Huebner i J. Pluciennika, Kraków 2008.
  27. S. Gajda, *Współczesna polska polszczyzna naukowa. Język czy żargon?*, dz. cyt., s. 83.
  28. J. Łotman, *Struktura chudożestwiennogo tieksta*, Moskwa 1970, s.121. «Chwył dodatni», podobnie jak «ujemny» Łotmana, odwołuje się do umowności i wymaga już ustabilizowanego znaczenia.
  29. Swoiste — bo nie wszyscy językoznawcy potocznie zwani ornitologami zgodzą się na opis gniazdowy na podstawie prefiksów. Gniazda bowiem są definiowane akurat odwrotnie, jako «takie układy, w których wokół niepo pochodnego leksemu hasłowego skupiają się wszystkie derywaty powiązane z nim — bezpośrednio lub pośrednio — relacją pochodności synchronicznej», H. Jadacka, *Rzeczownik polski jako baza derywacyjna: opis gniazdowy*, Warszawa 1995, s. 22.
  30. Por. R. Przybylska, *Polisemia przyimków polskich w świetle semantyki kognitywnej*, Kraków 2002, s. 193–200.
  31. Przykłady pochodzą z obszernego zbioru tekstów z lat 80. — 90. Nie podaję ich źródeł, gdyż ilustrują tendencję, a nie indywidualne użycia.



32. Te złośliwe określenia, krytycznie oceniające język teorii o strukturalistycznym rodowodzie, nie pochodzą od rzeczników teorii nowej, ale właśnie starej, którzy doskonale zdawali sobie sprawę z dziwności i ułomności własnej mowy. Autorem pierwszego jest M. Gasparow (patrz jego *Wzgliad iz ugła*, w: *Moskowsko-tartuskaja siemioticzeskaja szkoła*, dz. cyt., s. 115), drugiego — J. Łotman (patrz jego, *Wmiesto zakliuczenija. O roli sluczajnosti w istorii kultury*, w: jego, *Izbrannyje stat'i*, t. 1. s. 472).
33. J. Sławiński, *Problemy literaturoznawczej terminologii*, dz. cyt., s. 235.
34. O kwestiach ortograficznych (zapisu z dywizem lub bez) pisze R. Piętkowa, *Wizualizacja semantyki. O niektórych sposobach zapisu we współczesnych tekstach*, w: *Styl a tekst*, red. S. Gajda, M. Bałowski, Opole 1996, s.159–168.
35. Według wyliczeń K. Waszakowej, Przejawy internacjonalizacji w słowotwórstwie współczesnej polszczyzny, Warszawa 2005, s. 122.
36. K. Waszakowa, *Przejawy internacjonalizacji w słowotwórstwie współczesnej polszczyzny*, dz. cyt., s. 202.
37. Dlatego liczne rozprawy teoretycznoliterackie i językoznawcze z początku XX wieku miały w tytule «nowe». Jeśli «będziaństwo» było oceniane negatywnie, wówczas «nowe» zmieniało się w «nowinkarstwo».
38. Patrz J. Tynianow, *Poetika. Istorija literatury. Kino*, Moskwa 1977, s. 257–258.
39. Np. J. Kuryłowicz, *Studia językoznawcze, Wybór prac opublikowanych w języku polskim*, Warszawa 1987, s. 19; L. Zawadowski, *Prawdziwy i pozorny wpływ kontekstu na znaczenie*, «Sprawozdania z Posiedzeń Wrocławskiego Tow. Naukowego», 1949.
40. R. Nycz *Możliwa historia literatury*, dz. cyt.
41. R. Nycz, dz. cyt. Podobnie S. Greeblatt, *W stronę poetyki kultury*, dz. cyt., s. 60; H. White, *Historia i sztuka dzisiaj*, w: *Historia w sztuce*, Kraków 2011, s. 181.
42. J. Trzebiński, *Twórczość a struktura pojęć*, Warszawa 1981, s. 6.
43. J. Sławiński, *Problemy literaturoznawczej terminologii*, dz. cyt., s. 227.
44. B. Ejchenbaum, *Teoria metody formalnej* [1926], przeł. R. Zimand, w: jego, *Szkie o prozie i poezji*, wybór i przekład L. Pszczołowska i R. Zimand, Warszawa 1978, s. 277 (tę «gazetową» naukę omawiam w artykule *Żurnal i protokół. Dwa style krytyczne rosyjskich formalistów*, «Zagadnienia Rodzajów Literackich» 2011, t. 54, z. 2); J. Derrida, dz. cyt., s. 78.
45. Je. Lewkijewskaja, *Siemnatika sławianskich wierbalnych apotropiejew*, w: *Etnojazykowaja i etnokulturnaja istorija Wostocznój Jewropy*, dz. cyt., s. 260.

Стаття подана у перекладі з польської мови проф. Малютіної Н. П.

## ФІЛОСОФСЬКО-ФІЛОЛОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ ТЕКСТУ М. БАХТІНА

*Термін «текст» розглядається у статті в контексті з поняттями «висловлювання», «твір», «діалогічні відносини», які є ключовими в естетиці словесної творчості М. Бахтіна.*

**Ключові слова:** текст, твір, діалог, автор, висловлювання.

*Понятие «текст» рассматривается в статье в контексте с понятиями «высказывание», «произведение», «диалогические отношения», которые являются ключевыми в эстетике словесного творчества М. Бахтина.*

**Ключевые слова:** текст, произведение, диалог, автор, высказывание.

*The term «text» is discussed in the article in the context with the concepts of «expression», «work», «dialogic relations» that are key to the aesthetics of verbal creativity of Bakhtin M.*

**Key words:** text, essay, dialogue, author, expression.

Вже перший абзац робочих записів М. Бахтіна 1959–1961 років — «Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках», що були вперше опубліковані В. Кожиним у журналі «Вопросы литературы» (1976, № 10), засвідчує намір автора розглянути поняття «текст» в контексті з іншими своїми творчими та теоретичними зацікавленнями: мовленнєвими жанрами, висловлюваннями, діалогізмом. Серед «кардинальних» бахтінських тем є (С. Бочаров) — тема мови в художній літературі. Сутнісною властивістю мови художньої літератури філософ-літературознавець вважав те, що мова тут не тільки засіб комунікації й вираження — зображення, але й об'єкт зображення. Він категорично не погоджувався з поширеним у тогочасній лінгвістиці висловлюванням про «використання» мови «як засобу і форми словесної творчості» (В. Виноградов).

Література, наголошував Бахтін, не є простим використанням мови, а її художнім пізнанням. Це сам образ мови, це «художня самосвідомість мови» [5, с. 287].

І все ж, навіть незважаючи на визнання «людськості» художнього слова, за яким жива особистість («типова й індивіду-

альна»), — не слово, не мова/мовлення, а саме текст визнається вченим «тією безпосередньою дійсністю думки і почуття», з якої тільки й можуть виходити гуманітарні дисципліни. І в цьому полягає їхня відмінність від природничих, «хоча й абсолютних меж» тут і немає.

Зауваживши, що будь-який текст має автора («який говорить або пише») і визнаючи можливі види, різновиди і форми авторства, М. Бахтін порушує проблему «іншого суб'єкта», який відтворює текст і «створює текст — обрамлення, який коментує, оцінює, заперечує» [8, с. 417].

Відтак, у записах 1959–1961 років «Проблема тексту» вчений повертається до започаткованої у його ранній праці «Автор і герой в естетичній діяльності» теми, яка згодом набула значення ключової у його філософсько-філологічній концепції — трактування естетичної події як активної зустрічі свідомості зі свідомістю, свідомості автора і свідомості героя — «іншого». І як узагальнюючий висновок: «Естетична подія може здійснитися лише за участі двох учасників, передбачає дві свідомості, що не співпадають» [4, с. 103–104].

Коментуючи цю бахтінську тезу, відомий російський вчений Натан Тамарченко цілком слушно узагальнив: відтак і форма художнього твору не може виступати «в якості авторського самовираження (хоча і адресованого читачеві), а саме як вираження *зустрічі двох свідомостей — автора і героя* [13, 159].

У записах «Проблема тексту» йдеться про «особливу двоплановість і двосуб'єктність» як сутнісну ознаку всього гуманітарного мислення, про складний взаємозв'язок тексту («предмет вивчення і обдумування») і створюваного *контексту*, в якому реалізується пізнавальна та оцінююча думка реципієнта. Відтак відбувається зустріч двох текстів: тексту готового і тексту, що створюється і є реакцією, — «це зустріч двох суб'єктів, двох авторів» [8, с. 417].

І тут же висловлюється принципово важливе застереження: «Текст не є річчю, і тому другу свідомість, свідомість, яка сприймає, аж ніяк не можна елімінувати чи нейтралізувати» [8, с. 417].

Не поділяючи будь-яких форм редукції авторства, Бахтін наголошував: будь-який істинно творчий текст певною мірою

«завжди є одкровенням особистості». І саме цим зумовлюється методологія дослідження тексту, яка «не допускає ні каузального пояснення, ні наукового передбачення» [8, с. 417].

Згідно з бахтінським розумінням особистості, зауважила з цього приводу Л. Гоготишвілі, «в ній є щось, що може відкритися лише у вільному слові і що не піддається зовнішньому заочному визначенню» [9, с. 629].

Повсякчас повертаючись до означення тексту «первісної даності і вихідної точки кожної гуманітарної дисципліни», Бахтін наголошував на потребі чіткого розмежування предметів наукового дослідження. Коли йдеться про реального об'єкта — «соціальну (суспільну) людину, яка говорить», то, замислюється вчений-гуманітарій, «чи можна знайти до нього... якийсь інший підхід, крім як через створювані ним знакові системи». І коли словесний текст стає об'єктом пізнання, «ми ніби змушуємо людину *говорити*», конструємо її можливі зізнання, пояснення (повсюди дійсний чи можливий *текст* і його *розуміння*) [6, с. 321]. Цим і зумовлюється методологія гуманітарних досліджень — «дослідження стає розпитуванням і бесідою, тобто діалогом» [6, с. 321].

І в своїй останній праці «До методології гуманітарних наук», повертаючись до цього питання, Бахтін зауважує: будь-який об'єкт пізнання (і людина також) може сприйнятися і розумітися як річ. І при цьому уточнює: проте суб'єкт як такий не може сприйматися і вивчатися як річ, «тому що, залишаючись суб'єктом, він не може стати безголосим, отже пізнання його може бути тільки *діалогічним*» [3, с. 383].

Отже, прикметну особливість проблеми тексту в гуманітарних науках Бахтін вбачав саме в тому, що гуманітарні науки — науки про людину та її специфіку. «Людина у її людській специфіці завжди виражає себе (говорить), тобто створює текст» [8, с. 418].

Зауваживши в праці «Проблема тексту», — за кожним текстом «стоїть система мови», і їй відповідає все, що повторюється і відтворюється, «все, що може бути дане поза цим текстом», Бахтін робить принципово важливе уточнення: «та кожний текст (як і висловлювання) є чимось індивідуальним, єдиним і непо-

вторним» [9, с. 617]. В цьому, як вважає вчений, і полягає смисл тексту/висловлювання, його естетична значущість, «це в ньому те, що стосується істини, правди, добра, краси, історії». І тут же категоричний висновок — «І в стосунку до цього моменту все повторюване і відтворюване є матеріалом і засобом» [8, с. 617]. Ідея *даного* і *створеного* продовжувала, вочевидь, цікавити Бахтіна, і вже в помітках 1961 року він пише про те, що висловлювання (звернімо увагу: не текст, а саме висловлювання. — *Н. М.*) ніколи не буває вираженням чогось до нього не існуючого і готового. Воно завжди створює щось раніше неіснуюче, абсолютно нове й унікальне. І хоча все створене завжди створюється із чогось, проте воно неминуче перетворюється в створеному. Визнаючи, що вивчати в створеному *дане* (мову, відтворені явища, дійсності) значно простіше ніж саме створене, вчений-мислитель порушує питання про естетичну природу мистецтва і методологію його дослідження. Бахтін визнає: зазвичай науковий аналіз обмежується розкриттям всього даного, вже існуючого і готового ще до появи твору («те, що митцем перед знайдено, а не створено»). Вважається, що існує готовий предмет, готові словесні засоби для його зображення, готовий сам митець, готовий його світогляд. «Насправді ж, — підсумовує Бахтін, — і предмет створюється у процесі творчості, створюється і сам поет, і його світогляд, і засоби вираження» [7, с. 331].

Не можна не помітити творчий перегук цієї бахтінської думки з вченням О. Потебні про сам творчий процес і процес сприйняття — розуміння — тлумачення — перетлумачення завершеного твору. Якби художній твір відображав уже сформований до його появи зміст, а митець оприлюднював вже існуючу в душі ідею, міркує український вчений, «він би не мав особисто для себе ніякої потреби виражати її в образі» [12, с. 331], а художній твір не був би важливим для самого творця.

Згідно з потєбнянською філологічною методологією мистецтво є не безпосереднім відображенням дійсності, а певною видозміною цього відображення. А відтак виникає *художня* реальність, правдоподібність якої не підлягає сумніву й перевірці, оскільки у мистецтві зв'язок образу та ідеї не доводиться, а «стверджується, як безпосередня вимога духу».

В цьому контексті варто згадати вчення О. Лосева про загадковість самообґрунтованості і самодоказовості «художнього буття». Художній твір, вважає філософ, і передбачає попереднього свого первообразу, і не передбачає його. Звідси напрошується визначення — поезія є те, що сама себе творить як нетвориме, сама себе створює в якості не створюваного. Замислюючись над «специфікою художності в її повному сенсі цього слова», Лосев приходять до масштабного узагальнюючого висновку: «Мистецтво відразу — образ, і першообраз. Воно — такий першообраз, якому не передує ніякий інший образ, де б він не відображався, але цей образ є він сам, це першообраз» [11, с. 82].

У контексті розмислів про специфічну природу естетики словесної М. Бахтін знову і знову повертається до своєї визначальної ідеї двосуб'єктності: «побачити і зрозуміти автора твору означає побачити і зрозуміти іншу, *чужу* свідомість і її світ, тобто інший суб'єкт [9, с. 619]. Заміна поняття «текст» на поняття «твір» не була випадковою. Початок записів «1961 рік. Замітки» — «Почати з проблеми мовленнєвого твору як первинної даності мовленнєвого життя» — засвідчує: поняття «текст» втратило для Бахтіна спеціальний інтерес, пов'язаний із задумом окремої праці, присвяченої проблемам тексту. Як помітила Л. Гоготишвілі, «той глобальний гуманітарний смисл, який у праці «Проблема тексту» надавався тексту, тут відразу ж віддається творові» [9, с. 654].

У записах 1961 року *текст* розглядається вже як не синонім *висловлювання*, тобто не як одиниця мовленнєвого спілкування, а як складова мови (мовної системи), позбавленої здатності вступати «в особливі смислові зв'язки», які, за Бахтиним, є «діалогічними». Твір — «це художнє висловлювання», тобто ускладнений тип висловлювання.

З двосуб'єктною природою естетичної події пов'язує вчений відомому з давніх часів герменевтичну проблему співвідношення розуміння і тлумачення, пояснювання. За Бахтиним «при *пояснюванні* — тільки одна свідомість, при *розумінні* — дві свідомості, два суб'єкта» [8, с. 419].

Виходячи з діалогічної природи свідомості, діалогічної природи самого людського буття, вчений-філософ нагадував:

«до об'єкта не може бути діалогічного відношення», а тому пояснювання позбавлене діалогічних моментів. Тоді як «розуміння певною мірою завжди діалогічне» [8, с. 419].

У записках 1970–1971 років, міркуючи про персоналістичний характер творчого процесу, Бахтін зауважує — феномен зустрічі двох свідомостей діє і в процесі «розуміння і вивчення висловлювання» [2, с. 359].

Вважаючи хибною тенденцію зведення всього до однієї свідомості, до розчинення в ній чужої («розуміючої») свідомості, вчений застерігає: «не можна розуміти розуміння як вживання і становлення себе на чуже місце («втрата свого власного місця»). Не можна розуміти розуміння як переклад з чужої мови на свою власну.

Торкаючись проблем літературознавчої герменевтики М. Бахтін писав: розуміти текст так, як його розумів сам автор. І відразу уточнював: «Але розуміння може бути і повинно бути кращим». Підставою для цього є, на переконання вченого, сама природа художньої творчості («могутня і глибока творчість у багатьох випадках буває несвідомою і багато смисловою»). У процесі ж розуміючого сприйняття створене уявою автора-творця доповнюється свідомістю реципієнта і в такий спосіб розкривається «розмаїття його смислів». Тобто розуміння читача/реципієнта надолужує смислову значущість тексту: «воно активне і має творчий характер». Саме *творче* розуміння, наголошує Бахтін, продовжує творчість, помножує художнє багатство людства — «співтворчість розуміючих» [2, с. 366].

У записках 1970–1971 років Бахтін порушує питання про відмінність розуміння повторюваних елементів і неповторюваного цілого («Узнавання і зустріч з новим, незнайомим»). Дуже часто методика пояснення і тлумачення, на його думку, зводиться до такого розкриття повторюваного, до узнавання вже знайомого, а нове якщо й помічається, то лише в дуже збідненій і абстрактній формі. «При цьому, звичайно, зовсім зникає індивідуальна особливість творця (мовця)» [2, с. 367].

Кожне велике і творче словесне ціле, — писав Бахтін у записках «Проблеми тексту», — це дуже складна і багатопланова система відносин. Всяке висловлювання має свого автора і

адресата, «відповідного розуміння якого автор мовленнєвого твору шукає і передбачає» [9, с. 621]. Так у літературознавчій філософії Бахтіна з'являється тема *другого*, — *другий* існує в близьких для розуміння обрях. Але окрім цього існуючого в безпосередньому — чи увяленому спостереженні адресата («*другого*») «автор висловлювання з більшим чи меншим усвідомленням передбачає вищого *нададресата* (третього), абсолютно справедливе розуміння якого передбачається або у метафоричній даліні, або у далекому історичному часі» [8, с. 421].

Тема *третього* пов'язана, за Бахтіним, з природою слова, яке завжди хоче бути почутим, завжди шукає відповідного розуміння і не зупиняється на *найближчому* розумінні. Кожний діалог відбувається ніби на тлі відповідного розуміння незримо присутнього третього. Цей *третій*, пояснює вчений, «зовсім не є чимось містичним, чи метафізичним» — це конститутивний момент цілого висловлювання, який при глибшому аналізі може бути виявлений у ньому.

У спеціальному аналізі поняття *третього* робиться висновок про відсутність у бахтінських текстах тлумачення терміну, оскільки його конкретний смисл визначається контекстуальною інтерпретацією [10, с. 335].

Сутнісний же сенс терміну коментатори встановлюють в його співвідношенні з *нададресатом*, при цьому поняттю *третього* надається певний негативний відтінок, який пояснюється тим, що третій виступає «тим чи іншим замісником безособової монологічної свідомості. У понятті ж *нададресата* передбачається «установка на *абсолютно другого*, на його справедливе і виправдовуюче розуміння, тобто на зустріч «я» і «другого» [9, с. 658]. До теми *третього* звертається Бахтін і тоді, коли порушує питання про діалогічний характер розуміння цілих мовленнєвих висловлювань («в тому числі і розуміння дослідника-гуманітарія»). Коли розуміючий («в тому числі і дослідник») стає учасником діалогу — стає *третім* в діалозі.

Не можна не помітити того, як у процесі завершення записів 1959–1961 років М. Бахтін все менше вживав поняття «текст» і водночас виразнював термін «висловлювання».



Відтак висловлювання — це вже не одиниця мови, зауважує вчений і в дужках уточнює («і не одиниця «мовленневого потоку» чи «мовленневого ланцюга»), а одиниця мовленнєвого спілкування, «що має не значення, а *смысл*» — і знову уточнення «тобто цілісний *смысл*, що має відношення до цінності... і вимагає *відповідного* розуміння, яке включає в себе оцінку» [2, с. 322]. Нагадаємо, *смыслами* філософ називав відповіді на запитання, те що не відповідає не певне питання, позбавлене *смыслу*. Відмінність *смыслу* від значення полягає, за Бахтіним, в тому, що «значення вилучено з діалогу», воно умовно абстрагується від нього.

Узагальнюючи своє розуміння *смыслу*, Бахтін виходить зі своєї ключової ідеї двоплановості: «не може бути «*смыслу* в собі» — він існує лише для іншого *смыслу*, тобто існує тільки разом з ним» [2, с. 369]. Актуальний *смысл*, як стверджує Бахтін, належить не одному (одинокому) *смыслу*, а тільки двом зустрічним, а тому не може бути ні першого, ні останнього *смыслу*, «він завжди поміж *смыслами*, ланка в *смысловому ланцюгу*» [2, с. 370]. В історичному житті цей ланцюг безкінечно зростає, нагадує вчений, і тому кожна окрема ланка знову й знову оновлюється. Згадавши про безособову систему наук і органічне ціле людської свідомості, Бахтін у записках 1970–1971 років звертається до проблеми мовця, суб'єкта мовлення, автора висловлювання і зауважує — лінгвістика знає тільки систему мови і текст. Між тим всяке висловлювання «має певну форму автора (і адресата)» [2, с. 370].

Про те, що текст не дорівнює всьому творові, писав М. Бахтін і в своїй останній прижиттєво опублікованій праці «До методології гуманітарних наук». «У твір входить й необхідний підтекстовий контекст. Твір немов би окутаний музикою інтонаційно-цілісного контексту, в якому він розуміється і оцінюється, звичайно, контекст цей змінюється за епохами сприйняття, що створює нове звучання твору» [3, с. 390].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — С. 297–326.
2. Бахтин М. М. Из записей 1970–1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — С. 322–381.
3. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — С. 381–394.
4. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. — М.: Русские словари, 2003. — С. 69–265.
5. Бахтин М. М. Язык в художественной литературе // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5. — М.: Русские словари, 1992. — С. 287–298.
6. Бахтин М. М. Проблема текста // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5. — М.: Русские словари, 1992. — С. 306–329.
7. Бахтин М. М. 1961 год. Записки // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5. — М.: Русские словари, 1992. — С. 329–364.
8. Бахтін М. М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За редакцією М. Зубрицької. — 2-ге вид. — Львів: Літопис, 2001. — С. 416–428.
9. Гоготишвили Л. А. Комментарий // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5. — М.: Русские словари, 1992. — С. 618–668.
10. Грякалов А. А. Третий и философия Встречи // Михаил Бахтин: Pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. Т. 11. — СПб.: РХГИ, 2002. — С. 327–346.
11. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Смысл. Выражение. — М.: Мысль, 1995. — С. 5–297.
12. Потемня А. А. Мысль и язык. — К.: СИНТО, 1993. — С. 327–346.
13. Тмарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. — М.: Издательство Кулагиной, 2012. — 400 с.

## МИСТЕЦЬКА ВЗІРЦЕВІСТЬ ЯК КАТЕГОРІЯ МИСЛЕННЯ І МОВЛЕННЯ СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ПРЕСИ

*Стаття присвячена контент-аналітичному дослідженню сучасної української літературно-мистецької журнальної періодики щодо оцінювання нею літератури через призму ставлення до культурних зразків.*

**Ключові слова:** мас-медіа, соціальні комунікації, літературно-мистецька періодика, культурний зразок.

*Статья посвящена контент-аналитическому исследованию современной украинской литературно-художественной журнальной периодики относительно оценивания ею литературы сквозь призму отношения к культурным образцам.*

**Ключевые слова:** мас-медиа, социальные коммуникации, литературно-художественная периодика, культурный образец.

*The article is devoted to the content-analytical research of modern Ukrainian literary-artistic magazines concerning its appreciation of literature in the aspect of its attitude to cultural patterns.*

**Key words:** mass-media, social communication, literary-artistic magazines, cultural pattern.

Відносність як категорія оцінювання процесів, явищ, об'єктів соціокультурної реальності для нинішнього етапу розвитку людської цивілізації не просто актуальна, а надзвичайно показова. Ми звикли (може завдяки постмодерністськи-деконструктивістському світобаченню?..) в усьому бачити зворотній бік, не мати сталості в системах координат, не зацикловатись на принципах та ідеалах. Натомість, сучасність виховала в нас ще й увагу до всього того, що перебуває на перших позиціях: коло перших осіб, на перших шпальтах, у перших рядках рейтингів... І ми легко зжилися з такою антиномічністю: відносність першості очевидна, а боротьба і увага щодо неї — невпинна.

В своїй статті ми вирішили долучитися до осмислення цього феномену сучасності, зосередивши увагу на локальному

досвіді експлікації ставлення до категорії відносності/взірцевості — обговоренні культурних зразків і мистецьких орієнтирів, що подаються на сторінках спеціалізованої літературно-мистецької періодики.

Серед доробку літератури як виду мистецтва періодикою виокремлюються твори, автори, тенденції, технології творчості, що стають мірилом досягнень красного письменства та позиціонуються як зразки (взірці) творчості, духовні й професійні орієнтири. У якості культурних зразків здатні виступати «явища культури широкого діапазону дії й різноманітні форми: матеріальні предмети, способи і манери поведінки, правові або буденні нормативи вчинків людей, жанри і стилі художньої творчості, форми економічних, політичних або релігійних відносин і т. д.» [1, с. 235]. Культурні зразки — неоціненне джерело інформації про критерії оцінювання мистецтва літератури періодикою, що нею опікується.

«Вимірюючи» мистецькі продукти та вдаючись до співставлень, той, хто це робить, користується шкалою, де є крайні точки — «+» та «-» (шедевр / непотріб). Культурний зразок зі знаком «+» — вершина мистецтва (іншої сфери культури) за певним критерієм, яка стає моделлю для наслідування. Властивості, за які феномен так високо цінується, представлені у ньому максимально. Проте культурний зразок може перетворюватись на шаблон (стереотип), особливо якщо набуває широкого прагматичного використання, за таких умов основні ознаки згладжуються, редукуються. Культурний зразок зі знаком «-» — низина мистецтва (іншої сфери культури) за певним критерієм, що стає антимоделлю поведінки. Властивості феномену, що негативно оцінюються, представлені у ньому максимально. Антизразок також здатен перетворюватись на шаблон (стереотип), особливо якщо набуває широкого прагматичного використання. Культурним зразком може виступати будь-який митець, твір, літературний напрям, мистецька техніка, тенденція, прийом, якщо вони осмислюються як орієнтир, — бажаний чи небажаний з огляду на виконання ним певних функцій у суспільстві, цікавий і нецікавий з огляду на запити й очікування аудиторії.

Зразки (взірці) виконують у культурі надзвичайно важливу роль. У окремих випадках вони набувають загального визнання, перетворюючись на універсальні, фундаментальні еталони, що дозволяють культурі оновлюватися, розвиватися, забезпечують її програмою, яка допомагає робити вибір, вирішувати нестандартні задачі, вони скріплюють культурні епохи в діахронії й синхронії. У такому розумінні культурний зразок — «програма з високим ступенем інформативності, проблемно-дозвільною здатністю, ціннісною й нормативною значимістю» [1, с. 235]. Взірцевість — це ще й унікальність та питання самоідентифікації, для людини, спільноти, народу.

Не слід повністю ототожнювати мистецький зразок з класикою мистецтва. Так, класичне — те, що спроможне встояти перед історичною критикою, оскільки його історична першість, сила, значимість і обов'язковість передують будь-якій історичній рефлексії та зберігаються в ній. Це визнані культурою твори й митці, що пройшли випробування часом. Але класика не завжди є джерелом новацій та орієнтиром для творців, хоч і завжди визнається цінністю. Крім того, класика — це завжди дистанційоване мистецтво, яке визнається всією культурною спільнотою. Якщо так розуміти класичне, то воно є «позачасовою теперішністю», яка сучасна будь-якій епосі, і в зв'язку з цим має не історичний, а нормативний статус. Натомість культурний зразок — це актуальний у певних соціокультурних обставинах феномен мистецтва, який виконує функцію еталону за якоюсь ознакою. Але, якщо згадати характеристики класичного твору Р. Барта, який відзначає наявність у ньому авторитарної структури, що репрезентує легітимний панівний порядок у просторі літератури, якій підпорядковані і письменник, і читач, і критик, і літературознавець, то культурний зразок за своїм статусом уподібнюється класиці. Поступово в просторі літератури наростають тенденції емансипації, що зрештою ведуть до зміни порядку, не останню роль у цьому відіграє, за Р. Бартом, читач і читання, що вивільняється з-під влади класичного тексту, прочитуючи його не за правилами. Це не нівелює ознаки класики, а свідчить про зміну культурного зразка.

Культурний зразок — авторитет, а авторитет — завжди амбівалентність, адже містить у собі уявлення про норми і цінності, а також є проявом влади і консерватизму. Авторитет було втрачено в новому світі, як пише Х. Арендт: «втрата авторитету є лише кінцевою, хоча й вирішальною, фазою розвитку, який протягом сторіч підривав передусім релігію та традицію... Те, що, можливо, раніше мало духовну значущість лише для небагатьох, тепер зробилося проблемою для всіх і для кожного» [2, с. 100]. Це формує суперечливе ставлення до культурного зразка в нинішніх соціокультурних умовах.

Постсучасність без особливої поваги ставиться до авторитетів. Постмодернізм має стійку антипатію до норм смаку і прийняття традиції, примирення з нею. Той, хто намагається встановити межі, норми, правила, підлягає висміюванню. Це своєрідний прояв стану втрати автентичності: будь-які орієнтири бачаться як зазіхання на внутрішню свободу, спосіб обмеження того, хто сам не має впевненості в своєму місці.

О. Тоффлер у «Новій парадигмі влади» стверджує, що і сучасна культура орієнтується на зразки. Він пише про так званий «бізнесовий бліцкриг»: «Економіка минулого — й сільськогосподарська, й індустріальна — вибудовувалася довкола тривких структур. Натомість тепер ми закладаємо підвалини для прискореної калейдоскопічної економіки, що гідна миттєво переключитися на нові взірці і при цьому не розвалитися. Новий екстраінтелект є частиною оснащення, потрібного для такої адаптації» [3, с. 159]. Тож сучасність — це не так цілковита відмова від культурних зразків як орієнтирів розвитку й оцінювання навколишнього світу, як відмова від категоричності у ставленні до них, відмова від консерватизму в осмисленні статусу взірця.

У комунікативістиці використовується поняття «культурні індикатори» — «головні показники культурних орієнтирів і цінностей, котрі створюються й оберігаються в суспільстві за допомогою мас-медіа» [4, с. 90]. Ідея пошуку таких індикаторів, розроблена в працях Дж. Гербнера, допомагає розкрити масштаби впливу ЗМК на перетворення культури в систему іміджів і символів, які створюють особливий «синтетичний

світ» зі своїм часом і простором. Такий світ обумовлює поведінку, образ мислення, почуття цілих мас людей.

При дослідженні презентації культурних зразків (мистецьких взірців) на сторінках літературно-мистецької періодики важливо з'ясувати не лише, що постає в якості такого еталонного об'єкту, але й критерій, за яким йому надається такий статус.

У контексті вищезазначених питань було проведено контент-аналітичне дослідження. Його *мета* полягала в тому, аби з'ясувати, які твори, митці та тенденції (професійні стандарти, форми поведінки, мислення) просуваються літературно-мистецькою періодикою як бажані, цікаві, затребувані в просторі літератури та у соціумі і небажані, нецікаві, непотрібні. Предметом дослідження стали культурні зразки, актуальні для простору української літератури, ставлення до них, тип оцінювання та локалізація. У інформаційному потоці літературно-мистецької преси України увага зверталася на матеріали, які містять згадування про культурні зразки (мистецькі взірці). Категорії, які відслідковувались в дослідженні: культурний зразок (мистецький взірець), його оцінний імідж; позиція суб'єкта висловлювання про нього (минуле — сучасність), тип оцінки (позитивно, негативно, амбівалентно).

Показники змісту інформаційних повідомлень журналів, що відстежувались: характер домінування бажаних / небажаних культурних зразків; зорієнтованість літературно-мистецьких видань на часову локалізацію культурних зразків; характер оцінювання культурних орієнтирів літературно-мистецькою періодикою; презентація літературно-мистецькою періодикою програмного характеру культурних зразків та легітимація правил оцінювання вартості й цінності літератури.

Отримані дані щодо типології культурних зразків та їхнього оцінного іміджу були нами систематизовані. Нижче пропонується якісний аналіз (коментар) до кількісних показників.

Культурні зразки на сторінках літературно-мистецьких видань доречно поділити на типи: заклики, тенденції, об'єкти. Заклики — це наявні у коментарях установки на те, як що має бути облаштоване, до чого слід прийти як до необхідності, або, відповідно, що як ніколи не повинно здійснюватись, чого слід

уникати. Тенденції — це ті форми колективної поведінки і діяльності, які стають орієнтирами для оцінювання процесів, явищ, рухів у суспільстві і просторі літератури. Об'єкти — це конкретні феномени (твори, митці), які оцінюються як втілення взірцевості.

Всеукраїнська літературно-мистецька періодика у варіанті кожного з аналізованих часописів вибудовує інформаційну політику так, що в ній є місце розмові про культурні зразки. Найбільше переймаються темою культурних зразків видання «ШО» та «Кур'єр Кривбасу», найменше — «Дніпро», «Сучасність» (співвідношення приблизно 7: 1,5).

Найбільшу увагу періодики в цьому контексті привертають об'єкти, зокрема митці і твори, дещо меншу, але доволі суттєву, — тенденції, заклики ж представлені на сторінках далеко не всіх журналів. При цьому «Дніпро» і «Сучасність» лідирують за показником уваги до зразків-об'єктів (відповідно 80% і 69%), до них долучається «Дзвін» (68%), натомість «Київська Русь» також багато уваги приділяє зразкам-тенденціям (49%), як і «Кур'єр Кривбасу» (62%), «Вітчизна» (54%), «Березіль» (50%). Тож якщо перші дають установку на взірцевість конкретних явищ з простору літератури, до другі — охочі звернути увагу читачької спільноти на показовість певних процесів, орієнтири руху мистецтва слова. Зразки-заклики зустрічаються на сторінках «ШО» (16%), «Кур'єру Кривбасу» (14%) досить помітно, через що тональність розмови про літературу цих медіасуб'єктів іноді видається іронічно-агресивною або риторично-декларативною. Проте заклики присутні й у «Вітчизні» (7%), «Березолі» (7%), менше — у «Дзвоні» (4%), «Киеві» (4%), де вони спрямовані на осмислення стану сучасної літератури як соціокультурного простору.

За пошуками культурних орієнтирів літературно-мистецькі видання звертаються як до минулого, так і до сучасності. Загалом уявлення про минуле як джерело культурних зразків — це шлях до декларативності, консервативності і підтримання старої програми творчості, про сучасність — як орієнтація на нові прояви мистецтва та нові способи їх оцінювання. Лише «ШО» повністю зосереджується у сучасному контексті. Для



«Дзвону», «Березолі», «Києва» минуле і сучасність майже однаковою мірою стають джерелом взірцевості. Для решти видань сучасність є більшим полем пошуків зразків, зокрема це особливо помітно у випадку «Кур'єра Кривбасу» (18% минуле). А от у «Сучасності» — минуле постає значно важливішим джерелом зразків (62%), це найбільший показник. Якщо порівняти дані щодо походження культурних зразків з картиною уваги видань до минулого і сучасності загалом, то стає зрозумілим, що на зразках з минулого зосереджуються ті часописи, для яких минуле складає вагомий аспект проблемно-тематичного інформаційного наповнення, — «Сучасність», «Дзвін», «Київ».

Нижче мова піде про оцінювання культурних зразків, що дає можливість прослідкувати ще ряд тенденцій.

Звертаючи увагу на зразки, журнал «Дзвін» досить послідовний у своїх оцінках. Минуле для видання — джерело позитиву (100%), сучасність — негативу (79%) з невеликою зоною позитивних проявів (21%). Це не що інше як вияв установки, програмності цього часопису: про минуле слід говорити як про часи формування і втілення всього доброго і прекрасного, а про сучасність — як про час руйнування, занепаду, деградації.

Журнал «Київ» надзвичайно жорстко налаштований у питаннях обговорення культурних зразків. Минуле для нього — джерело позитиву (100%), сучасність — суцільного негативу (95%) з зовсім вузькою зоною позитивних проявів (5%).

Для «Київської Русі» минуле так само є простором формування зразків зі знаком «+», натомість сучасність бачиться з позицій засудження значної частини проявлених у ній тенденцій (63%), проте вона є джерелом і тих орієнтирів, які викликають позитивні враження (37%). Таку ситуацію можна витлумачити як бажання взяти все краще з минулого у сучасність і позбавитись всього негативного у теперішності.

Картина оцінювання культурних зразків у журналі «Дніпро» нагадує установки журналу «Київська Русь»: 100% позитиву щодо минулого як джерела взірців і негативна налаштованість до сучасності з умінням віднайти і в ній зону позитиву (38%). Це видання, як і решта, про які йшлося вище, стабільне у своєму ставленні до минулого й уважно досліджує сучасність, виходячи з цього.

Картина оцінювання культурних зразків у «Вітчизні» відрізняється від описаних вище. Позитивне ставлення до минулого як джерела орієнтирів (82%) поєднується з баченням у попередніх етапах розвитку культури того, що викликає засудження чи неприйняття (18%). Сучасність провокує розмову про зразки, де швидше помітними стають негативні явища і прояви (53%), але й позитиву досить (47%).

«Сучасність» також бачить культурні зразки неоднозначно. У минулому більше позитивних прикладів (80%), хоч є місце і негативним (20%), а в сучасності — навпаки: негативних тенденцій і проявів 67%, позитивних — лише 33%. Загалом же це стратегія, схожа на ту, що реалізується у «Вітчизні».

Налаштованість журналу «Кур'єр Кривбасу» до культурних зразків відрізняється від тієї, що демонстрували вищеописані видання. Минуле для часопису є джерелом як позитивних (77%), так і негативних (23%) зразків, про які слід говорити, аби переосмислити його з позицій сучасності. Сучасність же викликає цілий спектр ставлень, де є місце і суперечливим оцінкам взірців (2%), і позитиву (34%), але найбільшої уваги, на думку видання, потребують негативні прояви (74%), які треба осмислювати і долати.

Журнал «Березіль» позитивно налаштований щодо минулого як джерела культурних зразків (95%) і сучасності — як джерела негативних (92%). В оцінюванні взірців у цьому часописі є місце й амбівалентності (4% та 5%). Але сама картина оцінювання культурних зразків свідчить про жорсткість установок часопису по відношенню до минулого і сучасності.

Зосереджуючи увагу на зразках, журнал «ШО» оцінює їх найчастіше позитивно (62%), хоч також демонструє досить багато і амбівалентного ставлення (21%). Звертає увагу часопис і на антизразки (17%). Якщо мати на увазі, що всі пошуки цього часопису зосереджені у сучасності, то можна стверджувати, що видання прагне зорієнтувати свою аудиторію на кращі прояви і пошуки літератури, натомість здатен давати жорсткі і принципові оцінки.

«Кур'єр Кривбасу» демонструє досить своєрідну стратегію осмислення культурних зразків, яка відрізняє видання від ін-

ших медіасуб'єктів цього сегменту мас-медійного простору. У минулому часопис звертає увагу на взірці, що викликають амбівалентне ставлення (67%), а також негативне (33%). Щодо сучасності, то видання помічає багато позитивних прикладів (63%), але не закриває очі і на негативні прояви (36%), амбівалентного ставлення тут майже не прослідковується (1%). Таку картину можна витлумачити як установку на розмову про минуле без декларативності і канонізації, а про сучасність — з прагненням помітити все, що потребує підтримки, розповсюдження, наслідування, але і з бажанням позбавитися від того, що заважає розвитку.

Оскільки серед культурних зразків чимало таких, що локалізовані у минулому, прослідковується ще одна загальна тенденція. Якщо видання при звертанні до минулого більше уваги приділяє літературним творам і митцям, то і зразків серед них зазвичай помічає більше («Дзвін», «Київ»), хоч є й виключення: «Вітчизна» не так багато уваги приділяє суспільним подіям і тенденціям минулого, натомість серед зразків на сторінках цього часопису домінують саме тенденції (54%), що означає особливу зацікавленість видання у осмисленні соціокультурного контексту, в якому функціонує література. Інше ж видання, що охоче спостерігає за суспільними подіями минулого, «Сучасність» (40%), перевагу серед зразків надає об'єктам (69%), а не тенденціям, що можна розуміти як установку інформаційної політики часопису не так на ранжування минулого за зразковістю, як на ознайомлення з ним. «Кур'єр Кривбасу», спостерігаючи історію, значну увагу приділяє літературним подіям і тенденціям (31%), тож і серед зразків тут також домінує тип «тенденції» (62%).

Досить охоче осмислюють літературу через орієнтацію на культурні зразки «ШО» (76), «Кур'єр Кривбасу» (72), значно менше це проявляється в роботі «Дніпра» (10), «Сучасності» (16). Решта видань мають абсолютні показники близько 40–50 фактів актуалізації культурних зразків. Ці дані дають можливість прослідкувати певну тенденцію: зацікавленість в погляді на мистецтво слова в контексті взірцевості мають ті видання, що шукають (і знаходять) їх у сучасності. Ті ж, для кого зразко-

вість пов'язується перш за все з минулим, менше говорять про культурні орієнтири.

Найчастіше культурними орієнтирами літературно-мистецької журнальної періодики виступають митці: Т. Шевченко, І. Франко, В. Стус, І. Дзюба, І. Малкович, С. Жадан. Серед них — представники різних літературних епох і різних сфер літературної діяльності. Проте Т. Шевченко та І. Франко — українські митці минулого — значно випереджають за цим умовним рейтингом наших сучасників. Тож побоювання, що так часто лунають звідусіль щодо міфологізації, канонізації класики, знаходять тут підтвердження: Т. Шевченко й І. Франко не виборюють своє місце в ієрархії культурних зразків для українців і не тільки, проте звертання до цього їхнього статусу — ще не ознака його усвідомлення і підтримування.

Звертає на себе увагу тенденція щодо питання репрезентації культурних зразків на сторінках всеукраїнської літературно-мистецької періодики: різні видання, визнаючи один і той самий об'єкт культурним зразком, бачать у ньому прояв різних цінностей, а іноді навіть оцінюють протилежним чином, — зі знаком «+» та «-». Саме так оцінюються «Коронація слова», молоде літературне покоління, літературна критика, стосунки з Європою і Заходом тощо. Це — прояв нівелювання критеріїв визначення й оцінювання соціокультурних явищ, що, з одного боку, характерне для сучасної культури, а з іншого, свідчить про розбалансованість, дезорієнтованість суспільної свідомості українців.

Отримані дані також свідчать про наявність тенденції до зниження критеріїв оцінювання літератури — поступальної зміни парадигми сприйняття мистецтва в бік ігнорування його найвищих здобутків як недосяжних або їх дистанціювання від сучасності чи вульгаризації, також має місце актуалізація і просування нового специфічного типу художньої продукції, яку можна визначити як «горизонталізована література». Стратегія виховання аудиторії — смак більшості, middle-class як читацька спільнота, для якого сьогодні потрібна якісна література і читабельна при цьому.

Якщо культурний зразок розуміти як авторитет, то тенденція сучасності до відсутності установки на взірцевість реалізу-

ється як не надто активне обговорення культурних орієнтирів, з одного боку, та зниження їхнього рівня до варіантів шаблону, правила (якщо мова йде про сучасні культурні зразки) чи схематизації, спрощення (якщо мова йде про зразки, локалізовані в минулому).

Загальна тенденція обговорення культурних зразків — пошук їх у сучасності за умови демонстрації культурних орієнтирів з минулого.

Відносність, цинізм, іронія та рейтинговість ще не стали тотальними критеріями оцінювання феноменів соціокультурної реальності, про що свідчить досвід мислення і мовлення спеціалізованої літературно-мистецької періодики України, яка продовжує формувати уявлення про мистецький процес і його надбання через орієнтацію на взірцевість та виховує у публіки уявлення про «вершини» та «низини» як константи творчості, яка завжди торкається вічності.

#### *ЛІТЕРАТУРА*

1. Культурология: XX век: Словарь / [Под ред. А. Я. Левита]. — СПб.: Университетская книга, 1997. — 640 с. — (Серия «Культурология. XX век») ISBN 5-7914-0022-5 (Культурология. XX век) ISBN 5-7914-0018-7
2. Арндт Х. Між минулим і майбутнім: [пер. з англ.] / Ханна Арндт. — К.: Дух і літера, 2002. — 321 с. ISBN 966-7888-10-x ISBN 0-14-01-8650-6 (англ.)
3. Тоффлер Е. Нова парадигма влади: знання, багатство й сила / Елвін Тоффлер; [Пер. з англ. Н. Бордукової]. — К.: АКТА, 2003. — 688 с. ISBN 966-7021-48-3
4. Землянова Л. М. Коммуникативистика и средства информации: Англо-русский толковый словарь концепций и терминов / Л. М. Землянова. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. — 416 с. — (Серия «21 век: информация и общество») ISBN 5-221-04824-5

## СТРАТЕГИЯ ЧТЕНИЯ КРИТИЧЕСКОГО ТЕКСТА (НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ)

*У статті розглядаються теоретичні проблеми літературної критики. Робиться акцент на системно-цілісному підході до стратегії читання критичного тексту. Структура тексту характеризується смисловими зв'язками, обумовленими культурною парадигмою.*

**Ключові слова:** критика, система, стратегія, інтерпретація, полеміка, діалог.

*В статье рассматриваются теоретические проблемы литературной критики. Делается акцент на системно-целостном подходе к стратегии чтения критического текста. Структура текста характеризуется смысловыми связями, обусловленными культурной парадигмой.*

**Ключевые слова:** критика, система, стратегия, интерпретация, полемика, диалог.

*The theoretical problems of literary criticism are examined in the article. An accent is done on the system-integral going near critical strategies of reading. The structure of text is characterized semantic connections, by the conditioned cultural paradigm of time.*

**Key words:** criticism, system, strategy, interpretation, polemic, dialogue.

**Постановка проблеми.** В к. XX — н. XXI века возобновился интерес литературоведов к проблемам истории и теории литературной критики, практически отсутствующий в 80—90-е годы XX века. Сегодня сборники статей о литературно-критическом процессе систематически выходят в Саратове под редакцией В. Прозорова, в Казани под редакцией В. Крылова, в Томске — А. Казаркина, издаются работы А. Валицкого (Польша), Е. Томсон, П. Берри (США). Недавно вышла в свет «История русской литературной критики» ряда зарубежных ученых (под редакцией Е. Добренко, Г. Тихонова) [7]. В Украине активно занимаются теоретическими аспектами литературной критики Р. Громяк, М. Зубрицкая, С. Кочетова, М. Лановик, С. Яковенко и др. Внимание литературоведов в основном сосредоточено на социокультурных, психоаналитических и других междисциплинарных подходах. Вместе с тем, очевидна полярность, неоднозначность оценок в решении проблемы стратегии чтения

критического текста, стремление рассмотреть критический текст как идентичный литературоведческому без осмысления специфики литературно-критического знания.

**Целью данной статьи** является определение системных, структурных составляющих критического текста и стратегий его прочтения, выявление целостности, завершенности собственно критического начала, особенно, если речь идет о русской литературной критике XIX века.

Системность, при поставленной задаче, следует понимать как комплекс взаимодействующих элементов критического текста, условно называемых концептами. Отношения, существующие между концептами, образуют структуру системы. Вместе с тем, критический дискурс одновременно связан с коммуникативно-рецептивными факторами и социокультурными аспектами, о чем неоднократно писал М. Бахтин [3].

Отметим и следующий аспект: системность литературной критики обнаруживается в единстве объективного и субъективного начал, соединении художественной интуиции со способностью к логическому анализу. Интуиция как высшее напряжение человеческого духа чаще всего первична в литературно-критическом сознании. Однако, подкрепляя и корректируя интуицию, логическое начало в критическом тексте неизбежно вступает с ней в драматически сложные отношения, интуиция предопределяет логику, логика же, при всем чрезвычайном усердии и убедительности, не в состоянии объять интуицию, исчерпывая ее «озвучить» и объяснить.

Возможно, что на первом этапе оценки литературный критик интуитивно осмысливает художественный текст, выявляя историко-культурные коды, на втором — изучает и анализирует текст, учитывая философско-эстетические контакты и литературную память, заключенную в нем. В таком случае критический текст рассматривается в его специфической функции эстетического созидания. Отметим и необходимость актуализации «поэтико-ментальных состояний» анализируемого критиком текста (В. Тюпа) дает возможность выделить в логоцентрическом тексте критики иной текст, относительно самостоятельный. Взаимосвязи художественного текста с

литературно-критическим создают его особую модель. Вместе с тем, постижение художественного текста литературной критикой осуществляется на уровне контекста, типологических связей, культурно-исторических и символических смыслов, интерпретаций, позволяющих вывести критический текст в ценностное поле «большого времени». В указанном аспекте мир критического текста воспринимается как фундаментальное духовно-органическое целое (М. Бахтин) [2]. Существенно важна и индивидуальная, мирозерцательная концепция, ибо самосознание критика как личности определяется не только индивидуальными особенностями, отличающими его от всеобщего, а соотносительностью и выражением всеобщего.

В таком ракурсе критический текст, как нам представляется, следует рассматривать как метатекст, имеющий свою научную парадигму. Вместе с тем сразу заметим, что системно рассмотреть эту парадигму как относительно самостоятельное научное знание весьма сложно, ибо оно является синкретическим (объединяет философию, творчество и т. п.). Думается, что метатекст, это в то же время имплицитный критический текст, определяющий условия, условности, характер самого общения, внутренние комментарии в процессе написания данного текста [11].

Для осуществления анализа взаимосвязей различных элементов критического текста, на наш взгляд, необходимы следующие инструментари: во-первых, выбор исходной позиции, т. е. определение установки, принципов, направление анализа и его исходной парадигмы (предварительной, предположительной, исходной концепции смысла предмета, которая подтверждается или опровергается дальнейшим его исследованием; во-вторых, приближение к объекту исследования до непосредственного «соприкосновения» с ним; в-третьих, проникновение, т. е. движение внутрь исследуемого предмета, вычленение его структурных элементов, внутренних связей; в-четвертых, обретение целостного взгляда на предмет исследования путем синтеза и обобщения результатов, полученных на предшествующих этапах анализа. В. Тюпа следующим образом определяет несколько этапов в осмыслении структурных элементов: фиксация фактов художественного впечатления,



систематизация наблюдений (освоение интерсубъективной заданности), идентификация (типологизация элементов, сведение их к целостному результату) [10, с. 9].

Указанные подходы к анализу критического текста, система взаимосвязей позволяет, на наш взгляд, выделить в структуре текста следующие уровни:

Первый уровень — «Я+Я» — внутренние коммуникации личности критика, определяемые его противоречивостью, культурным табу, подсознанием.

Второй уровень — «Я+ТЫ» — общение критика с читателем.

Третий уровень — «Я+ВЫ» — взаимоотношение критика с автором.

Четвертый уровень — «Я+ВСЕ» — общение критика с миром, на философско-эстетическом уровне создание собственной модели мира.

В таком плане критический текст представляет собой гомогенный контекст с несколькими темами, денотативным ядром которых является полемика, осуществляемая в ходе диалога. Смысловые связи обуславливают структуру текста и указывают на его целостность и завершенность. Укажем, что интерпретация смысла критического текста определяется оппозицией полемизирующих сторон. Каждый структурный элемент способствует восприятию и пониманию критического текста в зависимости от возможности критика пробудить сознание читателя и дать свою авторскую оценку.

Одним из таких элементов является полемика, которую можно рассматривать в синхронном и диахронном аспектах. Диапазон полемических контрагентов достаточно широк, многообразен и колеблется от конкретного индивидуального лица до обобщенного внеличного оппонента. Но в своей основе полемические фрагменты функционируют как элементы литературно-критического текста и могут рассматриваться только в составе целого, ибо полемика всегда связана с социокультурными, эстетическими интересами критика, со степенью его владения полемическим словом и, наконец, с персониферой. Важно учесть и тот фактор, благодаря которому возникла полемика. Она может быть задана по авторской

воле, либо возникать спонтанно на «стыке» мнений. В зависимости от данного фактора в тексте реализуется полемическая направленность. Личностный аспект отражает не только характер обращения к оппоненту, но и то, как подписана статья (фамилия, псевдоним или криптоним, ссылка на коллективную позицию, скажем, редакцию журнала и т. д.).

Благодаря данному фактору преодолевается самозамкнутость единичной критической рефлексии, мнение критика о факте литературы вступает во взаимодействие с суждениями предшественников и оказывается одним из них в многоголосье культур. Вторым значимым элементом является диалог, в который включаются голоса оппонентов (по определению М. Бахтина — «голоса сознания» [2, с. 270]).

Третий элемент — это конструируемый адресат (т. е. реципиент), условно замещающий реального читателя.

В текстах XIX века модели читателей представлены следующим образом:

1. Молчаливый собеседник. Диалог с читателем обретает форму монологической речи.
2. Носитель концепции критика. Позиция читателя предстает в движении идей, оценок и характеризуется введением цитат, открыто выраженной экспрессии.
3. Модель художественного образа. Создаются сюжетные сценки-описания. Включаются голоса сознания.

В результате соотношения полемики, диалога, функций реципиента в критическом тексте иногда возникает проблема сопротивления художественного текста тексту критической статьи. (Как известно, В. Изер назвал эту проблему «инаковостью текста» [6]).

История развития критики, особенно в XIX веке, показала, что цель критика достигается тогда, когда «герменевтически воспитанное сознание» (Х.-Г. Гадамер) с самого начала восприимчиво к инаковости текста. Такая восприимчивость, однако, не предполагает ни нейтралитета (в том, что касается существа обсуждаемого дела), ни самоуничтожения. Речь идет о том, чтобы критик осознал возможности собственной предвзятости.

В таком случае художественный текст проявляется «во всей его инаковости» и получает возможность противопоста-

вить «свою фактическую истину нашим собственным пред-  
мнениям» [4, с. 324]. Как известно, нежелание осмыслить ина-  
ковость текста проявилось в статьях Н. Добролюбова («Когда  
же придет настоящий день?»), Н. Михайловского («Жестокий  
талант»), Д. Мережковского («В обезьяньих лапах») и т. п. Соб-  
ственные суждения о текстах оказались для критиков важнее  
авторского замысла и его воплощения.

Однако, значительно чаще текст произведения становится  
не просто материалом интерпретации, но и рождает особую  
аналитико-художественную и в то же время критическую мо-  
дель. Заметим, что слово писателя и слово критика оказываются  
своеобразными «соперниками», ибо художественный текст  
не только интерпретируется, но часто подвергается существен-  
ным трансформациям (вследствие вычленения цитат без ком-  
ментариев, пересказом и т. д.). В статьях В. Белинского, как  
правило, приводятся персонифицированные высказывания  
критиков, художественные же цитаты часто даются без указа-  
ния авторства и названия произведения. Для Н. Добролюбова  
характерно точное цитирование статей с научно корректным  
указанием выходных данных. Н. Чернышевский заменяет под-  
линные цитаты цитатой, обобщающей мнения многих, цитатой  
инвариантной. Ап. Григорьев цитирует тексты только в случае  
открытой полемики. Этот же подход характерен для критиче-  
ской манеры Н. Страхова, Н. Михайловского и др. Укажем и на  
тот факт, что художественный текст, подвергаемый интерпрета-  
ции, может присутствовать в статье в виде отдельных «вкрапле-  
ний», либо занимать ее основное поле, чередуясь с коммента-  
риями. Обращение к неизменному тексту-цитате, как правило  
рассчитано не только на утверждение позиции критика, но и  
на непосредственное воздействие на читателя. В этом случае,  
как писал В. Виноградов, литературная цитата часто бывает  
«внушительна не меткостью, афористичностью, а характери-  
стичностью — на фоне представления того целого, из которого  
она извлечена». Безусловно, что сам отбор материала для ци-  
тирования является выражением авторской (в данном случае  
критической) концепции. Например, в статьях А. Дружинина  
почти нет цитат. Значительно больше размышлений о свободе

творчества, о природе таланта, о культурном и литературном контексте, подтвердить которые цитатой текста весьма сложно. Вместе с тем в пересказе повести Л. Толстого «Два гусара» цитата о размышлениях Ильина (фактически его поток сознания) является определенным центром критического сюжета. В статьях «Для легкого чтения», «Повести, рассказы, путешествия и стихотворения современных писателей» критик объясняет свое толкование толстовского текста: «У него обозначены мастерски даже те переходные пункты, то переходное состояние, которое, даже в физическом человеке очень часто ускользает от заботливого глаза, а тут смело и отчетливо выставлено <...> как бы точнее выразиться? Духовное расширение человека» [5, с. 23].

Выделим еще один момент. В статьях В. Белинского цитата является частью художественного целого, воспринимается критиком в единстве «сцепления мыслей и чувств», а его эстетическое впечатление, передаваемое в статье по природе своей синкретично. Если речь шла о поэтическом тексте, то чаще всего цитируется практически весь текст. Скажем, цитируется полный текст стихотворения А. Пушкина «Ночной зефир / Струит эфир...», В. Белинский постоянно возвращается к пушкинским ассоциациям и образам. «Что это такое? — Волшебная картина, фантастическое видение или музыкальный аккорд, раздавшийся с вышины и пролетевший над утомленной нею и желанием обольстительной испанки?.. Звуки серенады, раздавшиеся в таинственном, прозрачном мраке роскошной, сладострастной ночи юга?» и т.д. В. Белинский, избегая вторжения в авторский текст, свои суждения о целостности и гармонии поэзии А. Пушкина завершает в финале статьи. Но его размышления прочитываются и в графических курсивах, подчеркиваниях, стилистике речи, что создавало общую эмоциональную тональность. Заметим, что при всей разнице культурных и временных парадигм В. Белинского и В. Розанова, В. Розанов также стремится к эмоционально-чувственному восприятию и его обозначению в художественном тексте (кавычки, цитаты, восклицания, вопросительные знаки и т. п.). Однако объяснение данного фактора принципиально иное. В. Розанов стремится прежде всего указать на мимолетность, интимность сказанного.

Как нам представляется, возникновение особого эмоционального тона письма в н. XX века было связано с усилившимся фактором субъективности, следствием чего и явилась модернистская интимность. На текстуальном уровне это проявляется в таком усложнении структуры текста, при котором на первый план выступает перцептивная структура, то есть структура восприятия текста читателем, где определенную роль играет технология письма. Характеристика текстуальных стратегий по критериям, скажем, «телесности» означает изменение дистанции чтения — ее сужение и предельную интимизацию [12]. Такая дистанция чтения формирует интенсивность восприятия текста и иллюзию разрушения критических жанров.

Как известно, критике В. Розанова присущ интерес к творчеству инстинктивному, бессознательному. В связи с чем возникает ритм сплошного, плотного письма без абзацев, с которым он экспериментирует. Такой ритм сжимает привычную для критического текста аналитическую дистанцию чтения в микродистанцию. Концентрация письма углубляется вводом в авторский текст комментариев, сносок, своих и чужих писем, фотографий; приводится множество литературных, газетных, исторических источников, неизменно получающих статус псевдоисточников, которые прерываются «картинами», описаниями, стихотворными и прозаическими цитатами, рисунками.

В этой особой системе внутренний диалог, полемика критика имманентны как самым частным проблемам, лежащим в основании творчества В. Розанова, так и найденному мыслителем методу их анализа. Сделать частное (интимное) проблемой философского обсуждения должен автор, найти определенные закономерности в их решении — задача всеобщая. Описывая суть своего полемического приема, критик указывал на непременно соборное обсуждение проблемы, отмечая возможность ее постижения лишь в глобальном диалоге, в котором сталкиваются разные идеи, аргументы, факты в одно целое текста, «собирающего» общую истину.

Так, например, второй том «Около церковных стен» начинается с обоснования методики анализа «богословской темы», которая заключается во введении в нее размышлений со стороны

людей, абсолютно далеких от автора и по образу жизни, и по образу мышления. Автор, вводя их голоса-сознания (М. Бахтин) в свою книгу, осуществлял процесс, который назвал диалогом или полилогом. Чужие голоса он представляет как форму исповедания, вследствие чего возникает полифоническое звучание текстов (очевидно, что для понимания розановской мысли важно осознание преломления автором чужого слова в направлении собственных устремлений). Письма, фрагменты, цитаты, будучи включенными в его тексты, оказываются завершенными уже в новом текстовом (и бытийном) окружении. Думается, можно говорить о неклассической стратегии смыслогенеза — смысл выстраивается не как приведение к уже данному или известному, а возникает в пространстве сопоставлений. Появляется особого рода топология письма.

Возможно, В. Розанов решил вербализовать в своем индивидуальном словаре шелест «собственной души», остановить мгновение «эфемерного вздоха» в «вечности» печатного слова и сделать его объектом воспринимающего сознания. В. Розанов, как и «ироник» Р. Рорти, не переписывает чужие дискурсы, а кардинально изменяет традиционный литературно-поэтический словарь описаний мира душевных переживаний. Подобно М. Хайдеггеру или Ж. Дерриде, он создает особый текст-дискурс, имманентной составляющей которого становятся различного рода обстоятельства, вызвавшие к жизни тот или иной «лист». Это вехи и хронотопы состояний человеческой жизни, опредмеченные в слове-тексте и соотносящиеся с тем или иным моментом жизни души, в частности, с пророчеством.

«Это я пишу для себя, а не для вас, не для издания в печати. И если все-таки такое я печатаю, я совершаю насилие над собой, насилие над рукописью, которая принадлежит исключительно мне и никому больше. И не только принадлежит мне, но ближе, физически ближе прилегает к руке и к душе» [9, с. 80].

В розановской прозе Э. Голлербах отмечал много чисто «литературного» в буквальном смысле слова. Действительно, тексты В. Розанова следует воспринимать непременно зрительно, со всеми сносками, примечаниями, скобками, кавычками и пр. У В. Розанова талант заключается именно в «кончиках паль-

цев», поэтому не случайно критик использует часто кавычки, стремясь передать оттенки интонации, сокращений, которые обычно приняты в письмах или личных дневниках (мне, мол, все равно, поймете вы мои сокращения или нет, ведь я пишу для себя). Все это работает на модель интимной рефлексии [12].

Стремясь к естественному общению с читателем, к живости тона, В. Розанов постоянно использует разговорную интонацию, которую Н. Бердяев определил как стиль «бабьей болтовни». Очевидна, как и у Ап. Григорьева, хаотичность, чрезмерная эмоциональность в изложении.

В. Розанов убежден, что текст должен приносить радость. Концептуально он близок к суждениям Р. Барта, высказанным в статье «Удовольствие от текста» [1]. Ж. Нива называет В. Розанова изобретателем нового жанра, в котором проявляется особое рефлексивное состояние критика, «полное господство интонации домашней интимности», поэтика, основанная на «личной прихоти», смеси газетных рецензий, личного дневника, гербарий человеческих слов: услышанных, пробормотанных, недоговоренных» [8, с. 170]. В. Шкловский в статье «Сюжет как феномен стиля» писал о противоречивости настроений критика, выражающейся в парадоксальной литературной форме. Принципиальное отличие от классического критического текста состоит в том, что жанр статей В. Розанова отрицает читателя как объект дидактического и эмоционального усилия. «Сколько я ни усиливался представить читателя, никак не мог его вообразить», — пишет В. Розанов [9, с. 176]. Нет также и внешнего мира. Все рассеяно. «Рассеянный человек и есть сосредоточенный. Но не на ожидаемом или желаемом, а на другом и своем» [9, с. 176]. Интересно, что и рубрику в журнале «Новый путь» он назвал «В своем углу». В этом парадоксе проявляется особое рефлексивное состояние критика, ибо В. Розанов не только отвергает «Каинов» — борцов, проповедников, но и добровольно размещается в «нижнем ярусе» бытия [9, с. 173], что дает ему возможность выработать свою структуру текста, свое коммуникативно-рецептивное пространство.

Указанные тенденции в критике XIX — н. XX в., рассмотрение ряда смысловых связей между структурными элемен-

тами критического текста подтверждают тезис о необходимости осмысления литературной критики как самостоятельной, четко ориентированной целостной системы.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; [пер. с фр.] ; [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. — М. : Прогресс, 1994. — 616 с.
2. Бахтин М. Проблемы речевых жанров / М. Бахтин // Собр. соч. : в 7 т. Т. 5. : Работы 1940–1960-х гг. — М. : Русские словари, 1997. — С. 159–287.
3. Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского / М. Бахтин // Собр. соч. : в 6 т. Т. 2. : Проблемы творчества Достоевского, 1929; Статьи о Толстом, 1929; Записи курса лекций по истории русской литературы, 1922–1927. — М. : Русские словари, 2000. — С. 5–175.
4. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики ; [пер. с нем.] / Х.-Г. Гадамер / [общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова]. — М. : Прогресс, 1988. — 704 с.
5. Дружинин А. В. Для легкого чтения... / А. В. Дружинин // Библиотека для чтения. — 1856. — № 9. — Отд. VI. — С. 23–45.
6. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення / В. Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів : ЛНУ, 2002. — С. 349–368.
7. История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / [под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова]. — М. : НЛО, 2011. — 792 с.
8. Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе / Ж. Нива ; [пер. с фр. Е. Э. Ляминой]. — М. : Высшая школа, 1999. — 304 с.
9. Розанов В. В. Один из певцов вечной «весны» / В. В. Розанов // Собр. соч. : О писательстве и писателях. — М. : Республика, 1995. — 390 с.
10. Тюпа В. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ / В. Тюпа. — М. : Лабиринт, РГГУ, 2001. — 192 с.
11. Штайн К. Э. Метапоэтика — «размытая» парадигма / К. Э. Штайн // Филологические науки. — 2007. — № 6. — С. 41–50.
12. Эротизм без границ : [сб. ст. и материалов] / [сост., общ. ред. М. Павлова]. — М. : НЛО, 2004. — 480 с.



**МОДЕРНИЗМ КАК ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ  
СОВРЕМЕННОЙ ГУМАНИТАРНОЙ МЫСЛИ.  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС. СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ**

*В статье прослежено, как при изменении методологического формата в литературоведческом дискурсе 90-х XX века решалась проблема концептуализации и категоризации феномена русского модернизма.*

**Ключевые слова:** *литературный модернизм, методологический формат, символизм.*

*В статті прослідковано, як при зміні методологічного формату в літературознавчому дискурсі 90-х XX ст. вирішувалася проблема концептуалізації та категоризації феномену російського модернізму.*

**Ключові слова:** *літературний модернізм, методологічний формат, символізм.*

*In this article it was analysed how during the change of the methodological format of the literary discourse in the 90-ies, the problem of conceptualization and categorization of the phenomenon which is Russian modernism was solved.*

**Key words:** *literary modernism, methodological format, symbolism.*

С начала 90-х годов прошлого века понятие «модернизм» постепенно входило в филологический дискурс исследователей, обращенных к литературному процессу в России конца XIX — начала XX веков.

В 1992 году была опубликована статья *М. Л. Гаспарова* «Антиномичность поэтики русского модернизма» [2], которая для русистики тех лет, да и для последующих литературоведческих практик по проблематике литературного модернизма, во многом стала ориентиром в выработке новых концептуальных подходов к явлению. Сегодня уже очевидно, что методология, на которой строится эта статья, отвечает общему доминантному принципу исследовательского метода ученого. В работах, поднимавших историко-литературную проблематику, М. Л. Гаспаров, как правило, не разворачивал вопрос методологических и теоретических оснований исследования. Но контекст широчайшего научного наследия ученого позволяет сделать вывод о приоритетах его методологической позиции,

которая характеризовалась акцентированием фактора *формообразования в литературе*. Лаконичная сентенция М. А. Гаспарова — автора фундаментального труда «Очерки истории русского стиха» (1987), охватившего широкую историю русской поэтической культуры: «неверно считать, что все особенности стихотворной формы обусловлены содержанием каждого стихотворения и ничем иным» [1, с. 3], в свое время звучала как явное опровержение хрестоматийного для академического советского литературоведения положения об обусловленности формы содержанием.

Закономерно, что в статье «Антиномичность поэтики русского модернизма» М. А. Гаспаров, руководствуясь своим основным методологическим принципом *«от формы к интенции»*, типологию русского модернизма представил в парадигме *категории стиля*, констатируя несколько линий поэтикального диалога стиха русских модернистов с предшествующей традицией. Особую продуктивность для русской поэтической культуры модернистов М. А. Гаспаров отметил в развитии как стилевых приемов «парнасцев» и французских символистов, так и мировой романтической поэзии (включая и русскую). Исследователь доказательно (иллюстрируя многочисленными примерами) прослеживает *многовекторность* процесса индивидуального творческого взаимодействия русских поэтов-модернистов с предшествующей традицией. Как в усвоении, так и в преодолении этих традиций формируется многообразие авторских стилевых решений поэтов-модернистов. Руководствуясь хронологическим принципом, М. А. Гаспаров фиксирует алгоритм стилевой динамики в поэтической культуре символистов, акмеистов и футуристов, но при этом отмечает и факт их *стилевой самобытности*, и *тенденцию к взаимодействию их приемов в общем системном поле русского поэтического модернизма*.

Концептуально-методологический потенциал данной работы М. А. Гаспарова не ограничивается рамками стилевого анализа литературного наследия русских поэтов-модернистов. Она однозначно разрушила традицию решения любых вопросов типологии литературного модернизма вне проблемы формы, более того, фактор формы был подчеркнут как эстетически мо-

тивированный и при типологическом изучении основных направлений модернизма. *Принципиально значимым является сама постановка вопроса о поэтическом модернизме как литературном феномене, характерность которого просматривается и на уровне формообразовательных интенций.* В новом для академической науки значении артикулировалось само понятие «поэтический модернизм в России», аналитика которого, не ограничиваясь областью идеологем, переключалась на область поэтики. Напомним, что в этом же русле, но в несколько иной теоретико-методологической и терминологической культуре, разработки отдельных вопросов поэтического модернизма проводили и представители тартуско-московской научной школы.

Системные концептуальные исследования по типологии поэтического модернизма, интегрировавшие широкий научный опыт, но методологически и терминологически тяготеющие к разработкам М. А. Гаспарова, в русистике появились уже в перестроечные годы. И здесь в первую очередь назовем докторские работы *О. А. Клинг* и *Н. Ю. Грякаловой*, обобщивших масштабный творческий опыт русских модернистов в системе отдельных типологических категорий исторической поэтики, на которые обратил внимание М. А. Гаспаров. Динамику области поэтики литературного модернизма О. А. Клинг конкретизировал на уровне показателей *стилевых парадигм* символизма, акмеизма и футуризма. В 2010 году несколько дополненная диссертационная работа ученого, актуальная как концепцией, так и методологией исследования, была представлена монографией «Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики» [7].

Свой анализ *О. А. Клинг* определяет как «стилевой, учитывающий историко-генетическое, историко-функциональное и системно-историческое начало» [7, с. 33]. Цель исследователя — «выявить *ген символизма*, порою осознаваемый самим поэтами как чужеродный, в ранних творческих исканиях постсимволистов» [7, с. 34]. Системный анализ поэтики символизма позволил О. А. Клингу констатировать: «С дистанции времени очевидно, что многие явления в искусстве 1910-х годов были вызваны притяжением или отталкиванием

от принципов художественного обновления конца 1890-х — начала 1900-х годов» [7, с. 8]. Русские символисты, накопив «большой арсенал новых художественных приемов» [7, с. 5], способствовали «типологическому смещению всей культуры от одного состояния, существовавшего до утверждения в русской литературе символизма, к другому» [7, с. 5–6]. В одной из своих статей О. Клинг, акцентируя на связях акмеизма с символизмом, отмечает и признаки «неоклассицистского стиля», поскольку «уже в самом символизме — особенно конца 1900-х гг. — было заложено два начала: ориентация на „неоклассицизм“ (Вяч. Иванов, В. Брюсов, С. Соловьёв) и авангард, точнее, предавангард (А. Белый)» [6, с. 103].

В диссертации **Н. Ю. Грякаловой** «От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910–1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историсофия)» «в аспекте описательной типологии» также была поднята проблема отношений символизма и авангарда *с целью воссоздания «логики их внутренней идейной и эстетической эволюции»* [3]. Методологически новаторским в диссертации является ракурс охвата материала, когда проблема рецепции символизма в русской литературе 1910–1920-х годов рассматривается на трех уровнях — на уровне поэтики, житнетворчества и историсофии. Скрупулезная работа автора диссертации в концептуально-поэтологическом поле ряда произведений писателей-модернистов (как прозаиков, так и лириков) дала основание для констатации отдельных «проективных компонентов модернистской парадигмы». По мысли Н. Ю. Грякаловой, «дальнейшее углубленное изучение символизма, акмеизма и авангарда... целесообразно проводить в формах перехода *от одной стилиевой формации к другой*, что необходимо для восстановления *целостной картины истории русской литературы первых десятилетий XX века*» [3, с. 355].

Во второй половине 90-х изучение проблематики и поэтики модернизма становится одним из приоритетных направлений в русистике. Работы **А. П. Авраменко**, **Н. А. Богомолова**, **Б. М. Гаспарова**, **Н. Ю. Грякаловой**, **Л. К. Долгополова**, **О. А. Клинга**, **Л. А. Колобаевой**, **А. В. Лаврова**, **Л. А. Ореховой**, **Л. А. Смирнова**, **В. Н. Топорова**, **Т. В. Цивьян** и других талант-

ливых литературоведов 1990-х, обращенных к творчеству русских писателей-модернистов, отличает показательное единство историко-литературного подхода и теоретико-методологического поиска, в отдельных же исследованиях просматривается и стремление к установлению типологии в свете сравнительной поэтики.

В числе разработок *украинских русистов 1990-х годов* значимым и сегодня остается научное наследие одесского литературоведа **С. П. Ильева**, предложившего продуктивную литературоведческую методологию типологического изучения творчества русских модернистов вообще и символистов, в частности. Основным объектом литературоведческого анализа в работах С. П. Ильева по Серебряному веку был художественный текст, понимаемый как структурная целостность.

Осмысление поэтологической неоднородности явлений прозы символистов привело ученого к обоснованию феномена символистского романа, разработке его типологических признаков. Этой проблеме была посвящена докторская диссертация «Поэтика русского символистского романа». Ее сокращенный вариант стал основой монографии «Русский символистский роман: аспекты поэтики» [4]. Работа С. П. Ильева в литературоведении положила начало линии типологических исследований данной жанровой модели. Ранее ее отдельные структурообразующие показатели были только отмечены в небольшой статье Лены Силард. Но после работы С. П. Ильева представители разных филологических школ продолжили исследовательскую работу в контексте его теоретико-методологической концепции (Н. В. Барковская, Г. П. Пертова).

Романы Ф. Сологуба, В. Брюсова и А. Белого рассматривались С. П. Ильевым как эстетически мотивированные жанровые формы, исследование структуры которых проводилось на нескольких уровнях: архитектоники, символизации и мифологизации. Обращено внимание на архетипические сюжеты, исследован хронотоп символистского романов. В каждой главе работы систематизированы жанровые показатели конкретных произведений, отнесенных С. П. Ильевым к типу симво-

листского романа. Основой их сюжетной композиции назван миф, реализующий художественную концепцию, обращенную к универсальным, онтологическим противоречиям бытия (добро и зло, богу и дьяволу, любви и смерти). Сам же текст символистского романа трактуется ученым как неомифологическая структура, сформированная с помощью архетипических образов, мотивов, сюжетов. Концепция С. П. Ильева дала основания для разграничения модернистских, предсимволистских и собственно символистских романов. Ученый обращал внимание на то, что модернистский роман можно назвать символистским только при условии, что в его системе фундаментальное место принадлежит категории символа и диалектически связанной с нею категории мифа. С. П. Ильев не был теоретиком, но сознательно ориентировался на инновационные в 1980-е годы теоретико-методологические разработки (принципы структурно-семиотической и неомифологической школ и др.). В связи с этим его работы, посвященные конкретным историко-литературоведческим вопросам, теоретичны, показательны высоким потенциалом генерирующей мысли, чем обусловлена их особая теоретико-методологическую значимость и для современной филологии.

Квалифицированные исследовательские практики филологов 1990-х годов отличает пристальное внимание к художественно-эстетической природе рассматриваемых объектов и, соответственно, установление типологических закономерностей на этом уровне. Но можно говорить и о новых тенденциях: в отдельных форматах индивидуального литературоведческого дискурса просматривается ориентация на *антропоцентрическую гуманитарную методологию*. В проблемно-тематическое поле филологического анализа 1990-х попадает *проблема автора, героя произведения, субъектная сфера текста и др.* Наследие писателей-модернистов в сравнении с предшествующей литературной эпохой отличается качественно новым концептуально-функциональным статусом автора, что закономерно ориентировало историков литературы 1990-х годов на постановку и решение вопроса типологических критериев и характеристик на этом уровне.

Так, в докторских работах и монографиях *Л. А. Колобаевой*, *Л. А. Ореховой* творчество русских писателей рубежа веков рассмотрено в аспекте персонологических показателей: авторского мировоззрения и мировосприятия, мифотворческих компонентов авторского мира, образа автора, системы персонажей и др. Обращено внимание на многообразие индивидуальных художественных решений при рассмотрении проблемы человека и отношений человека с миром [8]. Методологическое поле, на котором строит свое исследование Л. А. Колобаева, выходит далеко за пределы филологического знания. Аргументируя новые антропологические решения писателей порубежья, она мотивированно опиралась на концепции философов и психологов конца XIX и XX веков, тем самым закладывая линию междисциплинарных методологических обоснований, продуктивно вошедшую в последующие литературоведческие разработки проблематики модернизма.

То же характерно и для работы Л. А. Ореховой, проведенной в контексте ритуально-мифологического подхода, что позволило отметить функциональную значимость мифологического компонента в структурах авторских миров писателей-модернистов [10].

В ряде работ конца XX века, обращенных к проблематике Серебряного века, объектом изучения становятся и отдельные литературные группировки, школы, направления, в эстетических программах и художественной практике адептов которых формировались новые типологические признаки литературы.

«Первую историю русского символизма, охватившую все аспекты феномена русской культуры — поэзию, прозу, живопись, философию» [11, с. 4] в 1998 году в русском издании представила *Аврил Пайман* — английская исследовательница, много лет работавшая в России. Свою подход к предмету она определяла «задачей не столько критика, сколько хроникера»: «...представить идеи, прозаические сочинения и поэзию как творчество живых людей, в определенный период истории, в реальных условиях России того времени» [11, с. 7]. Автор сумела передать «живое ощущение психологической атмосферы времени», сложность жизненных и творческих перипетий

знаковых фигур символистского движения. Обширная фактография эпохи в книге А. Пайман служит фоном, на котором убедительно развернуты теоретические позиции символистов, дан профессиональный анализ отдельным произведениям. В конце книги, абрисно представленная по годам (1892–1910) хронология символистского движения, выглядит весомым аргументом в мотивации его культурно-экзистенциального единства.

Многолетний опыт работы в проблематике литературного процесса России конца XIX — начала XX веков позволил *Л. А. Колобаевой* в монографии «Русский символизм» (2000) представить новую интерпретацию творчества символистов [9]. Основания для типологических характеристик русских символистов, тяготеющих к религиозно-метафизическим исканиям (Д. Мережковский, З. Гиппиус), отличающихся «дионисийским типом» лирики (К. Бальмонт, И. Каменский), онтологическим трагизмом (Ф. Сологуб) или аполлоническим началом (М. Волошин), Л. А. Колобаева находит в процессе скрупултного имманентного анализа отдельных текстов, в которых прослеживает широту приемов символизации, мифопоэтики, интертекстуальности. Высокий индекс цитации данной работы в исследованиях последних лет говорит о том, сколь значим ее аналитический потенциал, методика поэтического изучения материала такого формата для разработки инвариантных линий прочтения текстов и интерпретации художественных миров русских символистов.

Свою версию *целостного охвата феномена русского символизма* как ведущего модернистского направления в системе новой для литературоведения типологической оценки предложила *И. Ю. Искржицкая*. Литературоведческий дискурс ее работы «Культурологический аспект литературы русского символизма» определен изменением традиционной для филологии оценочной опцией, что мотивируется «актуальностью культурологического подхода к литературному наследию символистов» [5]. Методологическое новаторство исследования И. Ю. Искржицкой литературного материала, аналитика которого нацелена на «восстановление разорванных структур



отечественной культуры» [5], обеспечивается и опорой на принцип диахронии и синхронии. Тем самым автор подчеркивает мысль «о последовательной преемственности гуманистических ценностей русского и мирового искусства» [5, с. 3]. Сферой аргументации в исследовании становится не только область эстетики и поэтики творчества русских символистов, но общее культурное пространство эпохи конца XIX — начала XX веков, в контексте которого вырабатывались ментальные предпочтения и новаторские пути литературного самосознания.

Анализ работ 1990-х годов о литературном модернизме позволяет констатировать тенденцию филологической мысли к постепенному расширению факторов мотивации, особенно ментальных и культурологических. К началу третьего тысячелетия литературоведение, обращенное к феномену символизма — основного направления литературного модернизма, вышло на ряд взаимодополняющих типологических характеристик. При этом в методологии и практиках исследования намечаются линии преодоления традиционной концепции **форматности символизма** как литературного направления и метода, обостряется интерес к общему **метаязыку литературы и искусства Серебряного века**.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров М. Л. Очерки истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. — М. : Наука, 1989. — 302 с.
2. Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма / М. Л. Гаспаров // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — нач. XX в. : сб. ст. — М. : Наследие, 1992. — С. 244–266.
3. Грякалова Н. Ю. От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910–1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историософия) : дисс... доктора филологических наук : 10.01.01 : русская литература / Наталия Юрьевна Грякалова. — СПб., 1998. — 355 с.
4. Ильев С. П. Русский символистский роман: аспекты поэтики : монография / С. П. Ильев. — Киев : Лыбидь, — 171 с.
5. Искржицкая И. Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма / И. Ю. Искржицкая. — М. : РУИ, 1997. — 224 с.

6. Клинг О. А. Стилевое становление акмеизма: Н. Гумилёв и символизм / О. А. Клинг // Вопросы литературы. — 1995. — № 5. — С. 101–125.
7. Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики / О. А. Клинг. — М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. — 356 с.
8. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. / Л. А. Колобаева. — М.: Изд-во МГУ, 1990. — 336 с.
9. Колобаева Л. А. Русский символизм // Л. А. Колобаева. — М.: Изд-во МГУ, 2000. — 296 с.
10. Орехова Л. А. Авторское мифотворчество и русский модернизм (лирическая проза) / Л. А. Орехова. — Киев: УМК ВО, 1992. — 122 с.
11. Пайман А. История русского символизма / Аврил Пайман. — М.: Республика, 1998. — 415 с.

## ОРНАМЕНТАЛЬНИЙ СТИЛЬ У КОНТЕКСТІ ЛІТОПИСНОЇ СПАДЩИНИ

*В статті висвітлюється історія написання та особливості мови Галицько-Волинського літопису. Здійснюється порівняльний аналіз виражальних засобів «Галицької» та «Волинської» частин літопису. Мова тексту розглядається як зразок орнаментального стилю літописної пам'ятки XIII ст.*

**Ключові слова:** Галицько-Волинський літопис, стилістичні прийоми, концепти, стиль.

*В статье рассматривается история написания и особенности языка Галицко-Волынской летописи. Осуществляется сравнительный анализ изобразительных средств «Галицкой» и «Волынской» частей летописи. Язык текста рассматривается как образец орнаментального стиля летописного памятника XIII в.*

**Ключевые слова:** Галицко-Волынская летопись, стилистические приемы, концепты, стиль.

*The article discusses stylistic features of the language of Galicia-Volyn chronicle. It studies stylistic devices in both parts of the chronicle. The language of the text studies as an example of ornamental style of 13 century chronicle.*

**Key words:** Galicia-Volyn chronicle, stylistic features, concept, style.

Літописання є пам'яткою української державницької думки і визначним явищем в літературі. Серед творів цього жанру чільне місце посідає Галицько-Волинський літопис, що належить до визначних літературних творів Середньовіччя, в якому поєдналися літописні традиції попередніх часів та культурно-мисленнєва енергія наступних поколінь.

Історіографічна пам'ятка «Галицько-Волинський літопис» входить до складу «Літопису Руського» і, маючи кілька списків, найповніші з яких Іпатіївський і Хлебніковський, розміщується одразу після Київського літопису. Пам'ятка відтворює найголовніші події розвитку і занепаду Галицького і Волинського князівств протягом XIII ст. Науковці виділяють п'ять редакцій цього твору.

Серед літописної літератури Галицько-Волинський літопис посідає чільне місце, вирізняючись яскравим орнаменталь-

ним стилем, притаманним цій пам'ятці княжої доби. Саме цю особливість літописного тексту відзначив М. Костомаров. Досліджуючи пам'ятку, вчений звернув увагу на суттєві відмінності твору від попередніх літописних зводів, на домінуючий світський характер оповіді, відсутність чіткого хронологічного викладу. М. Костомаров зауважив також особливу поетичність стилю, розмаїття образних засобів мови літопису. Про жанрово-стильову своєрідність цього твору писав і М. Грушевський: «Перед нами дійсно не літопис, а повість в повнім значенні слова. З цього боку вона становить дуже інтересне явище, унікат нашої літератури. Вона свідомо ставить собі літературні, навіть естетичні завдання: можливо живо і глибоко, емоційно закріпити в уяві читачів постаті своїх головних героїв і напрочуд чулі, героїчні, взагалі ефектні ситуації» [4, с. 144]. Стилеформуючою особливістю літопису стає експресивність, динамізм та підвищена емоційність.

З твору стають відомими імена укладачів певних документів та оповідальних уривків: боярин В'ячеслав Товстий, тисяцькі Дем'ян і Дмитро, стольник Яків, дворецький Андрій. Дослідники пам'ятки висувають різні гіпотези щодо авторства початкової частини літопису (книжник Тимофій, київський митрополит Кирило, єпископ Іоанн), а також частини Волинського розділу (володимирський єпископ Євстигній, туровський єпископ Марк, монах Федорець).

Джерельною базою Галицько-Волинського літопису стали численні акти, грамоти, документи князівського архіву і канцелярії, дипломатичні повідомлення, військові повісті, розповіді очевидців, «Сказання про битву на Калці», сповнене біблійною та народнопісенною символікою, «Сказання про Батиеве побоїще», Біблія, уривки з візантійських хронік Іоанна Малали та Георгія Амартола, «Історія Іудейської війни» Йосипа Флавія, «Олександрія», «Слово про Закон і Благодать» тощо. На думку Миколи Котляра, літопис є «зібранням великих і малих повістей, присвячених життєписам синів і внуків галицько-волинського князя Романа Мстиславовича» [6, с. 67]. Літописці використовували народні перекази, дружинний епос, пісні, прислів'я та при-

казки. У Галицько-Волинському літописі об'єднано тексти різних жанрів. При цьому провідним тут є біографічний принцип побудови оповіді. Також слід зазначити, що, маючи своєрідну поліфонічну структуру, в нього введено багато дійових осіб, долі яких переплетені, мають динаміку розвитку та емоційний вияв.

Початок літопису було втрачено, і він одразу починається згадкою про смерть Романа Мстиславовича, який об'єднав Волинське і Галицьке князівства, мужньо бився з половцями і загинув у 1205 році. Князь Роман з докорами згадував свого діда Володимира Мономаха, який ходив походами на половців і частину яких, очолювану ханом Отроком, загнав на Залізні Ворота — до Обезів, а іншу, на чолі з ханом Сирчаном, залишив нерозбитою біля Дону. Ці події виявилися фатальними для України-Русі в подальшій історії. По смерті Володимира Сирчан шле до Отрока в Абхазію свого співця Ора, щоб той умовив його повернутись на батьківську землю. Та ні слова, ні половецькі пісні не розтопили серце Ора. І лише євшан-зілля з рідного степу зворушило хана. Заплакавши, він мовив: «Да лучче есть на своїй землі кістьми лягти, аніж на чужій славному бути» [2, с. 7]. Використавши легенду про євшан-зілля, запозичену з половецького епосу, літописець відчутно увиразнив виклад історичних подій. «Це одне з тих не дуже численних місць, у яких маємо ніби відгук епосу», — зазначав Д. Чижевський, досліджуючи текст пам'ятки [8, с. 170].

В літописі розповідається також про діяльність синів Романа — Данила та Василька, про події у Галицькій та Волинській землях, які на початку XIII ст. стають осередком громадського та культурного життя доби Середньовіччя. Герої літопису у своїй політичній діяльності прагнуть принести максимальну користь власній державі, їх вчинки керуються насамперед громадськими інтересами, загальноприйнятою мораллю народу.

Перша частин літопису (з 1201 по 1261 р.) подає хронологічний перелік подій, відтворює занепад і відродження династії князя Романа Мстиславича, боротьбу за повернення Галича. Виклад зосереджено навколо постаті Данила Романовича, але є і відомості про землі Давньої Русі. Літопис розповідає про

дитинство Данила, його князювання, боротьбу з боярами, про походи проти угорських і польських феодалів, розгром тевтонських рицарів-хрестоносців, подорожі в Орду до Хана Батия і т. ін. Детально замальовується картина мужньої оборони Києва в грудні 1240 року від татаро-монгольської навали. На думку М. Грушевського, автором першої частини літопису була людина, близька до оточення князя Данила, яка захоплювалася його військовою і державницькою політикою, мала духовну спорідненість з ідеями князя. Вчений відзначає талант літописця у зображенні стародавнього життя, завдяки чому літопис є «одним з цінніших людських документів європейського середньовіччя взагалі, не кажучи вже про першорядну вартість історичного джерела» [4, с. 165].

В літописі з великою симпатією подано світлий образ князя, що був втіленням рицарської доблесті й відваги: кінь під ним — подібний чуду, сідло — з чистого золота, стріли та шаблі також оздоблені золотом, кирея — з шовкової тканини, а чоботи — з зеленої шкіри, та й сам *був-бо він смілий і хоробрий, од голови й до ніг його не було в нім вади*. Зовнішній портрет князя Данила гармонійно доповнюється описом його вдачі. При цьому літописець не вдається до простого переліку позитивних рис князя, а характеризує його через ставлення до нього людей різних соціальних прошарків, а також чужинців. Для останніх *Данило є дуже лютий*, а от для городян він справжній *державець, Богом даний*. Оцінку князя простим людом літописець увиразнює низкою образних порівнянь: *і пустилися вони [до нього], яко діти до отця, як ті бджоли до матки, як [олени], спрагли води, до джерела*. Від себе літописець також додає: *сей же король Данило [був] князем добрим, хоробрим і мудрим*. Один раз, хоч і не в прямій формі, Данила названо королем. Його добродіє, позбавлені лукавства наміри зображено в літописі засобами прямої мови. На підмову бояр захопити Луцьк Данило відповідає: *Я приходив сюди молитву вчинити святому Миколі і не можу сього вдіяти*. Відмовляється він і від помсти за лжу. За таке братолюбство *всі похвалили його*.

Образ великого князя Данила літописець випишує, відтворюючи його мову. Пряма мова князя характеризує його

як державного діяча, самовідданого політика, воїна, мудрого воєначальника. Літописець вкладає в уста князя влучні метафори — *я маю правду в серці своїм*, крилаті вислови — *той, хто зволікає на битву — боязливу душу має*, сентенції — *подобає воїну, який кинувся у бій, або звитягу зробити, або впасти од ворогів*. Данило об'єднує «отчину», хоробро воює з Польщею і Литвою, виявляючи при цьому військові та дипломатичні здібності, балансує між сусідніми князівствами з тим, щоб не тільки зберегти свою «отчину», а й розширити її володіння.

З великою симпатією змальовано і військо Данила. При цьому літописець нерідко вживає порівняння, в основі яких лежать назви небесних світил, різних явищ природи. Так, наприклад, щити воїнів нагадують зорю ясну, шоломи — сонце на сході, списи — безліч тростин. Можна припустити, що такі порівняння вже побутували в тогочасній народній мові, і літописець лише вміло й доречно вплітав їх у свою оповідь. Порівняння в мові літопису є одним із суттєвих засобів експресивного опису численних битв: *стріли, як дощ; головні летіли, як блискавиці; каміння, як дощ сильний, а хан Батий, як той розлючений звір*.

Різного типу характеристики, в основі яких лежать порівняння, ґрунтуються на зіставленні рис людини з рисами тварини чи птаха. Назви деяких тварин і птахів уже в той час могли символізувати силу, хоробрість, войовничість або ж, навпаки, — лукавство та підступність. Так, зокрема, зазначається, що *боярин подібний до лисиці рудизною*, але, як видно з літописного тексту, він подібний і своєю підступністю, бо *запалив моста на Дністрі*. Руський же князь Роман характеризується вже іншими порівняннями. Він кидається на ворогів, *як той лев, сердитий же був, як та рись, і губив [їх], як той крокодил, і переходив землю їх, як той орел, а хоробрий був, як той тур...*

Дослідники мови цього літопису вважають, що порівняння з левом і крокодилом почерпнуто з біблійно-візантійської літератури [3]. Очевидно, релігійні джерела слугували підґрунтям і для решти порівнянь, яких чимало фіксується в творі; зокрема, зрадливі та підступні бояри порівнюються в одному випадку з Каїном, а в іншому — з дияволом.

Для опису історичних подій літописець використав не тільки книжні джерела, а й народнопоетичні. В літописно-хронікальній стилі оповіді органічно вплітаються притчі, легенди, влучні вислови, метафори тощо. Наприклад: *Острий камінь багато горнців побиває; не подушивши бджіл — меду не їсти; не зоставити каменя на камені*. Інколи метафорична сполука подається разом з тлумаченням її у тексті: *у золото обернувся, тобто багато золота давши, визволився*. Метафорами, що наявні в літописі, є й такі вирази: *пити золотим шоломом із Дону*, тобто вигнати половців із пониззя Дону; *обійняти землю й вичерпати море*, тобто погубити, знищити; *пир лихий чинити*, тобто жорстоко вбивати.

Як стилістичний засіб використано в мові літопису також образні перифрази, як-от: *кара фараонова*, тобто пошесть; *баламут землі*, тобто князь Судислав.

Зрідка фіксуються в тексті образні вислови-сентенції, які висловлює власне автор і які він почерпнув, очевидно, з давніших книжних джерел. Наприклад: *Од облуди лихо буде. До викриття — вона солодка є, а викрита — гірка є. Хто в ній ходить — кінець лихий знаходить. О, лихіше люта є се лихо!*

Для стилю галицької частини літопису характерні урочистість, драматизм розповіді, розмаїття мовностилістичних засобів у зображенні історичних осіб і подій, поєднання книжної та уснорозмовної манери оповіді. Галицько-Волинський літопис не обмежується лише традиціями, притаманними творам цього жанру, а прагне показати людину в усій її психологічній багатомірності, збагнути мотивації її вчинків та дій в реальному житті.

Від «Галицького літопису» помітно відрізняється стиль оповіді «Волинського літопису». Виклад подій в ньому наближається до живої народної мови, рідше використовуються прикрашальні епітети, розгорнуті порівняння, пишномовні звороти, риторичні оклики, оповідь дещо уповільнена. У цій частині Галицько-Волинського літопису, що охоплює період з 1262 по 1292 р., подаються відомості про Волинську землю та її князів. Розповідається про події при дворі князя Володимира Васильковича, про протиборство в польських династіях, в



яких беруть участь і волинські князі, про походи татар на Литву, Угорщину, Польщу та спустошення багатьох руських міст. Високо поцінуючи працю літописця, М. Грушевський відзначав: «Читаючи, якось забуваєш, що княжо-боярська Русь і потім ще жила кілька поколінь, почасти вигасаючи, почасти перетворюючись в нові форми життя. Здається, наче се вона відмирає з сим володимирським князем і з ним роздає по церквах «на пам'ять по собі» свою мистецьку і письменницьку спадщину. Похвали Іларіона, які лунали фанфарами слави сеї княжої Русі за Ярославових часів, перефразовані нашим Ходорцем і приложені до сього заживо засудженого князя, звучать, як «останнє цілування» на похоронах не тільки його, а усієї княжої Русі, що завмирає під натиском татарщини, з-за котрої встає інша примара — окупація польська. І єсть певна моральна потіха — прощатися з сим життям, що відходить від нас у безвість в таких благородних, гуманних людських формах, як сей Василькович і його двірський літописець, повірник і панегірик Ходорець» [4, с. 185].

Зіставляючи тематичний обсяг обох частин Галицько-Волинського літопису, науковці зауважують, що для першої його частини провідною є тема битв і військових походів, а для другої — тривала хвороба князя Володимира Васильковича [5, с. 7]. Залежно від цього у текстах літописів актуалізуються відповідно різні концепти: для «Галицького літопису» — це військо (його впорядкованість, чисельність, переваги), перемога, Божа поміч, полон, милування ворогів, безпощадність до ворогів; для «Волинського літопису» — це хвороба князя, його страждання, мудрість, милість, праведність. Різна тематична організація текстів Галицько-Волинського літопису, різне авторство стали тими чинниками, що зумовили жанрові та стильові ознаки обох частин Галицько-Волинського літопису. У мові «Волинського літопису» фігурують переважно характеризуючі епітети, дещо рідше — порівняння, метафори, усталені мовні звороти тощо. Наявні у тексті епітети полярно різняться як своєю семантикою, так і особливостями їх стилістичного використання. Негативно оцінні вживаються літописцем для зобра-

ження лише ворогів (*окаянні, нечестиві, беззаконні, прокляті, немилостиві*), а позитивно забарвлені використовуються виключно для характеристики великих князів (*добрі, тихі, кроткі, смиренні, незлобиві, братолюбиві*). Для опису зовнішності та вдачі князя Володимира домінуючим стилістичним засобом стали саме епітети: *високий у плечах, з лиця гарний, і руки мав гарні, голос же в нього був низький ...був філософ великий, і ловець він був умілий і хоробрий. Був він кроткий, смиренний, незлобивий, справедливий, не загребущий, не лживий, благий, справедливий, христолюбивий, милостив до убогих...* Лише один раз для характеристики цього князя використано образне порівняння, що органічно доповнює попередній опис: *і всякому стану він яко улюблений отець був.*

Порівняння як стилістичний засіб у частині «Волинського літопису» мають певну особливість. Якщо в «Галицькому літописі» основою для порівнянь слугували небесні світила, стихійні сили природи, хижі звірі, біблійні образи й т. ін., то для порівнянь у «Волинському літописі» обрано звичайні, почасти буденні предмети навколишньої дійсності — мости, снопи, піски, бори, злодії тощо. Лише зрідка нечестивий ворог експресивно прирівнювався до Антіоха сірійського, Ірода єрусалимського і Нерона римського.

У «Волинському літописі» значно рідше використовуються метафоричні та фразеологічні вирази. Метафори вживаються переважно для характеристики князя Володимира, який *силою світився, був правдою одягнений, силою перепоясаний, істиною обвитий, розумом увінчаний*. На протигагу пишномовним метафорам фразеологізми у «Волинському літописі» сприймаються як розмовні стереотипи, що ніби виринули з глибин живої народної мови: *пройняти до печінок, ходити під Богом*.

Мова обох частин літопису має порівняно розвинену систему лексико-синонімічних засобів. Синоніми як стилістичний засіб урізноманітнюють опис, сприяють точності, емоційності викладу історичних подій. Залежно від тематичного спрямування тексту формуються і тематичні ряди синонімів. Так, ряди лексики з домінантами *вбити, спустошити, пограбувати, обманути, помиритися* складає лексика, що в

переважній більшості функціонує в «Галицькому літописі». Наприклад: **вбити**, *побити, вибити, перебити, погубити, порубати, учинити вбивство, оддати смерті*; **спустошити**, *знести, розтрощити, сокрушити, обійняти землю й вичерпати море*; **пограбувати**, *обібрати, облупити, обдерти*; **обманювати**, *удавати, чинити обман, сіяти лжу*; **помиритися**, *замиритися, вчинити мир, уладнати мир, утвердити мир, бути в мирі*. В обох частинах літопису особливо розгалуженими виявилися дві групи семантично зближеної лексики: на позначення різних проявів акту мовлення та на позначення стану втрати життя; напр.: **говорити**, *казати, глаголити, мовити, промовляти, оповідати, повідати, возвіщати, вести мову, правити мову, радитися, перемовлятися, розверзати уста*; **померти**, *преставитись, прийняти кінець, смерть прийняти, дух спустити, душу положити, одійти зі світу сього, оддати душу в руки Богові, одійти до Господа, прилучитися до отців своїх і дідів*. Найбільше синонімічних відповідників мають дієслова, дещо менше — інші частини мови; напр.: **сму́та**, *заколот, заворушення, крамола*; **підступний**, *облудний, лукавий, невірний*; **багато**, *повно, безліч, без числа, сила-силенна*.

Дослідження орнаментального стилю Галицько-Волинського літопису дозволяє дійти висновку про те, що його автори добре знали й вільно володіли всіма засобами тогочасної мови. Вони вміло й доречно добирали з її скарбниці найвиразніші мовні засоби, вплітаючи їх у виклад історичних подій, виявляючи при цьому власний, неповторний стиль оповіді. Мова Галицько-Волинського літопису — це яскравий вияв орнаментального стилю певного літературного жанру, а також зразок української літературної мови XIII століття.

Отже, питома українська література розпочинається з літописання, а тому стає для наступних культурних епох джерелом наслідування традицій художнього експерименту зі словом.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Возняк М. Історія української літератури: В 2 т. / М. Возняк. — Львів: Світ, 1992. — Т. 1. — 696 с.
2. Галицько-Волинський літопис / Відп. ред. Р. М. Федорів. — Львів: Червона калина, 1994. — С. 5–168.
3. Генсьорський А. Галицько-Волинський літопис (Лексичні, фразеологічні та стилістичні особливості) / А. Генсьорський. — К.: Вид-во АН УРСР, 1961. — 284 с.
4. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. / М. Грушевський. — К.: Либідь, 1993. — Т. 3.
5. Ерёмин И. Волынская летопись 1289–1290 гг. как памятник литературы // Литература Древней Руси / И. Ерёмин. — М. — Л.: Наука, 1966. — С. 164–184.
6. Котляр М. Галицько-Волинський літопис XIII ст. / М. Котляр. — К.: Ін-т історії України, 1993. — 167 с.
7. Кулько О. И. Интенциональность как категория летописного текста: На материале Галицко-Волынской летописи: Автореф. дис... канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык» / О. И. Кулько. — Волгоград, 2002. — 25 с.
8. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський. — Тернопіль: Презент, 1994. — 478 с.

УДК 821.161.1-31Одоевский

*Тамара Морева*

## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА В. Ф. ОДОЕВСКОГО

*В статье идет речь о жанровом своеобразии раннего творчества В. Ф. Одоевского, анализируется ряд дидактико-аллегорических произведений писателя. Делается вывод о том, что в апологах В. Ф. Одоевского аллегория изменяет свой характер, в них появляется динамика.*

**Ключевые слова:** *аполлог, аллегория, метафора, мораль, дидактичность.*

*У статті йдеться про жанрову своєрідність ранньої творчості В. Ф. Одоевського, аналізується ряд дидактико-алегоричних творів письменника. Робиться висновок про те, що в апологах В. Ф. Одоевського аллегорія змінює свій характер, в них з'являється динаміка.*

**Ключові слова:** *аполлог, аллегорія, метафора, мораль, дидактичність.*

The article deals with the early works of the genre originality V. F. Odoevsky, analyzes a number of didactic-*allegorical* works of the writer. The conclusion is that an apology V. F. Odoevsky allegory changes its character, they appear dynamic.

**Key words:** *apology, allegory, metaphor, morality, didacticism.*

**Постановка проблемы.** В предлагаемой статье мы обратились к раннему творчеству В. Ф. Одоевского, которое, к сожалению, изучено значительно меньше, чем произведения, созданные в 30-е годы XIX века, такие как «таинственные повести» и цикл «Русские ночи». В 20-е годы писатель создает целый ряд произведений, которые называет апологами. Возникает необходимость рассмотреть эти произведения, выявить их жанровое своеобразие.

**Цель данного исследования** — на основе изучения ряда дидактико-аллегорических произведений выявить жанровые особенности аполога, уяснить его роль в творческом наследии В. Ф. Одоевского.

Литературная позиция Одоевского двадцатых годов сложна и противоречива. В его раннем творчестве заметно движение к романтизму, но еще ощутимей тяготение к эстетике Просвещения, в особенности к традициям классицизма. Это сообщало его произведениям рационалистичность и в известной мере дидактичность.

Одоевский сознательно преследовал дидактические цели: «Мы еще не дожили до того Астреина века, в котором люди будут довольствоваться чистыми, светлыми умствованиями. Солнце ума еще спит многих — надобно знакомить с ним посредством стекла закопченного. Вот моя цель!» [2, с. 176]. В этих словах слышен отголосок представлений об искусстве, свойственных просветителям XVIII века.

Лирико-философские миниатюры писателя проникнуты иносказанием, характерным для литературы Просвещения. В раннем творчестве Одоевского — предромантика преобладает не символика, в отличие от его романтических повестей, а аллегоричность. С точки зрения писателя, эти ранние литературные опыты не самоценны, они нужны как «проявители» важных истин — философских, моральных, эстетических. Одоевский назвал эти свои ранние произведения «апологами». В двадцатых годах этот термин понимался широко: к апологам относили и басни, и назидательные эпиграммы, и короткие аллегорические рассказы с нравоучением.

Н. А. Полевой отмечал: «Аполог... выражается буквально нашим словом: «иносказание». Это небольшое произведение воображения, маленькая поэма, где внутренний смысл различен с тем, который представляет наружность... Особенный род произведений словесности, не положительных, а отрицательных» [4, с. 386–387].

А. И. Галич, размышляя об этом жанре, писал: «Аполог... не только забавляет, но и научает, т. е. дает в «аллегии видеть картину нравственной жизни человека» [1, с. 203].

В современном литературоведении аполог определяется как «...коррелирующая с новеллой малая эпическая форма притчевого происхождения» [5, с. 18–19]. В. И. Тюпа пишет об апологе: «Значимость этого жанра в истории литературы —

русской и мировой, — по всей видимости, не уступает значимости новеллистики, однако до сего времени остается своего рода «белым пятном» литературоведческой науки, поскольку тексты апологов ошибочно идентифицировались, как правило, с новеллами» [5, с. 19].

А. И. Галич, Н. А. Полевой отмечали дидактико-аллегорический характер жанра: образное содержание аполога рассматривалось как художественная иллюстрация к заданной идее. Одоевский использует смысловую двуплановость аполога, чтобы выстроить параллель между миром духовным и внешним. Творчески преобразуя структуру аллегорического повествования, писатель пытается сочетать в своих произведениях философское осмысление внутренней жизни человека с ее непосредственным изображением.

Одоевский ставит перед собой задачу прежде всего объективно обосновать право личности на полноту самоопределения. В апологах высшие человеческие устремления — познание, творчество, самосовершенствование — утверждаются как абсолютные ценности, приобщение к которым делает человека необходимым «дополнением мироявления» Одоевского.

В апологах писателя, с их восточным колоритом, афористически-иносказательным содержанием запечатлены идеи любознания: борьба разума с невежеством, зла с добром, чести с бесчестьем, жизни со смертью — все то, что определяло нравственную атмосферу бытия человека. Герой апологов — мудрец, ученый, поэт, философ, парящий в вышине своих мыслей, пророчащий гибель невежеству и мракобесию, опускается на землю, идет к людям, чтобы предъявить им свои высокие требования к жизни.

В апологах Одоевского соединены импульсы, идущие от романтической натурфилософии и религиозно-философских учений XVIII века, отражены популярные в масонской литературе раздумья о возрождении человечества через нравственное воскресение отдельной личности.

Обретение целостности — условие спасения человека и человечества. Такова исходная идея дидактико-аллегорических произведений писателя.

Для Одоевского реальностью, в которой проявлялась жизнь идеи, был внутренний мир человека. Так, развивая в апологе «Минута свидания» (1827) концепцию поэтического вдохновения, автор пользуется популярным у романтиков сравнением творческого процесса с чувством любви. Философское содержание аполога — размышление писателя о диалектике субъективного и объективного в творческом процессе. Однако эти размышления не являются самоцелью, их нельзя изъять из ткани текста, они неотъемлемы от развития лирического переживания.

«Санскритские предания» (1824) ставят характерный для всего европейского романтизма вопрос о положении гения в непонимающей его среде, жертвой которой он оказывается в конечном счете. Это цикл, скрепленный единством проблематики. В нем автор изображает три силы: объективные стихии мироздания; мудреца, поднявшегося до понимания их природы и осознавшего необходимость безропотного подчинения им; толпу, живущую бессознательной жизнью, рабу случайности, пребывающую в постоянном неведении или заблуждении. Дидактическая заданность цикла не мешает произведениям, входящим в его состав, стать полноценным, глубоко содержательным художественным исследованием противоречий действительности.

Этот цикл состоит из двух апологов. В первом из них — «Смертной песне» — образность не является лишь иллюстрацией к философскому тезису. Напротив, она воссоздает конфликт, в процессе развития и разрешения которого и возникает концепция творчества. Поэтика этого произведения необычна для ранних лирико-философских произведений Одоевского. Здесь проявляются элементы эпического повествования: сюжет, характеры героев.

В произведении два действующих лица: царь и певец. Царь, как принято в восточных сказках, — воплощение мирской власти, человек, которому доступны все земные радости. Певец же изображен настоящим творцом, он исполняет чудную песнь, которая сжигает его.

Появляется диалог, — лаконичный, но исполненный внутренней динамики. В нем конкретизируются психологиче-



ские характеристики персонажей. Диалог передает и властную речь царя, и исполненные достоинства слова певца. Властителю, которому подчинены все богатства мира, не дано приобщиться к одному из высших «наслаждений жизни» — творчеству. Чудная песнь для него — лишь средство развеять скуку. Певец умудрен сознанием своей связи с великими мировыми силами, трагическим пониманием своей способности, хотя бы ценою жизни, выразить смысл всего сущего. Стремясь нагляднее передать мощь творческого порыва, обреченность художника, попытавшегося выразить «невыразимое», Одоевский использует сюжетно развернутую метафору: «пламя вдохновения» сжигает певца.

Во втором апологе цикла «Тени праотцов» показан царь — носитель психологии толпы, ее наиболее полное воплощение. Он чужд глубинным тайнам жизни, так как слишком поглощен всем мирским и преходящим. Чтобы умиловать богов и спасти сына, царь устраивает совершенно неуместный пир в честь праотцов.

Подлинное осмысление законов жизни доступно лишь мудрецу. Одоевский уделяет большое внимание изображению его внутреннего мира, жизненной позиции. Доминирующие черты его психологического облика — бескорыстие и самоотверженность.

Мудрец у Одоевского осознает малость своих сил и величие, мощь, многообразие жизни, которые не может объять человеческий ум. Писатель считает, что судьба творческой личности трагична: мудрецу приходится преодолевать ограниченность собственной природы, противоречие между чисто духовным содержанием поэтического переживания и материальным воплощением, ему приходится терпеть насмешки и холодность «толпы».

Мудрец дважды приходит помочь царю Райю, и дважды его не понимают и отвергают. В соответствии с поэтикой романтического произведения герой оказывается чуждым и непонятным для окружающих людей. Брамину свойственен тот духовный и нравственный максимализм, который в известной мере предвосхищает максимализм романтиков. Правда, здесь

он еще не приобретает общего мировоззренческого характера и не связан с постановкой глобальных проблем.

Близки к «Санскритским преданиям» общностью восточных аллегорических тем «Четыре аполога» (1824), напечатанные в альманахе «Мнемозина», а затем выпущенные отдельной книгой. Сквозная проблематика, связь апологов внутри цикла создают законченность композиции целого.

«Четыре аполога» (1824) представляют духовно-нравственное состояние личности, поглощенной переживанием «идеала». Каждое из произведений воссоздает новую грань этого состояния. Одоевский исследует условия, необходимые для плодотворного самоопределения личности.

В «Дервише» выявляется особая роль гения, факел мудрости которого освещает путь другим к высшей цели — самосовершенствованию. «Дервиш не внимал ни благословениям, ни проклятиям... не для освещения ничтожной толпы нес он светильник... всем движениям души его представлялась цель, к которой он стремился» [3, с. 2]. В апологе утверждается в качестве основ творческой деятельности глубочайшая сосредоточенность духа, бескорыстие и полнота самоотдачи. В апологе «Солнце и младенец» автор показывает возможность гениальных, «избранных» натур своими мыслями способствовать продвижению мира вперед; толпа не только не понимает их, но даже осуждает и отвергает. О нравственном крахе личности, не способной на подвиг самоотвержения во имя истины, рассказывается в построенном на принципе антитезы апологе «Два мага». В нем творческие и разрушительные начала олицетворены в облике двух искателей «вечной жизни». «Алогий и Епименид» близок к «Двум магам»: и здесь противопоставляются силы добра и зла, утверждается бесконечная мощь порыва к совершенству.

В основе аполога «Дервиш» лежит распространенный в литературе конца XVIII — начала XIX в. аллегорический образ «пути» как воплощения духовных исканий. Однако, используя традиционные приемы иносказания, Одоевский стремится к их более глубокой, самобытной художественной разработке.

Прежде всего, в его апологах обогащается яркими деталями аллегорическое описание изображаемого явления. Такова

в «Дервише» картина горной дороги, передающая трудности, драматизм поисков истины.

В «Дервише» писателя интересует, прежде всего, анализ жизненных позиций персонажей, противостоящих друг другу, — мудреца и толпы. Отсюда — тщательно выписанные психологические характеристики, занимающие центральное место в повествовании. Средством саморазоблачения персонажа становится его портрет, слово, жест.

В апологе «Солнце и младенец» живописный фон уступает место изображению внутреннего состояния персонажа, показанного в самой общей форме. Вторая часть аполога — диалог между младенцем и его отцом, описание действий, мыслей и чувств младенца, наблюдающего за восходящим солнцем. По сравнению с «Дервишем», здесь заметнее стремление автора заменить описание действием. «Мораль» здесь выступает необходимым дополнением рассказа: она не только переводит содержание с языка образов на язык понятий, но и поясняет его; без «морали» развязка конфликта была бы неясна: «Возвышенные умствование Гениев — друзей человечества! Сколь ничтожны вы в глазах простолюдина!.. Он беспечно наслаждается благами, вами производимыми, и не ищет их начальной причины» [3, с. 5–6].

Начало «Двух магов» — три короткие фразы. Это не статичный фон повествования, а предыстория, позволяющая в дальнейшем сосредоточить внимание на внутреннем мире персонажей. В центральной части аполога не только изображается событие, поступок героя, но и дается психологическая мотивировка его действий: «Пусть век не прервется и мои страдания... но не будет кичиться мой соперник» [3, с. 8]. «Мораль», истолковывающая смысл изображаемого, фактически не нужна. Но Одоевский превращает ее в лирический аккорд, органично завершающий произведение: «Так невежество в прах обращает все усилия мудрого! Пусть не воспользуюсь ими... но я и не буду одолжено ему благодарностью...» [3, с. 8].

В апологе «Алогий и Епименид» действие представляет собой сюжетное развертывание метафоры, повествование насыщено традиционными и аллегорическими образами (пламя, храмина, лампада и т. д.).

Идея и образная система находятся в единстве, и «мораль» можно рассматривать как естественное продолжение развития образа.

В «Алогии и Епимениде» противопоставляются силы зла и добра, В. Г. Белинский привел полностью этот аполог в статье «Сочинения князя В. Ф. Одоевского», мотивируя это его обобщающим значением, связью с действительностью, жизнеутверждающим началом. Факел мудрости горит все ярче и ярче. Автор гневно обращается в конце сочинения к «гасильщикам», действующим в современной ему жизни: «Невежды-гасильщики! Уже ли ваши незаконные усилия погасят божественный пламень совершенствования? Еще более возгорится оно от нечистых покушений ваших, грозно истребит вас... и опять запылает с прежнею силою» [3, с. 9–10]. Аллегорическая форма аполога пополнилась, таким образом, как отметил Белинский, «одушевлением, жизнью и мыслью», стремлением к лучшему вопреки усилиям сторонников общего застоя. Все произведения, входящие в цикл «Четыре аполога», однородны по своей сюжетно-композиционной структуре: они строятся как сюжетно развернутые метафоры, в основе которых лежат аллегорические значения слов «пламя», «путь», «солнце», «лампада» и др. Аллегория по своей природе статична: возникая как иллюстрация к данному явлению или понятию, она не выражает непосредственно действия, процесса, не воссоздает структуру явления, а лишь отражает ее в системе устойчивых, заранее определенных признаков. Парадоксальным является тот факт, что в апологах Одоевского аллегория изменяет свой характер — появляется динамика. В этих произведениях показано развитие действия, процесса. Писатель изображает внутренний мир героев в развитии. Правда, делает он это часто схематично, пунктирно. Важная роль в апологах принадлежит речи персонажа, его мимике, портретной зарисовке.

Как бы далеко не отходил Одоевский от традиционной структуры дидактического рассказа, он всегда сохраняет «мораль». Она возвращает читателя к исходной идее, активизируя его восприятие, побуждая к самосознанию и самоопределе-

нию. Одоевский обогащает художественную функцию «морали», усиливает ее непосредственное воздействие на читателя: этому способствует выразительность интонации, лирический пафос, достигающий в заключительной части апологов наивысшего напряжения.

Идея и образная система находятся в единстве, и «мораль» можно рассматривать как естественное продолжение развития образа.

Анализ цикла апологов В. Ф. Одоевского позволят сделать вывод об усложнении в творчестве писателя структуры дидактико-аллегорического повествования. Аполлог перестает быть иллюстрацией идеи, он несет в самом себе развитие и разрешение конфликтной ситуации, воплощающей определенную концепцию. Вместе с тем в процессе перехода от иллюстративности к самостоятельности отображения характера и обстоятельств произведение становится событийным.

#### *ЛИТЕРАТУРА*

1. Галич А. И. Опыт науки изящного / А. И. Галич. — СПб., 1825. — 303 с.
2. Одоевский В. Ф. Письмо В. Титову от 20 августа 1823 г. / В. Ф. Одоевский // Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский — М. М. и С. Сабашниковы, 1913. — Т. 1. — Ч. 1. — 460 с.
3. Одоевский В. Ф. Четыре аполога / В. Ф. Одоевский // Мнемозина. — 1824. — Ч. 3. — С 1—10.
4. Полевой Н. А. Очерки русской литературы / Н. А. Полевой — СПб., 1839. — Ч. 1. — С. 386—387.
5. Тюпа В. И. Новелла и аполлог / В. И. Тюпа // Рус. новелла. Проблемы теории и истории. — СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1993. — С. 13—25.

## ПАРАБОЛА КАК ФОРМА ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА В РОМАНЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

*В статье рассматривается притча о Блудном сыне как форма романной целостности. Прослеживается трансформация структуры евангельской притчи в «Обломове», ее наполнение индивидуально-авторской комбинаторикой мифопоэтических и архетипических мотивов. Акцентируется внимание на двух вариантах художественной интерпретации притчи.*

**Ключевые слова:** *парабола, притча, жанровый синтез, мотив, идиллия.*

*У статті розглядається притча про Блудного сина як форма романної цілісності. Просліджується трансформація структури євангельської притчі в «Обломові», її наповнення індивідуально-авторською комбіаторикою мифопоетичних та архетипічних мотивів. Акцентується увага на двох варіантах художньої інтерпретації притчі.*

**Ключові слова:** *парабола, притча, жанровий синтез, мотив, ідилія.*

*In the article is considered the parable about the Prodigal son as a form of novelistic integrity. The transformation is traced of structure of an evangelical parable in «Oblovov», it's filling by individual and author's combination theory of mifopoetichesky and arkhетipichesky motives. The attention is focused on two options of art interpretation of a parable.*

**Key words:** *parabola, parable, genre synthesis, motive, idyll.*

Параболичность определяет жанровый облик русского романа со времени его становления. Роман превращается в «зеркало мира», его образ в силу своей глубинной внутренней ориентированности на мифологическую модель воскресения человеческой души. Притча о Блудном сыне в романной структуре последовательно реализует данную мифологему, восходящую к древнему обряду инициации. Идея воскресения, перемены статуса, перехода от одного состояния к другому пронизывает сюжетику русского классического романа. Она становится жанрообразующей благодаря «оцеляющим» и «цементирующим» свойствам притчевой структуры. Жанр «Обломова» И. А. Гончарова, диалог идиллического и романного, организация хронотопа свидетельствуют о тяготении писателя к моделированию притчевых ситуаций.

Автор обращается к притче о Блудном сыне, однако в значительной степени видоизменяет ее структуру. Несмотря на существенную трансформацию притчевого канона, «жанр романа предполагает ту текстовую целостность, в которой более или менее адекватно «успевает» — в принципе — проявить себя и целостность мифопоэтического сознания» [9, с. 193]. Прежде всего изменяется соотношение между элементами структуры, т.е. между этапами духовного пути Блудного сына. И если в «Обыкновенной истории» мотив ухода — это отдельный этап эволюции Александра Адуева, имеющий четкую пространственную выраженность с явными библейскими аллюзиями, то в «Обломове» этот мотив едва лишь намечается. Здесь отсутствует то, что в цепочке последовательно сменяющихся друг друга эпизодов притчи соответствует так называемой «фазе обособления». Но, как отмечает В. И. Тюпа, «сюжетную задачу данной фазы способна решить предыстория или хотя бы достаточно подробная характеристика персонажа, выделяющая его из общей картины мира» [10, с. 45]. В романе И. А. Гончарова этой «предыстории» соответствует описание учебы Обломова и его службы в департаменте. В сущности, автор сразу переходит к воссозданию встречи с большим миром, в котором все идеальные представления о жизни оказываются перевернутыми наизнанку. Вскоре Обломов разочаровывается в пользе наук, а впоследствии увидит, что чиновники департамента проникнуты не семейным началом, а страхом перед столоначальником. Не имея четкого представления о цели собственной жизни, герой оказывается в состоянии неопределенности. Он уединяется в квартире на Гороховой улице, изолируясь тем самым от связей с внешним миром. Подобное состояние, по мнению М. Н. Виролайнен, ведет к перемене статуса, невозможной как «бессобытийный и бесконфликтный переход от одной определенности к другой» [2, с. 395].

Следует отметить, что Обломов в своем духовном развитии проходит мимо «падения», в ситуации которого оказывается Блудный сын в результате встречи с большим миром. Герою произведения оказываются чуждыми соблазны этого мира, поэтому он «никогда не отдавался в плен красавицам» и еще

«холоднее простился с толпою друзей». Неприятие внешнего мира, в частности петербургской среды, обусловлено созерцательной позицией Обломова.

И. А. Гончаров сосредоточивает свое внимание на воссоздании ситуации возвращения, представляющего собой сложный диалектический процесс, в основе которого «углубление в себя и постижение неизменных законов бытия... прохождение героя через испытания с последующим возвращением к истоку» [13, с. 153]. При этом сюжетобразующим в произведении выступает мотив поиска утраченного рая, каким для героя является Обломовка. Это место, в котором между людьми восстанавливаются родовые связи, основанные на принципе патриархальности. С точки зрения исследователя О. Г. Постнова, именно «поиск Божественной правды предопределил уже сознательное обращение Гончарова к проблеме земного рая, возможности осуществления высшего идеала на земле» [5, с. 62].

Возвращение героя к истокам, то есть к земному раю, является двояким. Во-первых это мнимое возвращение, в котором нарушается изоморфизм между желанием героя обрести утраченный «обломовский» рай и реальным петербургским пространством. Обособившись от окружающего мира из-за своего нежелания принимать участие в антигуманной деятельности современного общества, Обломов тем не менее находится в пространстве «чужого». Поэтому возникает противопоставление жизни целостной, гармоничной и суесть раздробленного петербургского мира с его «мышинной беготней взапуски» и «вечной игрой дрянных страстишек». Большой мир то и дело вторгается в замкнутое пространство квартиры Обломова то в виде гостей, представляющих различный род занятий, то в виде грубого Тарантьева, то в виде обстоятельств, требующих от героя активных действий (требование съехать с квартиры, необходимость уплаты долгов по счетам, а также мер по исправлению положения в Обломовке). Этому миру противопоставлен образ деревенского рая, изображенного в рассказанной Штольцу картине будущей жизни в Обломовке. Здесь возникает мотив жизни-пира, в котором реализуется тот идеал «покоя» и «мирного веселья», к которому стремится Обломов.



Следует отметить, что интерпретация образа пира в романе и притче нетождественны. В притче отец в честь возвращения сына устраивает пир, который символизирует радость обретения утраченного рая, возвращения к Богу. В мечте Обломова пир в значительной степени напоминает поэтическое произведение, в основе которого лежит философский диалог о конечности и ценности человеческой жизни. Однако это не отменяет сходства различных образов пира на архетипической основе, поскольку «в модель философского пира могут быть вмонтированы темы и мотивы христианского мира, актуализирующего семантику совместной еды и питья» [14, с. 8]. Отсюда возникающие в рассказе Обломова мотивы совместного чаепития и обедов. Присутствие этих мотивов в еще большей степени обнаруживается в изображении идиллических «реальностей» домика на Выборгской стороне, где герой и находит свое «пристанище». Совместная еда выступает здесь объединяющим началом, приближаясь тем самым к христианской интерпретации мотива единения душ в притче о Блудном сыне. Возникающие в притче радость и ликование означают прощение грехов и возвращение Блудного сына в отчий дом. Герой притчи прошел через испытания, став жертвой большого мира, а затем возродился, «был мертв и ожил, пропадал и нашелся». Таким образом, в евангельской притче акцент сделан на жертвенности, благодаря которой «воскрешаются утраченные духовные ценности, в том числе ценность братского пиршественного единения» [14, с. 8].

Подобно герою притчи, чей путь заканчивается возвращением в отчий дом через осмысление личной греховности, Обломов также достигает того идеала человеческой жизни, к которому он все время стремился. Под влиянием галлюцинации он отождествляет домик на Выборгской стороне с Обломовкой. А. А. Слюсарь в этой связи пишет: «Выражая патриархальную мораль, притча утверждает в качестве нормы обособленность среды, представленной прежде всего отчим домом. Он является средоточием целостности жизни, окружает же его большой, но дисгармоничный мир...» [6, с. 136]. При этом восприятие героем окружающего мира мифопоэтизируется: «грезится ему, что

он достиг той обетованной земли, где текут реки меду и молока, где едят незаработанный хлеб, ходят в золоте и серебре» [3, с. 381]. Эта «обетованная земля» представляет собой тот вариант земного рая, который, по мнению С. С. Аверинцева, связан с «идеей освящения вещественного телесного начала» [1, с. 376]. В связи с этим справедливым представляется мнение о «патриархальной мифе как безусловном стволе романа» [12, с. 578]. Главным объектом пристального внимания Обломова становится Агафья Матвеевна Пшеницына, в которой подчеркивается простонародное чувственно-телесное начало. С точки зрения Е. Г. Эткинда «простонародный женский образ томил Обломова всю жизнь», поэтому «брак с Агафьей — осуществление давней, загнанной в далекое подсознание, чувственной мечты» [15, с. 127].

Вместе с тем Пшеницына под влиянием Обломова приходит к осмыслению духовных сторон собственной жизни. Оказывается, жизнь в последние семь лет «проиграла» и «просияла» благодаря присутствию в ее судьбе Обломова. После смерти Обломова Агафья Матвеевна переживает этап душевного перерождения. Она переходит от бурной хозяйственной деятельности к созерцательному отношению к жизни, поскольку осознает, что «Бог вложил в эту жизнь душу и вынул опять... но зато навсегда осмыслилась и жизнь ее: теперь уж она знала, зачем она жила и что жила не напрасно» [3, с. 375]. Кстати, этот мотив внутреннего преображения героини наметился еще ранее, в тот момент, когда Пшеницына, безропотно принимая от Обломова поцелуй, простодушно видит в этом проявление любви к ближнему и всепрощение, имеющие место во время праздника Пасхи. Говоря о пасхальности как об архетипе всей русской литературы, И. А. Есаулов особенно выделяет мотив пасхальных поцелуев, символизирующих единение в результате осознания и прощения чужого греха, а значит, и возможность воскресения. С точки зрения этого ученого возвращение Блудного сына в отчий дом является производным от мотива пасхального воскресения: «сюжет о Блудном сыне хотя бы потому вырастает из евангельского зерна, что герой его действительно воскрес...», то

есть возникает «...чувство собственной греховности, только и дающей надежду на воскресение» [4, с. 45–46]. Причастность к духовному воскресению Обломова подтверждается и тем, что, по словам В. И. Холкина, это «образ архетипический и выявляет особую глубинную целостность русского фольклорного и религиозного самосознания» [12, с. 578].

Если Обломов, уяснив для себя смысл человеческого существования, находит успокоение в доме Пшеницыной, то Штольц, наоборот, не подчиняется «монотонности жизненного цикла» [8, с. 261], устремляясь к линейному движению. Соответственно его оценка обстановки дома на Выборгской стороне тождественна хронотопу выморочного места. Отсюда — символика низа, противопоставленного верху. Обломова, окруженного «грязным», «удушливым» бытом мещанского дома, Штольц пытается спасти, указывая ему другой путь («Вон из этой ямы, из болота, на свет, на простор, где есть здоровая, нормальная жизнь!»). Возникает мотив устремленности к будущему («Прощай, старая Обломовка!»), который является производным от мотива дороги, актуализирующегося в изображении жизни Штольца.

Его жизнь также в значительной степени напоминает путь Блудного сына. Однако реализация сюжета притчи в интерпретации жизненного пути Обломова и Штольца во многом отлична. Если обломовцы видели лишь внешнюю выгоду просвещения и отправили своего сына в Петербург неподготовленным, в результате чего встреча героя с большим миром оказалась драматичной, то отец Штольца дал сыну практическое образование, подготовив его ко всем сложностям жизни. Отправляя сына в Петербург, Иван Богданович Штольц придерживался канона. Он тоже был отправлен своим отцом на все «четыре стороны», исполнив в конце концов свое предназначение. Наличие цели в жизни характеризует и Андрея. Но в отличие от представителей своего рода, он не мастеровой, не просто представитель своего сословия. Андрей Штольц, «выламываясь» из бюргерской среды, проявляет самостоятельность мышления, в результате чего вместо «узкой немецкой колеи» ему открывается «широкая дорога».

Мотив ухода из родного дома находит четкое композиционное выражение в сцене прощания с отцом и соседями. Уход в данном случае сопряжен с «неожиданностью предстоящего пути», сопровождаясь «полной утратой прежнего положения, равной утрате самоидентичности, а потому и следующая затем фаза пути должна быть лишена заведомой определенности» [2, с. 395]. Поэтому с точки зрения соседей, представляющих патриархальное сообщество, отец проводил сына, «точно котенка выбросил на улицу». Но в отличие от героя сказки, попадающего в мифическое пространство и переживающего инициацию, «путь» Штольца связан скорее с изменением его нравственного статуса. Отсюда — сходство с героем притчи, пространство которого «проникнуто нравственной оценкой» [6, с. 136]. Ведь изображено преобразование «человека идиллии» в романическую личность. Этим обусловлен иной характер «соотношения между домом и миром», в результате чего «мифологическая структура сменяется идиллической» [6, с. 136]. Именно идиллия имеет ведущее значение в становлении героя романа. Вместе с тем притча, как пишет В. И. Тюпа, является «прозрачной парафразой обряда инициации», предполагающего «выделение индивида из общины и возвращение в нее в новом качестве, осмысляемое как смерть и новое рождение — преображение» [10, с. 138].

Встретившись с большим миром, Штолец оказывается в нем «своим». Он не противопоставляет себя окружающему миру, а сразу включается в его деятельность. В отличие от Обломова, никогда не покидавшего Россию и знакомившегося с европейской культурой только по книгам, Штолец по настоящему приобщается к бытию человечества, ибо он не только «видел Россию вдоль и поперек», но и «выучил Европу как свое имение...»

Будучи сторонником общественного прогресса, Штолец всяческим образом отрицает идею возврата к прошлому, потому что, по его мнению, «старая Обломовка отжила свой век». Этим объясняется выраженность мотива ухода, обособления от домашнего мирка, ведущего к постоянному движению вперед. В. И. Холкин, сопоставляя встречу с большим миром Об-

ломова и Штольца, отмечает следующее: «Штолец, начавший путь экзистенциально — то есть вытолкнутым, выброшенным в открытый непреднамеренный мир, — осваивает его критически и практически разумно, применяя способность дела, способности способов...» [11, с. 43]. Однако на самом деле это движение оказывается иллюзорным, поскольку герою «незачем и некуда возвращаться, он явно обречен проваливаться в некую дурную бесконечность, представляющуюся ему движением вперед, прогрессом» [13, с. 256]. В финале произведения Штолец не в состоянии объяснить природу недуга Ольги, призывая ее смириться с непостижимостью бытия. Вместе с тем в его жизни намечается свой вариант возвращения с той лишь разницей, что, в отличие от Обломова, Штолец возвращается «не к истоку, не к Отцу, а лишь к самому себе» [13, с. 257]. Этот вариант возвращения оказывается возможным благодаря осмыслению героем судьбы Обломова, в связи с чем повествование обращается вспять. В нем намечается новый цикл, предполагающий ретроспективный взгляд на судьбу Обломова. Штолец рассказывает некоему литератору историю жизни своего друга, становясь тем самым на позиции рефлектирующей личности, осмысливающей свою жизнь в непосредственной связи с философией Обломова. Как считает В. И. Холкин, этот «писательский прием Гончарова обнаруживается вдруг и заставляет повернуться вспять, в обратный путь, к самому истоку, неторопливому, почти эпически спокойному началу.. Подспудный, смысловой сюжет романа — это сюжет медленно убывающей ясности и стремительно прибывающей загадочности в понимании Штольцем как Обломова, так и самого себя и непростых, оказывается, отношений и с Ильей Ильичем, и с жизнью в целом» [11, с. 41].

Таким образом, мотивы ухода и возвращения в романе «Обломов», зеркально отражая друг друга, являются сюжетообразующими. Обратившись к параболе, в частности, к такой ее разновидности, как притча, И. А. Гончаров тем самым расширил рамки художественной целостности, сообщив ей при этом универсальность и всеохватность. А. А. Слюсарь, исследуя формирование на основе художественно-параболических

жанров разновидностей романа, пишет о том, что притча наряду с мифом и сказкой является «формой, в которой в романе осуществляется синтез» [7, с. 140]. Поскольку в центре романа И. А. Гончарова находится судьба Обломова, автор в большей мере разрабатывает мотив возвращения к «истокам», представленным патриархальным мироустройством. В свою очередь, мотив ухода доминирует в изображении жизни Штольца, приходящего в итоге также к возвращению, но не к патриархальности, а к обломовской философии жизни как таковой. Правда, это возвращение лишь намечается. Отсюда — исповедальность, проникновенный лиризм финала произведения...

С точки зрения организации пространства в романе «Обломов» мотивы ухода и возвращения в равной степени отражают динамику внешних форм жизни, ее противоречивую целостность. Поэтому роль и функции притчи о Блудном сыне заключаются в том, что она «организует хромотопический комплекс, цементирующий художественное целое» [9, с. 139].

#### *ЛИТЕРАТУРА*

1. Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь / С. С. Аверинцев // Собр. соч. — К.: Дух і літера, 2006. — 912 с.
2. Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности / Виролайнен М. Н. — СПб.: Амфора, 2003. — 503 с.
3. Гончаров И. А. Обломов / И. А. Гончаров. — Л.: Наука, 1987. — 695 с.
4. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности / Есаулов И. А. — М.: Кругъ, 2004. — 560 с.
5. Постнов О. Г. Кризис гуманизма в творчестве И. А. Гончарова / О. Г. Постнов // Сиб. отд-ние РАН. История, филология и филология. — Новосибирск, 1992. — Вып. 2. — С. 58–64.
6. Слюсарь А. А. С. Пушкин и Н. В. Гоголь: Опыт жанрово-типологического анализа / А. А. Слюсарь. — Киев; Одесса: Лыбидь, 1990. — 189 с.
7. Слюсарь А. А. О жанровых разновидностях русского романа XIX века / А. А. Слюсарь // Проблемы сучасного літературознавства. — 1999. — Вип. 4. — С. 135–142.

8. Строганов М. В. Странствователь и домосед / М. В. Строганов // Литературоведение как человековедение: Работы разных лет / М. В. Строганов. — Тверь: Золотая буква, 2002. — С. 257–276.
9. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. — М.: Прогресс — Культура, 1995. — 624 с.
10. Тюпа В. И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ / В. И. Тюпа. — М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. — 192 с.
11. Холкин В. Н. Русский человек Обломов / В. И. Холкин // Русская литература. — 2008. — № 5. — С. 36–68.
12. Холкин В. И. Илья Обломов в «обратной перспективе» // *Sub specie tolerantiae*. Памяти В. А. Туниманова / В. И. Холкин. — СПб.: Наука, 2008. — С. 574–588.
13. Чернов А. В. Архетип Блудного сына в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XIX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр / А. В. Чернов. — Петрозаводск: ПГУ, 1994. — С. 151–158.
14. Шишкин А. К литературной истории русского симпозиона / А. Шишкин // Русские пиры. Альманах «Канун»; [Под ред. Д. С. Лихачева]. — СПб.: Открытое общество, 1998. — С. 5–39.
15. Эткинд Е. Г. И. А. Гончаров / Е. Г. Эткинд // Психопоэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования / Е. Г. Эткинд. — СПб.: Искусство-СПб, 2005. — Т. 4. — С. 104–149.

**ПОВЕСТЬ Л. Н. ТОЛСТОГО «ДЬЯВОЛ»:  
МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА ГРЕХОПАДЕНИЯ**

*У статті досліджується «міфологічна парадигма» твору. Розглядається взаємозв'язок між «епічним», «архаїчним», «драматичним» компонентами жанрової структури.*

**Ключові слова:** міфологічний, жанрова структура, епічний, драматичний, архаїчний компонент, сюжетні мотиви.

*В статье исследуется «мифологическая парадигма» произведения. Рассматривается взаимосвязь между «эпическим», «архаическим», «драматическим» компонентами жанровой структуры.*

**Ключевые слова:** мифологический, жанровая структура, эпический, драматический, архаический компонент, сюжетные мотивы.

*The article is concerned with the « mythological paradigm» of work. Intercommunication is examined between «epic», «archaic», «dramatic» the components of genre structure.*

**Key words:** mythological, genre structure, an epic, drama, archaic component, plot motives.

В повести «Дьявол» Толстой углубляет и развивает тему грехопадения. Это обусловлено, очевидно, тем, что перед нами произведение, в котором автобиографическое начало проявилось в максимальной степени: своего рода фрагмент внутренней биографии писателя, причем воссозданный в самых мелких психологических подробностях и деталях. Л. Н. Толстой писал о силе воздействия на него страсти, похоти следующим образом: «Я подпал чувственному соблазну. Я страдал ужасно, боролся и чувствовал свое бессилие. Я молился и все-таки чувствовал, что я без сил. Что при первом случае я паду» [1, с. 469].

Поскольку на первом плане здесь изображение чувственного, страсти, то авторское внимание фокусируется на довольно ограниченной образной топике, связанной с дьявольским искушением, соблазном. Как и в «Крейцеровой сонате», грехопадение здесь связывается с прелюбодеянием, истолкование которого, впрочем, лишено философичности, а замыкается в довольно определенном религиозном русле. Это подтверждает-



ся эпиграфом к повести, первая часть которого дублирует эпиграф к «Крейцеровой сонате», а вторая углубляет евангельский мотив телесного, плотского греха. Толстой вновь обращается к стихам из Евангелия от Матфея, вошедшим в Нагорную проповедь. «Если же правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну. И если правая рука твоя соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну». Данный эпиграф на первый взгляд диссонирует с логикой сюжетного развития повести. Это заметил С. Н. Булгаков: «...своеобразно здесь истолковывается евангельская заповедь, которая странным и непонятным образом поставлена эпиграфом повести». Далее богослов и критик объясняет, в чем же заключается для него этот диссонанс: «Здесь уничтожается не рука и не нога, а самая жизнь: лучше смерть, чем жизнь во власти царящего в мире дьявола» [2, с. 626].

В качестве жанрового «архитекста» повести «Дьявол» выступает целый «пучок» смыслов, вариантов, связанных с мифологическим истолкованием греха. Его конкретизацией является прежде всего понимание греха как блуда, совершенного при непосредственном вмешательстве дьявола, расставляющего свои «дьявольские сети». В тексте повести можно выделить интерпретационную парадигму грехопадения, связываемого с дьявольским наваждением, бесовщиной и т. д. Однако грехопадение, проявляющееся в блуде, не поддается однозначному, прямолинейному истолкованию. В повести всяческим образом подчеркивается его амбивалентный характер. В этой связи сошлемся на мнение Ю. С. Степанова, предлагающего рассматривать плотский грех с учетом его рецепции в национальной традиции, то есть в русле основополагающих «констант» и «концептов» русской культуры. В определении блуда как греха читаем: «...половые удовольствия рассматриваются и так и эдак, и как высшая степень жизненных радостей, и даже как существенная черта Евангелия и, с другой стороны, как грех» [3, с. 915].

В «архитекстовом» пространстве толстовского «Дьявола» обнаруживаются все вышеперечисленные семантические

аспекты греха. При этом объединяющим для них является принадлежность к мифологической традиции. Она конкретизируется в тех архаических жанровых схемах, в которых так или иначе присутствуют дьяблерии, то есть древние тексты о бесах, чертях и других «персонажах», представляющих дьявольскую силу. Показательно, что Л. Н. Толстой акцентировал внимание прежде всего на древнерусских литературных источниках, главным образом агиографического плана. Данное положение подтверждается научными изысканиями А. Г. Гродецкой, которая выделяет в качестве отдельной проблемы «логику отбора сюжетов» агиографических текстов Толстым для их последующего издания. При этом для писателя важным является собирательный образ соблазняющего на блуд дьявола, присутствующий практически во всех житийных произведениях, являющийся «общим местом» в их демонологической топике. Однако необходимо учитывать то, что дьявол по своему происхождению восходит к длительной мифологической традиции.

Называя свою повесть «Дьявол», Толстой, очевидно, имеет в виду не только мифологичность образа, но и его всеобщность, универсальность. Ю. Степанов пишет: «Если черт, слово и концепт, связывают нас с глубинными пластами народной славянской культуры, то Дьявол и Сатана как культурные концепты включают нас в культуру Европы» [3, с. 886]. Будучи вначале антагонистом Бога, данный образ в процессе культурного развития подвергается профанации, «постепенно снижаясь в бытовой план, или, лучше сказать, переплетаясь с образом «нового антагониста» — простого человека реального мира — этот образ начинает служить новой теме — общения человека с Сатаной и, более того, становится мотивом договора человека с Дьяволом» [3, с. 886]. Именно в таком трансформированном виде дьявол становится действующим лицом многих произведений словесно-художественного творчества.

Следуя данной традиции, Толстой, разумеется, учитывал и национальную специфику «дьяблерий». Это тем более важно, что в русской литературе существовала устойчивая традиция изображения бесов, чертей и других «представителей» дьявольских сил. Эта традиция возникла и получила распространение еще

в древнерусской литературе, сюжеты которой так привлекали своей назидательностью Толстого. Так, в древнерусской повести XVII века, «Повести о Савве Грудцыне» перед нами подлинный «развратный разгул» (Ф. И. Буслаев) бесов. Кроме того, «злой дух» становится персонажем сказаний, преданий и других архаических жанров. Жанровые реликты «дьяблерий» способствуют более глубокому раскрытию идеологических и нравственных коллизий в литературе XIX века. Действительно, «концепт антихриста непрестанно будоражит русское сознание» [3, с. 887]. Более того, данный образ определяет жанровую структуру многих произведений русской литературы, основанных на сюжете возрождения. Так, Ю. М. Лотман говорит об обязательном присутствии этого антиобраза сначала в виде «демонического эгоизма» в литературе романтизма, а затем в качестве «погубителя» в романе второй половины XIX века. Н. Вершинина, анализируя механизмы рецепции образов «злых сил» в статье «Демоны в провинции: демонические характеры в русской беллетристике 1840–1850-х годов», пишет об их поразительной «живучести», что явно свидетельствует не столько о социальных, сколько о более глубоких, онтологических корнях явления.

Представляется, что в повести «Дьявол» Толстой ориентировался как на русскую, так и на европейскую рецепции данного мифологического образа. Но более существенным здесь является то, что писатель «пропускает» эту рецепцию сквозь специфику житийной жанровой топики. Справедлива мысль А. Г. Гродецкой о том, что «вне житийной атмосферы не понять, пожалуй, ни реальности толстовского дьявола, ни однозначности авторских моральных оценок» [4, с. 66]. Более того, именно житийная топка способствует пониманию взаимосвязи дьявольского «прельщения на блуд» и грехопадения.

Впервые мысль об обладании телом, чувственные желания посещают героя произведения Евгения Иртенева вскоре после приезда его в родовое имение. Однако на данном этапе плотские желания Иртенева не осознаются им как греховные и оцениваются в русле традиционных представлений о светской морали. Ведь он «жил свою молодость, как живут все молодые, здоровые, неженатые люди, то есть имел сношения с разного

рода женщинами». Евгений не считал себя «развратником», но вместе с тем не был и «монахом». Он делал это только потому, что нужно было «для здоровья». Более того, приехав в деревню после смерти отца, герой руководствуется общепринятой моралью, считая неприличным вступать в сношения с женщиной в деревне. Для Евгения авторитетной является позиция его предков. «Он знал по рассказам, что и отец его и дед в этом отношении совершенно отделились от других помещиков того времени и дома не заводили у себя никогда никаких шашен с крепостными, и решил, что этого он не сделает» [1, с. 215].

Но постепенно герой отступает от традиционной морали, он отклоняется от пути, предначертанного авторитетом отцов: «все более и более чувствуя себя связанным и с ужасом представляя себе то, что с ним может быть в городишке, и, сообразив, что теперь не крепостные, он решил, что можно и здесь» [1, с. 216]. В этом смысле поведение героя напоминает не только «уход» житийного персонажа, но также попытку обретения индивидуальной жизненной позиции в притче о Блудном сыне. Но несмотря на подобное нарушение «канонической» модели поведения, Иртнев все же по-прежнему был далек от мыслей о «разврате», а руководствовался мыслями о вредности деревенского воздержания и о необходимости половых отношений «для здоровья».

Вместе с тем в поведении героя индивидуальное постепенно вытесняется субстанциальным, находящимся вне пределов его личности. При этом речь идет о влиянии на судьбу Евгения Иртенева внеположной ему роковой силы. В этом прослеживается типологическое сходство сюжета толстовской повести с сюжетикой древнерусской литературы, а особенно с произведениями агиографической словесности. Образ беса в «Повести о Савве Грудцыне» так же, как и образ Горя в «Повести о Горе-Злочастии», передают ощущение судьбы как насилия, судьбы-Горя, ощущение зависимости, ведомости чем-то посторонним. Таким же предстает образ дьявола у Толстого. По мнению А. Г. Гродецкой, «дьявол Толстого — символ властного, животного «Я» человека (плотского, грешного, личного), противостоящего «Я» духовному, — сознательно и принципиально подается в духе «рецидивов» средневекового стиля и мышления» [4, с. 159].

Поначалу видя в Степаниде объект для удовлетворения своей страсти, Иртенев вместе с тем начинает осознавать зависимость от нее, перерастающую в непреодолимое влечение. И если во время первой встречи описание Степаниды представит максимально объективированным, «овнешненным» («В белой вышитой занавеске, красно-бурой паневе, красном ярком платке, с босыми ногами, свежая, твердая, красивая...»), то впоследствии ее чувственный образ передается через восприятие героя, выделяющего в ней индивидуальное, неповторимое. Влечение Иртенева перестает быть «безличным», и «ему представлялись именно те самые черные, блестящие глаза, тот же грудной голос, говорящий «голомя», тот же запах чего-то свежего и сильного и та же высокая грудь, поднимающая занавеску...». Более того, даже хронотоп предстает эмоционально и субъективно окрашенным. Встречи Евгения и Степаниды проходят «в той же ореховой и кленовой чаше, облитой ярким светом». Следует отметить, что в данном случае хронотопическая деталь выполняет значимую метатекстуальную функцию в творчестве Толстого. Речь идет о непосредственно связанной с исследуемой нами проблемой дьявольского соблазна и последовавшего за ним грехопадения языческой составляющей, субстрате мировоззрения Толстого.

Для Д. С. Мережковского соотношение язычества и христианства в творчестве Толстого и Достоевского было в центре его концепции «религии» обоих писателей. При этом откровенным язычником, по мнению критика, выступал именно Толстой. Одним из доказательств этого является метатекстуальный образ леса, живого, шумящего, одухотворенного. По мнению В. И. Габдулиной, лес у Толстого, будучи наделенным «в мифопоэтической и литературной традиции устойчивыми символическими смыслами», имеет «большое значение для понимания авторской концепции жизни» [6, с. 51]. В повести «Дьявол» перед нами не лес как таковой, а его хронотопическая редукция. Это орешник, чаша, выступающие в данном случае концентрированными локусами греха. Именно здесь житийный мотив «прельщения на блуд» реализуется в полной мере. По мысли Ю. М. Лотмана, «пространственные отношения у Толстого...

часто выступают в качестве языка для выражения нравственных построений. Вследствие этого они приобретают, в значительной мере, метафорический характер» [5, с. 626].

Однако, если в других произведениях Толстого лес — это четко отграниченное пространство «чужого», в котором совершается нечто вроде инициации, как например, в повести «Казачи», то в «Дьяволе» пространство грехопадения шире. Оно не ограничивается только лесом, а распространяется на усадьбу как таковую, включая локусы дома и расположенных вблизи сада, тропинки и сарая. Предстоящая в облике дьявола Степанида в качестве «поденной бабы» убирает в доме под Троицын день, а затем в сам праздник пляшет в крестьянском хороводе у барского дома. В конечном счете пространство греха интенсифицируется во внутреннем мире Евгения, переходит в его душу. В связи с этим закономерно то, что «дьявол у Толстого появляется в тех же ситуациях, что и его агиографический прототип: житийный бес замещает психологическую мотивировку поступка, у Толстого он — причина неподконтрольных сознанию психологических состояний и побуждений» [4, с. 141]. Вместе с тем приведшая к грехопадению страсть изображается как нечто внешнее, постороннее. Подобное представление обнаруживаем и в канонических текстах. Человек, по слову ап. Павла, через плоть «продан греху», делается «пленником закона греховного»: «...не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю... А потому уже не я делаю то, но живущий во мне грех» (Рим. 7: с. 14, 15, 17, 20, 23).

Опираясь на евангельские и основанные на них житийные схемы, Толстой переосмысляет их в соответствии со своими мировоззренческими и эстетическими установками. Евгений Иртенев выступает амбивалентной личностью. С одной стороны, он ориентируется на житийный «прототип», а с другой, — отступает от него. Характерным в этом отношении является переосмысление канонического житийного мотива сожжения руки. Вспомнив о старце, сжегшем пальцы от соблазна перед женщиной, Иртенев вначале следует данной модели поведения. Однако, в отличие от старца, герой не кладет руку на жаровню, а зажигает спичку и коптит ею палец. Кроме того, традиционно житийный мотив подвергается здесь ироническому

снижению: «Ему стало больно, он отдернул закопченный палец, бросил спичку и сам засмеялся над собой».

Но так или иначе житийные схемы в творчестве Толстого, как это показано некоторыми исследователями, в частности С. А. Шульцем, способствуют углублению авторской концепции, ее универсализации. Создается максимально обобщенный образ, который восходит к архетипу. Следовательно, есть все основания говорить о размыкании жанровых границ повести, о тяготении ее к синтезу. А. Г. Гродецкая пишет: «Образ Толстого традиционен в самом широком плане, как и в самых мелких художественных частностях, он в целом опирается на христианскую демонологию и, несмотря на очевидное внимание писателя к демонологическим сюжетам в житиях, от конкретных источников зависит мало» [4, с. 159]. С ориентацией на традиционные образные схемы связана и параболичность повести.

Сюжетное движение повести «Дьявол» передает все наиболее значительные схемы, соответствующие их аналогам в параболических жанрах и житийной традиции. Действительно, по мере усиления динамики повествования дьявольское начало овладевает героем все с большей силой. Это подчеркивается как в отображении внутреннего состояния Иртенева, ощущающего себя близким к сумасшествию («Он чувствовал, что терял волю над собою, становился почти помешанным»), так и в акцентировании бесовских черт во внешности Степаниды. При этом в ее описании соединяются характерная для Толстого скульптурность, даже любовное отношение к воссозданию телесного, плотского с языческим мифом как составляющей толстовского мирозерцания. Степанида предстает воплощением чувственности, и герой не мог оторваться «от ее покачивающегося ловкой, сильной походкой босых ног тела, от ее рук, плеч, красивых складок рубахи и красной паневы, высоко подоткнутой над ее белыми икрами».

В дальнейшем подчеркиваются «черные глаза и красный платок» героини. В описании доминирует красный цвет, который является определяющим в мифологической идентификации дьявола. Для сравнения вспомним красные губы Трухачевского в «Крейцеровой сонате», а также ослепивший Анну Каренину в

темноте вагона «красный огонь». Но Толстой и цветовую символику подвергает переосмыслению, перекодировке. Писатель всяческим образом перестраивает готовые схемы в русле характерного для его позднего творчества эффекта «двойных смыслов», «образных противовесов» [4, с. 123]. В связи с этим подбираются и снижающие демонизм, дьявольское начало детали. Поэтому на первом плане изображается страсть как таковая. Как пишет Н. Н. Страхов, Толстого интересовал «самый душевный процесс страсти». Парадоксальность ситуации заключается в том, что чем менее эта страсть мотивирована, тем более необъяснимее и сильнее ее исходящая от некоего постороннего начала, «дьявольская» власть. Перед нами «эффект “отчуждения” страсти, закономерный с точки зрения понимания толстовской психологии» [4, с. 124]. Как и герои «Крейцеровой сонаты», в повести «Дьявол» Евгений Иртенев и “дьявол” — Степанида — «обычные люди, без намек на inferнальность» [4, с. 124].

Мифологический контекст здесь выступает в качестве усиливающего авторскую тенденцию начала. Он способствует более глубокому пониманию степени отчуждения личности героя, целиком оказавшейся во власти греха. В конечном итоге сам Иртенев и отождествит Степаниду с дьяволом накануне катастрофы: «Ведь она черт. Прямо черт. Ведь она против воли моей завладела мною». Самоубийство героя, осознавшего свое падение, грех, также соответствует представлениям о смерти в агиографической традиции. В житии «образ смерти и “дьявольский” образ находятся в постоянном и близком “сцеплении”» [4, с. 155]. Поскольку герой жития не может умереть нераскаявшимся, то «последнее обращение неизбежно происходит в последний предсмертный миг (покаяние, примирение, просветление)» [4, с. 158]. Очевидно, недаром в окончательной редакции повести Толстой останавливается на финале, типологически сходном с романом «Анна Каренина». Самоубийство героини — это и смерть-наказание и вместе с тем смерть-прощение. В «Дьяволе» это еще и моделирование типичной для малой прозы последней трети XIX века нарративной ситуации — замыкания границ целого и очерчивания открытых разновекторных ориентиров, перспектив, незавершенных художественных



смыслов. Это тем более закономерно, что параллельно существует другой вариант финала произведения. Подобная нарративная стратегия способствует более глубокому уяснению жанровой природы повести Толстого в контексте его мировоззрения, специфики понимания художественности и т. д.

Итак, в повести «Дьявол» художественное осмысление грехопадения представлено с учетом архаико-мифологической традиции, проявившейся в таких жанровых свойствах произведения, как параболичность и следование агиографической традиции. При этом в данном случае нельзя говорить об ориентации писателя на целостную структуру определенного древнелитературного или мифологического источника. Речь идет о создании собирательного образа, характеризующегося максимальной обобщенностью, универсальностью. Именно поэтому художественная интерпретация грехопадения амбивалентна, неоднозначна. Она позволяет адекватно подойти к сложной и все более отдаляющейся от традиционной жанровой природе толстовской повести.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

1. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. / Л. Н. Толстой. — М. : Худож. лит. — Т. 27: 1928—1958. — 620 с.
2. Булгаков С. Н. Человекобог и человекозверь : По поводу последних произведений Л. Н. Толстого : «Дьявол» и «Отец Сергей» / С. Н. Булгаков // Толстой Л. Н. : pro et contra : Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей : [антология] / [сост. К. Исупов]. — СПб. : РХГУ, 2000. — С. 601—638.
3. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. — М. : Акад. проект, 2004. — 992 с.
4. Гродецкая А. Г. Ответы предания: Жития святых в духовном поиске Льва Толстого / А. Г. Гродецкая. — СПб. : Наука, 2000. — 264 с.
5. Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство-СПб, 1997. — 848 с.
6. Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский / Д. С. Мережковский // Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. — М. : Республика, 1995. — 350 с.
7. Шульц С. А. Драматургия Л. Н. Толстого как пограничный феномен / С. А. Шульц // Русская литература. — 2000. — № 1. — С. 21—39.

## ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ НОВЕЛІСТИЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ У НОВЕЛІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ «ПРИРОДА»

*У статті проаналізовано жанрову специфіку та виявлено основні композиційні прийоми новели Ольги Кобилянської «Природа».*

**Ключові слова:** новела, композиція, сюжет, герой, діалог.

*В статье проанализирована жанровая специфика и выявлено основные композиционные приемы Ольги Кобылянской «Природа».*

**Ключевые слова:** новелла, композиция, сюжет, герой, диалог.

*In the article is analyzed genre specificity and traced the basic compositional methods of the short story by Olga Kobylianska «Nature».*

**Key words:** short story, composition, subject, hero, dialog.

Основний період творчості О. Кобилянської (90-ті та 900-ті роки) співпадає з розквітом новелістики в українській літературі початку ХХ століття (В. Стефаник, І. Франко, М. Коцюбинський та ін.). Звідси розмаїтість жанрів «малої прози» письменниці: це і новели, і оповідання, і настроєві психологічні образки, і лірико-пейзажні малюнки, і алегоричні поезії в прозі, й афористичні мініатюри.

Автори новел досить часто означають жанр оповідання як новелу і навпаки, новелу як оповідання. Пояснюємо це недостатньо розробленим на той час (к. ХІХ — поч. ХХ ст.) визначенням жанру новели [5, с. 90]. Але новела О. Кобилянської «Природа» (1887) означена авторкою як новела, і це жанрове визначення, на нашу думку, підтверджується низкою новелістичних ознак, які містить текст. Розкрити певні художні засоби та композиційні прийоми, які вказують на різницю між жанрами новели та оповідання на прикладі новели «Природа» — і є метою статті.

Новела «Природа» хоч і є новелою, але це дещо «пограничне» визначення. Жанр даного твору аж до розв'язки коливається між двома спорідненими жанрами «малої» прози: оповіданням та новелою. По-перше, обсяг твору (близько 20

сторінок) — не новелістична ознака. Але це вторинна ознака, яка не обов'язково має бути присутня у новелі (хоча найчастіше новела значно коротша за обсягом). Польський дослідник Рома Сендика переконаний: «Жанр іноді можна розуміти не як «класифікаційне», а як «типологічне поняття» (тобто, даний екземпляр мусить мати якусь одну із рис, які означають даний тип, але не мусить мати їх усі) [6, с. 472]... а в найзагальнішому розумінні будь-який текст жанрово «нечистий», оскільки ... він водночас якоюсь мірою зберігає індивідуальність, модифікує її, змінює чи деформує» [6, с. 476].

Як уже було згадано, до певного моменту твір О. Кобилянської коливається між двома визначеннями: новела та оповідання. На думку І. Денисюка (а саме з цим дослідником ми погоджуємось), нервом оповідання є цікаве нанизування епізодів, в той час, як сутність новели — у заглибленні в один епізод. Новелістична форма зображення дійсності бере для мікроаналізу якийсь момент життя, що дає змогу показати в ньому більший обсяг психічних переживань, ніж оповідання. Дослідник називає новелу «верлібром у прозі». Підтвердженням цьому є новела Кобилянської: у «Природі» зображено кілька епізодів, але найглибше відбувається занурення в один — епізод зустрічі [2, с. 7]. З іншого боку, у жанрі новели як такому відсутні докладні описи, «Природа» ж розпочинається з портрету героїні, друга частина новели — з портрету героя. Але, на противагу оповіданню, портрети в новелі не деталізовані, зовнішність героїні авторка узагальнює: «Хоч русинка від голови до ніг, було в неї рудава волосся, що у русинів рідкість, та в чертах бачилась порода, а майже меланхолійний сум, що вибитий на всім, що нагадує оцей нещасний народ. Її очі, великі, трохи нерухомі і вогкі, були сумні і тоді, коли уста всміхалися» [3, с. 301]. Так портрет героїні — це лише колір волосся та очі. Характер, вдачу героїні подано, як і властиво новелі, не стільки описово, як через дії та вчинки. У новелі важливу роль відіграє такий засіб, як новелістична синеодоха (за частиною пізнається ціле), яка «ґрунтується на всебічному художньому знанні предмета дослідження і вмінні зводити ланцюг частин зображення до єдиного фокуса» [8, с. 220], щоб кожен епізод і кожна подробиця

служили цілому, розкриваючи ідейно-тематичний задум: так, опис життя героїні містить такі риси: не знала життя — багато читала — любила природу — «снувалась по горах», фантазувала — любила силу — намагалась приборкати гірського коня.

Останній епізод — характерна ознака початку знайомства з гуцулом, який привів коня до батька дівчини. Текст новели фрагментарний, і у плані змісту (відсутні імена героїв, мотивація вчинків тощо), і структурно (текст уривчастий, речення неповні, називні («особливо ж любила осінь», «Дикі Карпати!»). Якщо у першій частині епізод поданий наприкінці, то у другій він постає на початку і розкриває характер героя. Портрет героя більш докладний, ніж у героїні за рахунок опису гуцульського одягу. Епізод, який знайомить читача з юнаком, постає як новела в новелі: «Три дні тому все сталося, а й відтоді він одурів» [3, с. 306]. Вставна новела — розповідь, яку веде оповідач, але неначе вустами учасника події — юнака. А оскільки розповідає він подію неначе сам до себе, розповідь нагадує потік свідомості, який теж за природою своєю уривчастий, емоційний. Юнак схвильовано згадує, як його застав лісник за зрубуванням смереки, і урядники примусили його відсидіти під вартою дві доби. У цьому схвильованому стані, вийшовши з-під варти, юнак зустрічає в горах дівчину. Далі зображене подається очима юнака: це, зокрема, більш розширений портрет героїні: «Не була хлопського стану, се він помітив зараз. Лице біле, як перлова матриця, і гарне... а очі великі й блискучі, та безконечно сумні!...», «Боже, червоне волосся... як відьма...» [3, с. 308]. Спостерігаємо паралелізм образів, який, разом з фрагментарністю та метафоричністю є одною із стилістичних ознак новели. При знайомстві читача з образами дівчини та юнака спостерігається статика зображення, паралельний показ героїв, і лише у другій частині новели відбувається динамічний рух персонажів (зустріч героїв — рефлексії юнака — рішення ніколи більше не зустрічатись). Оповідь про подію (зустріч двох молодих людей у лісі) — не спогад про подію, що може обрамлюватись авторським «Я» чи функцією розповідача. Це швидше фрагмент «історії», що подається в момент її народження, а, значить,

розповіді [4, с. 224]. І оповідач від події не дистанціюється, значить, для нього важлива не стільки історична, соціальна значимість цієї події, скільки її емоційний підтекст.

Згодом між героями відбувається діалог, який окреслює їх характери, полярно протилежні. Дівчина — поміркована, вдумлива («твої гадки — серце, їх гадки — голова»), на слова хлопця, який у всьому винуватить «нешчасливу годину», вона відповідає «нема ніяких щасливих чи нещасливих годин» [3, с. 309], і звідси починається суперечка героїв. Юнак неосвічений, фаталіст, він гадає: «Яким кого бог сотворив, такий він і є, яка в кого доля, так і живеться...» [3, с. 310]. Але освічена донька адвоката переконана: «Не гадай собі, що темнота робить ліпшими!». Слід зазначити: чи не в кожному творі О. Кобилянської жінки-героїні морально вивищуються над чоловіками, і новела «Природа» — не виняток. З цього уривку діалогу згодом постає конфлікт у душі юнака. Він закохується у дівчину, вона нагадує йому образ Матері Божої. Юнак вирішує шукати дівчину.

Останній епізод у лісі — це суцільний потік свідомості, який постає зі спогадів, запитань, раптових висновків, рефлексій героя. Низка зіставлень та спогадів наштовхують юнака на думку: дівчина — відьма («Не дурно в неї червоне волосся... Не дурно волочилася по лісі...») [3, с. 323]. На нашу думку, це пуант новели, «вендепункт». Адже здогад, що, мов блискавка, пронизує героя, напряду характеризує його як людину, що вірить у темні сили, людину забобонну. Повертаючись до розмови юнака з дівчиною про освіту, розуміємо, що дівчина була права, коли говорила: «якби-сь учився, не говорив би-сь такої дурниці» [3, с. 310]. Вона неначе передбачала подібну розв'язку. Герой переживає цілу низку емоцій: страх, ненависть до дівчини, злість і згодом — тверезу (на його думку) розсудливість: «йому мусило усе те статися, бо спровадився до своєї нової хати, не посвятивши її перше!» [3, с. 323]. За період кількогадинного блукання лісом юнак досягнув своєї життєвої мети від часу до зустрічі з незнайомкою, подумки розпочав жити з нею, одружившись, і за мить попросився з мрією.

Новела «Природа» має новелістичний початок: портрет героїні не деталізований, узагальнений, характер розкрива-

ється через вчинок (епізод з баским конем). Але далі новела набирає ознак повісті, коли автором вводиться ще один головний герой, опис якого деталізований, розширений. Згодом, коли розкривається його рішучий характер у діалозі з суддею, твір знову набуває ознак новели, і далі (зустріч з дівчиною (зав'язка), спалах почуттів (кульмінація) та рефлексії героя, що приводять до висновку про те, що дівчина — відьма (пуант новели), пересвідчуємось, що перед нами — новела. В новелі часто присутній такий композиційний прийом, як несподівана (хибна) розв'язка. Ефект несподіванки досягається автором за допомогою того, що можна назвати хибною розв'язкою, тобто, в сюжетному силогізмі читач постає перед помилковим висновком, а потім відкривається зовсім інша розв'язка. Так, в епізоді, де герой сподівається зустрітись з дівчиною, зрубавши смереку, читач переконаний, що зустріч неминуче відбудеться, хоч і невідомо, з яким результатом. Але згадуваний В. Фащенком «спалах блискавки», який відбувається і у свідомості юнака, і у розв'язці, змінює все, і стає зрозуміло: зустріч героїв неможлива, а якщо й можлива, то без подальшого її розвитку. Так у жанрі новели змінюється сфера зображення, відбувається «переакцентація уваги з одних аспектів зображення / вираження на інші» [4, с. 283]. Подібна новизна кінцевих мотивів, на думку Б. Томашевського, і є головним прийомом кінцівки новели [7, с. 245].

Оскільки жанр новели є похідним від психологічного роману [4, 283], душевне життя героїв позначене антитетичністю (дівчина була сильна «по природі», але «через те, що виросла в неробстві, ніколи не заохочувана і не скріплювана, розпещена, винижена, її сила спала і ниділа...» [3, с. 302]; образ її, що заповонив уяву юнака, здавався схожим на «образ матері божої» [3, с. 306], через кілька днів трактується ним по-іншому: «вона відьма... відьма!! О свята мати божа!» [3, с. 322]. Вчинок героя відходить на другий план, натомість поглиблюється внутрішня діалогічність. На думку Т. Гундорової, і бажання героїв полярно протилежні: у «Природі» чуттєвість гуцула звернена до об'єкта його бажання, до жіночого тіла, його барв і запахів. Дівчина натомість почувається приголомшеною красою «великанських,

порослих лісом верхів гір», «пралісів», величчю, якій віддавала-ся цілою своєю істотою»...[1, с. 37]. При аналізі новели «зринає діонісійсько-аполонівська алузія; «природа запанувала над людьми, зносячи перешкоди цивілізації і відчуження» [1, с. 39], однак Кобилянська надає саме жінці роль формуючу і моделюючу, іншими словами, культуротворчу, аполонівську» [1, с. 39]. Можливо, й не прагне зустрічі з гуцулом дівчина саме тому, що лякається його буйної природної сили, позбавленої раціонального начала. Так, Т. Гундорова вважає: «О. Кобилянська стверджує, що сферою реалізації жінки є культура, яка зіткнулась з цілковито інакшою, дикою і непросвітленою забобонністю гуцула, який, зрештою, змиряється з тим, що та чудова дівчина з червоним волоссям, -- відьма, а відтак, визнаючи це, він звільняється з-під влади її і від чару культури загалом»[1, с. 39].

Як і проза інших видатних новелістів к. XIX — поч. XX ст., мала проза О. Кобилянської наскрізь проникнута психологічним вираженням підсвідомого, зображенням потужного інтуїтивного начала героїв. Саме це інтуїтивне начало яскраво заявляє про себе у несподіваному висновку юнака, коли він, зіставивши всі підсвідомі осяяння, доходить несподіваного висновку: дівчина — відьма. І юнак, і дівчина є різними психологічними типами (інтроверт / екстраверт), але обидва вони цікавлять авторку саме у моменти найбільшого зосередження на собі, коли весь світ мислиться через призму власного Я. Так інтуїція допомагає юнаку, хай навіть хибно, з нашої точки зору, зберегти власну самоідентичність (мислення автентичного гуцула не йде далі народних вірувань та забобонів). Саме занурення у підсвідоме (що і робить текст новели незвично розлогим через численні рефлексії та інтуїтивні осяяння) дозволяє юнаку зберегти свою душу. В мікросвіті героя постає вся складність світу людей: оманливість дівочої зовнішності, забобони, в які сліпо вірить гуцул, невідповідність почуттів голосу здорового глузду. Цей злам, пуант в долі героя рушить всі його сподівання на одруження з дівчиною, цей злам для юнака має світовий масштаб. Саме через подібні психологічні злами, повороти новела як жанровий різновид рідко буває «історич-

на», «суспільно-побутова» [4, с. 285], найчастіше основна увага зосереджена на вчинку, окремій події життя героя.

У мотивній сфері новелістичного мислення важливим є ланцюг «зіставлення — уподібнення — зіткнення» [9, с. 22]. У новелі «Природа» це виглядає таким чином:

*зіставлення*: паралелізм образів юнака та дівчини, зустріч у лісі;

*зіткнення*: конфлікт у душі героя, уявний діалог з героїнею, що призводить до несприйняття її у психологічному плані.

І. Денисюк пов'язує цей ланцюг зі структурою сонета: «теза — антитеза — синтез». Мисленнєва робота героя і призводить до синтезу всіх припущень, здогадів, висновків, з чого й випливає рішення неможливості подальших стосунків з героїнею.

За формулюванням В. Фашенка «новела — короткий епічний твір, в якому здійснюється композиційно стисле відкриття цілого світу в «зосереджуючій миті» життя, тобто в невеликому колі зв'язків, які в певному вузлі утворюють один, на відміну від роману чи повісті, епіцентр настрою і думки, важливої і значної для осягнення протиріч дійсності» [9, с. 21].

За цим твердженням лише одна дефініція («короткий твір») випадає з загального визначення при аналізі новели «Природа». Герой відкриває цілий світ у зосереджуючій миті життя (закоханість, мов спалах), і здогад (другий спалах, не менш сильний). Ця зосереджуюча мить життя і робить новелу «Природа» новелою. Отже, основними композиційними прийомами новели є заглиблення в один епізод, новелістична синекдоха, фрагментарність структури, паралелізм (і в той же час антитетичність образів), чергування статичної й динамічної зображенні героїв, діалоги, що розкривають характери персонажів, «хибна» розв'язка, новизна кінцевих мотивів. Схематично відобразити інші елементи жанру (за В. Фашенком) можна таким чином:

1 — епіцентр настроїв (закоханість юнака);

2 — коло зв'язків (юнак та дівчина);

3 — протиріччя дійсності (закоханість та неможливість розвитку кохання).



Саме третій пункт і призводить до конфлікту та розладу в житті героя. Звісно, дана схема — лише спроба «схопити» цю зосереджуючу мить життя, оскільки В. Фащенко неодноразово уточнював, що «художня модель світу завжди багатозначна і неосяжно різноманітна, а тому витвори мистецтва не входять повністю в логічні схеми» [9, с. 171].

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гундорова Т. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. — К.: Критика, 2002. — 272 с.
2. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX — початку XX століття / І. О. Денисюк. — К.: Вища школа, 1981. — 213 с.
3. Кобилянська О. Ю. *Природа* // Твори: В 2 т. / О. Ю. Кобилянська; Упорядн., передм. і приміт. Ф. П. Погребенника. — К.: Дніпро, 1983. — Т. 1. — С. 301–323.
4. Пащенко М. В. Модернізація української новели к. XIX — п. XX ст. / М. В. Пащенко // Автор і авторство у словесній творчості: Зб. наук. праць / Одеськ. нац. ун-т імені І. І. Мечникова. філолог. фак.; Відп. ред. докт. філол. наук проф. Н. М. Шляхова. — Одеса: Поліграф, 2007. — С. 275–295.
5. Подлісецька О. Поетика новели у історичному аспекті / О. Подлісецька // Проблеми сучасного літературознавства. Збірник наук. праць / Ред. кол.: Є. М. Черноіваненко та ін. — Одеса: Астропринт, 2011. — Вип. 15. — С. 89–99.
6. Сендика Р. Про культурологічну теорію жанру / Р. Сендика // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX — початок XXI ст. / [Упоряд. Б. Бакули; За заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка]. — К.: Києво-Могилянська академія, 2008. — С. 467–491.
7. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. — М.: Аспент пресс, 2001. — 331 с.
8. Фащенко В. У глибинах людського буття. Літературознавчі студії / Василь Фащенко; [Упор. М. М. Фащенко, В. Г. Полтавчук, Вступ. ст. В. Г. Полтавчук]. — Одеса: Маяк, 2005. — 640 с.
9. Фащенко В. Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917–1967) / Василь Фащенко. — К.: Вища школа, 1968. — 178 с.

УДК 82-1+130.3.

*Кристина Корнеева*

### АМБИВАЛЕНТНОСТЬ КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ МИСТИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ МИРОЗДАНИЯ В ЛИРИКЕ З. ГИППИУС

*Стаття присвячена розгляду явища амбівалентності в ліриці Зінаїди Гіппіус і оцінці її ролі в поетичній картині світу поета. Вказане явище розглядається з точки зору індивідуальної релігійної філософії, відображеної у творчості З. Гіппіус — як форма вираження містичної єдності Всесвіту.*

**Ключові слова:** *Єдине Ціле, трансцендентне, протилежності, синтез, амбівалентність.*

*Статья посвящена рассмотрению явления амбивалентности в лирике Зинаиды Гиппиус и оценке ее роли в поэтической картине мира поэта. Указанное явление рассматривается с точки зрения индивидуальной религиозной философии, отраженной в творчестве З. Гиппиус — как форма выражения мистического единства Мироздания.*

**Ключевые слова:** *Единое Целое, трансцендентное, противоположности, синтез, амбивалентность.*

*The article is devoted consideration of ambivalence phenomenon in Zinaida Gippius' poetry and estimation of its role in the poetic picture of the world of poet. The indicated phenomenon is examined from the point of view of the individual religious philosophy, reflected in Z. Gippius' works — as form of expression of the Universe as a Single Whole.*

**Key words:** *Single Whole, transcendent, opposites, synthesis, ambivalence.*

В последние десятилетия среди ведущих отечественных и зарубежных исследователей русского символизма определился особый интерес к творческому наследию З. Гиппиус (1869—1945). Поэт, прозаик, драматург, литературный критик, ближайшая соратница теоретика русского символизма Д. Мережковского, представительница школы «петербургских мистиков», известная в литературных кругах как «декадентская мадонна», — З. Гиппиус является одной из наиболее ярких фигур эпохи Серебряного века.

Будучи фактически соавтором учения о «Третьем Завете», много и плодотворно работая в русле проблемы «нового религиозного сознания», она и в поэзии воплощала первый и важнейший в эстетике русского символизма принцип «мистического содержания» (Д. Мережковский). В силу этого характерной чертой лирического наследия З. Гиппиус является глубокое философское осмысление темы запредельного бытия и его мистического постижения. Основной акцент в ее поэзии делается на взаимосвязи и взаимодействии человека с трансцендентным началом, на персональной «жизни духа» (Д. Мережковский). Не принимая этого во внимание, невозможно досконально понять художественный мир З. Гиппиус, в котором каждое поэтическое средство работает на выражение метафизических идей и интуитивных мистических прозрений автора.

Рассматривая мистический компонент в лирике З. Гиппиус, необходимо сказать об особенностях самого феномена мистицизма как способа мировосприятия. От традиционной философии и догматической религии мистицизм отличается ярко выраженным стремлением к осознанию изначального единства реальности, к восприятию предметов и явлений конкретного мира как ипостасей Единого Целого. Если рациональное познание мира направлено, прежде всего, на его последовательный анализ, то есть фактически на расчленение, разложение на составляющие, то целью познания мистического является осознание (а вернее даже ощущение) мира сразу и целиком, а также поиск потаённой, лежащей за пределами рассудочного познания сущности бытия. Наиболее показательна в этом плане фраза Л. Витгенштейна: «Мистическое не то, *как* мир есть, а *что* он есть» [3]. Иными словами, если рациональные дисциплины исследуют переменные составляющие этого мира, то мистицизм пытается объяснить его неизменную сущность [10, с. 4].

В творчестве З. Гиппиус подобное стремление к осознанию мирового единства проявилось, как ни парадоксально, в крайней поляризации художественных образов, с помощью которых достигалось отображение двойственности (а по сути — двуединства) мироустройства. Так, свидетельством на-

личия дуалистических мотивов в творчестве З. Гиппиус является склонность к построению бинарностей-антитез, которая является одной из ключевых особенностей лирического наследия поэта. В предисловии к сборнику ее сочинений К. Азадовский и А. Лавров так говорят о З. Гиппиус: «Ее поэтический мир [...] предельно подвижен, он реализуется как непрестанный диалог между двумя противоположными полюсами. [...] На этих «противовесах» держится мировосприятие Гиппиус» [4, с. 12]. Прежде всего, это крайняя поляризация земного и неземного, материального и духовного итд.

Некоторые из современников З. Гиппиус были склонны видеть в подобной антитетичности болезненную противоречивость и даже паталогическую раздвоенность личности поэта. Так, например, по мнению, К. Чуковского, лирика З. Гиппиус всецело находится во власти «мании противоречия»: «Каждое чувство, едва родившись, тотчас же умерщвляется противочувствием, приводящим к нулю, к пустоте» [11, с. 74]. Р. Гуль в рецензии на книгу З. Гиппиус «Стихи. Дневник 1911–1921» так отзывался о поэте: «Когда задумываешься, где у Гиппиус сокровенное, где необходимый стержень, вокруг которого обрастает творчество, где — «лицо», то чувствуешь: у этого поэта-человека, м. б., как ни у кого другого, нет единого лица. Страшное двойное лицо. Раздвоенность. Двоедушие» [4, с. 11].

Вместе с тем, сама З. Гиппиус всегда подчеркивала, что «двойственность есть уже признак несовершенности, неконечности»: «Не говорите же мне никогда, что есть две правды и два Бога. [...] А у тех, у кого две правды, — нет ни одной» [4, с. 13]. Это утверждение на фоне всего творческого наследия поэта, казалось бы, само по себе должно выглядеть весьма парадоксально, так как, на первый взгляд, оно явно противоречит поэтической картине мира З. Гиппиус. Однако такое противоречие выглядит вполне разрешимым. Саму суть смысловой нагрузки поэтических антитез в творчестве З. Гиппиус наиболее адекватно отразил И. Анненский, писавший что «для З. Гиппиус в лирике есть только *безмерное Я*, не ее Я, конечно, не Ego вовсе. Оно — и мир, оно — и Бог; в нем и только в нем

весь ужас фатального дуализма; в нем — всё оправдание и всё проклятие нашей осужденной мысли; в нем — и вся красота лиризма З. Гиппиус» [1, с. 11].

Помимо И. Анненского, тайную идею всех «противоположностей», нашедших отражение в лирике З. Гиппиус уловил поэт и критик-символист А. Смирнов, по мнению которого в ее поэтическом мире на самом деле присутствует лишь одна большая идея, постепенно раскрывающаяся в своих разных степенях [4, с. 12]. В связи с этим некоторые исследователи делают предположение, что основные начала внутреннего мира З. Гиппиус не аннигилируются в своей антитетичности, а утверждаются в универсальной сути, которая постигается уже за пределами конкретных идей и понятий [4, с. 12].

Сама З. Гиппиус в стихотворении «До дна» (1901) так писала о себе: «Тебя приветствую, мое поражение, / тебя и победу я люблю равно; / на дне моей гордости лежит смирение, / и радость, и боль — всегда одно» [4, с. 85]. Она словно пыталась достичь предела каждого качества и явления, где оно оборачивается собственной противоположностью. Данная мысль принадлежит М. Шагинян: «Это есть именно *поэзия пределов*, самое творчество является тут не по пути переживания, венцом его, на пределе пережитого»: «Люблю я отчаяние мое безмерное, / нам радость в последней капле дана. / И только одно здесь я знаю верное: / надо каждую чашу пить до дна» [12, с. 228], [4, с. 85].

Подобный синтез в понимании З. Гиппиус в свою очередь невозможен без антитетического столкновения противоположностей. Мысль об этом, в частности, спустя много лет прозвучала в стихотворении «Тщета» (1919): «Искал тебя — и знал, что не найду, / Как синтез не найду без антитезы» [4, с. 212]. Разумеется, сама по себе антитетичность как литературный прием может быть использована и для других целей — к примеру, для подчеркивания резкого контраста между идеями, явлениями или персонажами, однако З. Гиппиус использует антитетичность в гораздо большей степени для реализации принципа «зеркальности» противоположностей.

Данный принцип единства был метафорически выражен в «Изумрудной скрижали» Александрийских гностиков, Ор-

фитов: «Небоверху — небовнизу, / Звездыверху — звездывнизу, / Всё, чтоверху — то и внизу, / Если поймешь — благо тебе» [13]. Этим же принципом руководствовался У. Блейк: «В одном мгновенье видеть Вечность, / Огромный мир — в зерне песка, / В единой горсти — бесконечность, / И небо — в чашечке цветка» [2, с. 325].

О единстве мироздания и синтетичности поэтического творчества говорил также Новалис в своих фрагментах: «Сфера поэта есть мир, собранный в фокус современности. [...] Всё может оказаться ему на пользу, он должен лишь смешать все со стихией духа, он должен создать целостный образ. Он должен изображать и общее и частности — всяческий образ, по сути, составлен из противоположностей. Свобода связываний и сочетаний снимает с поэта ограниченность» [6, с. 96].

В процессе синтеза противоположностей главнейшую роль играет феномен амбивалентности. Вообще, сам по себе термин «амбивалентность» (греч. *amphi* — вокруг, около, с обеих сторон, двойственное и лат. *valentia* — сила) является психоаналитическим и означает двойственное, противоречивое отношение субъекта к объекту, характеризующееся одновременной направленностью на один и тот же объект противоположных импульсов, установок и чувств, обладающих равной силой и объемом [9].

Вместе с тем, данный термин часто употребляется для обозначения двойственной природы какого-либо предмета или явления. Иначе говоря, первое значение термина имеет отношение к субъективной оценке личностью объекта, а во втором — к объективным свойствам самого объекта.

В нашей работе данный термин мы будем употреблять в обоих значениях одновременно, так как субъективное отношение автора к какому-либо предмету или явлению принимается как их объективная характеристика, если они рассматриваются не в рамках объективной действительности, а как составляющие художественного мира данного автора. И субъективное отношение З. Гиппиус к любому полюсу любой антитезы *в рамках ее собственной картины мира* можно считать объективным признаком этого полюса.

В том или ином случае, амбивалентность означает двойственность. В поэтическом мире З. Гиппиус неоднозначность была характерным признаком едва ли не любого явления, тем самым, сообщая каждому явлению идею некоего заведомого внутреннего синтеза, слияния противоположностей в рамках его самого. Особенно ярко эта идея проявилась в некоторых образах гиппиусовской лирики, которые мы назовем «амбивалентными». Спецификой такого типа образов является то, что каждый из них представляет не какую-то одну сторону бытия, а их наложение, пересечение, взаимодействие.

Ярким примером образности такого типа служит стихотворение «К пруду» (1895). Начинается оно с характерной для автора констатации инородности своего лирического героя, чуждости земному бытию и, как следствие, неспособности жить в мире живых, приземленных людей, которые не могут вызвать в его душе ничего, кроме ненависти: «Не осуждай меня, пойми: / Я не хочу тебя обидеть, / Но слишком больно ненавидеть, — / Я не умею жить с людьми. / И знаю, с ними — задохнусь. / Я весь иной, я чуждой веры...» [4, с. 62].

Спасаясь от людского окружения, лирический герой отправляется к пруду. Именно пруд становится ключевым образом в данном стихотворении. Тишина, царящая у пруда — пусть временно и иллюзорно — но погружает лирического героя в состояние, приближённое к желаемому уходу от окружающей действительности: «Они и тут — но отвернусь, / Следов их наблюдать не стану, / Пускай обман — я рад обману... / Уединенью предаюсь» [4, с. 62].

Это место становится для него маленьким оазисом недолгого покоя — заменой (пусть и суррогатной) вожделенному потустороннему миру. Более того, он же (пруд), предоставляет возможность и полного ухода от тягот удушающей жизни, из ненавистного мира людей в мир загробный, становясь как бы порталом в иное измерение: «И слышу, кто-то шепчет мне: / «Скорей, скорей! Уединенье, / Забвение, освобожденье — / Лишь там... внизу... на дне... на дне...» [4, с. 62].

Здесь следует отметить, что вода — сама по себе — выступает в качестве универсального (и вместе с тем, весьма про-

тиворечивого) символа во всех мировых традициях, наделяясь многообразными функциями: она воплощает и начало, и конец мира. В Библии вода отождествляется с первозданным хаосом, может выступать и как символ всеживляющего благословения Божьего, и как орудие Гнева Господня. В христианской традиции вода в качестве источника жизни фигурирует в обряде крещения, которое символизирует очищение, обновление и освящение. Погружение в воду означает возврат к предначальному состоянию. Такой возврат подразумевает смерть и уничтожение, но также перерождение, возрождение и восстановление [13]. Символика воды, амбивалентно объединяющая в себе феномены жизни и смерти, делает водоем своего рода порталом между мирами.

Но надо уточнить следующее: данная символика в гиппиусовском стихотворении воплощена не в образе реки или моря, а именно в образе пруда — то есть водоема со *стоячей* водой. Этот авторский выбор можно объяснить двояко. С одной стороны такой образ невольно вызывает ассоциацию с «тихим омутом», которая в стихотворении усиливается эпитетом «затихший». Но речь здесь идет не только (или не столько) о фольклорно-концептуальной связи пруда с нечистой силой, сколько о его связи с *потусторонним* миром вообще.

Впрочем, соотношенность именно с нижним миром (а не с раем) в стихотворении все-таки присутствует. И обнаруживается она в призывном «на дне... на дне...». То есть смерть в данном случае дана не как вознесение в высший мир, а как погружение на дно — в покой, в тишину и небытие, знаменующее прекращение не только физической, но и духовной жизни индивида. В связи с этим возникает некий добавочный смысл образа стоячей воды: он может пониматься и как отсылка к неизменности потусторонней реальности, которая, в отличие от преходящей посюсторонней действительности, трансформациям не подвержена. Но особенно интересны в данном стихотворении следующие строки: «Вода прозрачнее стекла. / Над ней и в ней кусты рябины» [4, с. 62].

Лирическое описание водоема здесь направлено на создание эффекта пересечения двух реальностей, где пруд ста-



новится своего рода «представительством» царства смерти в мире живых. «Двузначность» пруда подчёркивается и — как бы невольной — деталью описания воды: «над ней и в ней кусты рябины»: живые кусты у пруда прямо соседствуют с их потусторонним повторением в его водах. Похожим образом — с помощью метафоры отражений — пересечение двух миров передано в гораздо более позднем стихотворении З. Гиппиус «Зеркала» (1925): «А вы никогда не видали? / В саду или в парке — не знаю, / Везде зеркала сверкали. [...] / И в каждом — зари розовень / Сливалось с зеленью травной; / И были, в зеркальном мгновенье, / Земное и горнее — равны» [4, с. 239].

Однако и здесь кроется дополнительный смысл: «равенство» достигается лишь в призрачном «зеркальном» царстве, в мгновении воплотившейся иллюзии. Радостного всепоглощающего синтеза двух оппозиционных миров всё же не происходит. Синтез в данном (и не только) случае остаётся зыбким, улавливаемым лишь на мгновение.

О зеркальности как символе следует сказать особо. Мотив отражения, составляющий основное содержание образа, оказывается представленным в космогонии и космологии: Бог творит мир, чтобы видеть в нем свое отражение; мир — это отражение божества, не отличимое от него внешне, но вместе с тем, нетождественное ему. Являясь отражающей поверхностью (в которой можно увидеть образы неведомого), зеркало считается проводником в потусторонний мир.

Негативный аспект образа обусловлен его способностью удваивать реальность, а также порождать искажения (кривые зеркала). Так во многих религиях и философских системах земное существование предстает как неподлинное отражение абсолютного бытия, как его искаженный зеркальный образ [13].

Кроме того, своей способностью отражать человека и окружающую его реальность, зеркало устойчиво соотносится с сознанием, мышлением, выступающими в качестве инструментов самопознания и отражения универсума; понятие «рефлексия» (латинское «отражение») метафорически сближает процесс мышления и символику зеркальности [13].

В мировой литературе наиболее ярким примером использования зеркала как выхода в параллельный мир является произведение Л. Кэрролла «Алиса в Зазеркалье» (1871).

Что же касается русского символизма, то Д. Максимов отмечает, что в рамках этого направления тема зеркальности пользовалась немалой популярностью. Примерами могут служить также: повесть самой З. Гиппиус «Зеркала» (1896), новелла В. Брюсова «В зеркале» (1902–1906), стихотворение А. Блока «Двойник» (1909–1914), поэма С. Есенина «Чёрный человек» (1925) [7, с. 50].

Возвращаясь к анализу стихотворения З. Гиппиус, отметим, что отсылка к воображению как к составляющей «зеркальной» символики приводит к тому, что данная метафора воспринимается не столько как картина пересекающихся миров, сколько как целиком воображаемый и иллюзорный образ такой картины: пруд в качестве портала в другой мир, существует только лишь в воображении лирического героя. В этой связи вспоминается строфа, описывающая взаимоотношения гиппиусовского героя с людьми: «Они и тут — но отвернусь, / Следов их наблюдать не стану» [4, с. 62].

Если сопоставить ее с дальнейшим развитием сюжета стихотворения, и конкретно с символикой зеркальности, то масштабы «обмана» усугубляются. Ложным является всё: фальшивое уединение у пруда, «потусторонность» и «портальность» самого пруда, пересечение миров в зеркальной глади вод, успокоение на дне; поскольку на поверку это оказывается лишь продуктом воображения, призрачным отражением в зеркале сознания лирического героя З. Гиппиус.

Кстати, связь зеркальности и искажения присутствует также в более раннем, чем предыдущее поэтическое произведение, стихотворении «Напрасно» (1914), где метафора зеркального отражения используется именно для передачи неточности, преломления отображения образа мыслей одного человека в сознании другого (впрочем, это стихотворение будет рассмотрено нами в процессе изучения антитезы «человек — человек» в рамках смыслового уровня «Взаимоотношения с трансцендентным миром»: «Мы два различных бытия. /

Мы зеркала — и ты, и я. / Я всё возьму и углублю, / Но, отражая, — преломлю» [4, с. 37].

Но, пожалуй, примером самого раннего использования З. Гиппиус данного символа является рассказ «Зеркала», впервые опубликованный в 1896 году в «Северном вестнике». Этот рассказ — история о существовании в «двойном» состоянии, где герои, сами до конца не понимающие, в каком мире живут — в действительном, воображаемом или — одновременно — в обоих, выступают то как реальные люди, то как «отражения» [4, с. 27]. Одна из героинь рассказа так объясняет феномен жизни в мире: «Сами зеркала, кругом отражения, и выйти из них, из отражений, нельзя, пока зеркало не разбилось» [4, с. 27]. Иными словами, зеркала ограниченного человеческого сознания, создающие множество искривленных копий реальности, закрывают от человека реальность истинную и единую. Только смерть может вывести его из этого зеркального лабиринта. И вместе с тем, зеркало как образ остается универсальным средством и кратчайшим путем соприкосновения с параллельным мистическим измерением, фактическим выражением которого является мир материальный.

Учитывая значительный временной промежуток между наиболее ранним и наиболее поздним использованием образа (почти 30 лет), можно говорить о том, что образ зеркала во всей его многозначности был актуален для мировосприятия З. Гиппиус на протяжении значительной части ее творческого пути.

#### *ЛИТЕРАТУРА*

1. Анненский И. О современном лиризме. З. «Оне» / И. Анненский // Аполлон. — 1909. — № 3. — Отд. I. — С. 11.
2. Блейк У. Избранные стихи. Сборник / [Сост. А. Зверев: на англ. и русск. яз.] / У. Блейк. — М.: Прогресс, 1982. — 558 с.
3. Витгенштейн Л. Культура и ценности / Л. Витгенштейн. — М.: АСТ, Астрель, Мидгард, 2010. — 256 с. — Режим доступа: [http://9594478.mylivepage.ru/file/288/1854\\_Л.\\_Витгенштейн\\_\\_\\_Культура\\_и\\_ценность.doc](http://9594478.mylivepage.ru/file/288/1854_Л._Витгенштейн___Культура_и_ценность.doc)

4. Гиппиус З. Сочинения: Стихотворения. Проза / [Сост., подгот. текста, вступ. ст., комм. К. Азадовского, А. Лаврова] ; З. Гиппиус. — Л.: Художественная литература, 1991. — 672 с.
5. Криволапова Е. Литературное творчество З. Н. Гиппиус конца конца XIX — начала XX века (1893—1904): религиозно-философские аспекты: Дис. ... канд. фил. наук: спец 10.01.01 «Русская литература» / Криволапова Елена Михайловна. — СПб., 2003. — 230 с.
6. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [Под ред. А. Дмитриева]. — М.: Узд-во Моск. ун-та, 1980. — 639 с.
7. Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока / Д. Максимов. — Л.: Сов. писатель, 1975.
8. Мережковский Д. Собрание сочинений / Д. Мережковский. — Режим доступа: [http://az.lib.ru/m/merezhkowskij\\_d\\_s/](http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/)
9. Новейший философский словарь / [сост. А. Грицанов]. — М.: Книжный Дом, 2003. — 3-е изд., исправл. — 1280 с. (Мир энциклопедий). — Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/fil\\_dict/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/index.php)
10. Фёдоров А. Эволюция европейской мистической традиции и ее отражение в русской философской мысли, последняя треть XVIII — первая треть XIX вв: Автореф. дис. ... док. филос. наук: спец. 09.00.03 «История философии» / А. Фёдоров. — Нижний Новгород, 2003. — 20 с.
11. Чуковский К. Лица и маски / К. Чуковский. — СПб.: Шиповник, 1914. — 355 с.
12. Шагинян М. Человек и время. История человеческого становления / М. Шагинян. — М.: Сов. писатель, 1982. — 559 с.
13. Энциклопедия знаков и символов. — Режим доступа: <http://sigils.ru/symbols/zerk.html>

## НОВЕЛІЗАЦІЯ ПОВІСТІ ІВАНА ЛИПИ «НОВІ ХРЕСТИ»

*У статті проаналізовано жанрові особливості повісті І. Липи «Нові хрести». Зокрема виявлено модифікації жанру на рівні тематики, композиції, наративних форм.*

**Ключові слова:** жанр, новела, композиція, наративні форми.

*В статье анализируются особенности жанра повести И. Липы «Новые кресты». Исследуются модификации жанра в плане тематики, композиции, нарративных форм.*

**Ключевые слова:** жанр, новелла, композиция, нарративные формы.

*The genre peculiarities in the story «New crosses» of I. Lepa are analyzed in the article. The changes of composition, narrative forms, thematic bases of text are fixed.*

**Key words:** genre, short story, composition, narrative forms.

Розвиток літературного процесу кінця XIX — початку XX століття відбувався під знаком різнобічного оновлення, зумовленого як змінами у культурно-політичній ситуації, так і певною кризою світоглядних систем, формуванням нових ціннісних орієнтирів сприйняття та розуміння дійсності. Усталені художньо-естетичні концепції реалізму, «зображення життя у формі самого життя» вже не задовольняли інтелектуально-вимогливого читача. Захоплення сучасними віяннями західноєвропейської культури, філософської думки, зумовило поступове становлення нового типу художнього мислення, розвиток модернізму як самобутнього мистецького явища. Т. Гундорова, Н. Шумило, досліджуючи своєрідність модерністичного дискурсу української літератури перехідної доби, правомірно відмітили, що «у самій же літературі народницько-просвітницькі уявлення, притаманні традиційному українському письменству, іноді навіть еkleктично поєднуються з формами новітнього європейського досвіду, такими, як інтелектуалізовано культурна рефлексія, міфологізовані форми узагальнення, елементи психоаналізу» [1, с. 56]. Такими модерністськими спробами були позначені твори, які друкувалися в новітніх альманахах М. Вороного «З-над хмар і долин»

(1903), О. Луцького «За красою» (1905), М. Коцюбинського «З потоку життя» (1905). В цей час, доволі часто митці, які заперечували суспільну заангажованість мистецтва, стали на шлях оновлення художнього слова, об'єднувалися у сучасні мистецькі угруповання «Молода Муза», «Українська хата» та ін. Отож, в українській літературі перехідної доби активно популяризувались нові течії, нові художньо-стильові напрямки, жанри тощо.

Новаторство письменників першим відмітив І. Франко, який у цей час шукав шляхи оновлення прозових форм. У своїй статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» критик дав характеристику двом напрямкам прози, які існували на той час. «Нове», що вносять у літературу наші молоді письменники, головню такі як Стефаник і Кобилянська, — писав І. Франко, — лежить не в темах, а в способі трактування тих тем, у літературній манері або ж докладніше — в способі, як бачать і відчувають ті письменники життєві факти... Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна. Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу — природи, економічних та громадських обставин — і тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення. Властиво, те оточення само собою їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати...» [5; с. 107–108]. І. Франко влучно помітив й визначив своєрідність нової манери письма, яка полягала у несподіваному ракурсі художнього пізнання й зображення людини, у виробленні нових художніх засобів, відмінних від тих, якими послуговувалось старше покоління письменників.

У структурі традиційних жанрів (повісті, оповідання) більш виразними стають тенденції новелізації, синтезу різних жанрових форм, ознак різних літературних родів, що відбива-

ло прагнення письменників до подолання стереотипності та спрощеності реалістичної традиції. Певною мірою це зумовило розширення та видозміну жанрової структури епіки, появу нових нарративних технік. І. Денисюк, аналізуючи загальні тенденції розвитку української малої прози зламу століть так визначив причини жанрової динаміки: «Це й суспільні причини — напруженість моменту, мінливість форм політичного життя, струси і катаклізми, які не дають часу на великі спокійні полотна, це й зросла культура жанру, потреба засвоювати культурні надбання різних народів. Діють тут і тенденції до стику та взаємопроникнення різних мистецьких технік та ідейно-формальні постулати літературних напрямів і течій, а також індивідуальні нахили кожного оригінального письменника...» [2; с. 215].

Становлення і розвиток модерністичних тенденцій в літературі, з одного боку, та діалог між реалізмом та модернізмом, з іншого, зумовлює жанрову динаміку прози. Літературний талант І. Липи розвивався під впливом традицій української літератури 70–90-х років XIX століття, а також новаторських художніх експериментів І. Франка, М. Коцюбинського, В. Винниченка, В. Стефаника. Тому творчість письменника належить розглядати як ланку в системі взаємодії різних течій літературного руху кінця XIX — початку XX століття.

Поетика та жанрова своєрідність соціально-психологічної повісті І. Липи «Нові хрести» відбиває творчі пошуки письменника, спробу віднайти нові форми зображення дійсності, відтворення психології героїв. У творчому доробку письменника тенденційним видається процес новелізації жанру повісті. З одного боку, це було пов'язано із особливістю світоглядних позицій автора, з його естетичним світосприйняттям, переживанням об'єктивності. З іншого, — відбивається прагнення прозаїка відтворити соціальні проблеми, суперечності життя по-новому — не крізь призму етнографії і побутописання, а через безпосередній показ екзистенційної ситуації, переживань героїв тих чи інших обставин життя.

У повісті представлено актуальну для літератури кінця XIX століття соціальну тематику, проблему взаємовідношень між

героєм-інтелігентом та народною масою. В основі сюжету — змалювання життя міського лікаря, який за своїм призначенням приїхав працювати у село. Крізь призму суб'єктивного сприйняття та розуміння подій героєм-оповідачем поступово вимальовується узагальнений образ тогочасного села — бідного, темного, забобонного. Часто відтворення побуту народу, соціальних проблем бідності, зубожілого, майже тваринного існування людей увиразнюється натуралістичними деталями опису:

«... Лікарь іздрігнувся і враз прокинувся од думок своїх... В хаті Антоновій горіла невеличка лямпочка. Топилося в печі і од того було душно. Роділя лежала на полу, тихо стогнучи з болю і поводячи стражденними очима. Голі ноги її були товсті, білі аж лискучі. Уся вона була біла, пухла... На печі повно малої сонної дівтори, однак двоє старшеньких не сплять, а повисовували з запічка свої біляві голівки, попідпирали їх маленькими рученятами і так, мов сфінкси, лежать нерухомо і дивляться серйозними очима не все, що робиться в хаті» [3; с. 5]<sup>1</sup>.

Або в іншому епізоді:

«Семен Кузуб ще з осені захистив од північного вітру свою стару, похилу хату соломою, що б «москаль» не видимає з неї теплого духу..

Жінка у Семена хвороблива, проте плодюча: що жнива, то й дитина нова. Як би ще добрий пан-Біг не забирав їх до себе, то було б уже одинадцятро. Зараз же семеро на тім боці, а четверо маленьких ротиків одно в одно, мов воронята, каркають: «хліба — хліба! Їсти — їсти!» [3; с. 11].\*

Втім традиційна тематика у повісті І. Липи набуває нового авторського потрактування, поступово переходить у площину екзистенційних роздумів героя-оповідача про сенс людського існування, призначення людини у світі та усвідомлення цього призначення, про розуміння свободи, конфлікту між активним і пасивним началом у людині, вишукування причин руйнування надій, мрій, ілюзій у людському житті. Розвиток конфлікту відбувається за принципом градації, коли через кожен окремий згаданий епізод герой усвідомлює

---

<sup>1</sup> Тут і далі текст цитується за авторським правописом.



неподоланну прірву між темним забобонним селянством і людиною освіченою, інтелігентною:

«...Вертаючись до дому, Юрій Демянович пригадував усе, що пережив цього ранку... Він не даремно поривався на село, він скаже народові багато — багато... І не безкорис-ти проживе свій вік... Думка про народню вільність, добро і щасте панує в його душі. Хіба тою думкою він не запалить людські серця?..» [3; с. 8]. \*



«...Пішов служити народові...

Був щасливий, що міг здійснити свою давню і повсякчасну мрію — жити з народом і робити для його... Як людина, що не знала села, ходив у темряві, спотикався, приймав болючі рани, падав, знову вставав...

Найсамперед пробував пояснити людям, од чого йде все лихо народові... Проте швидко став спостерігати, що одні слухали його байдужно, другі навмисно не хотіли розуміти, бо то була для них «політика» — страшне слово! І ще помітив, що відрубленість селянського життя, селянських інтересів од усього, що зветься культурою й прогресом, така велика, що ніяк він не міг тут знайти спільних точок... І ця стражденна юрба, сила й надія України, приносила до його самі болі і хвороби...» [3; с. 18].



« — Вони мене в хату не пустили! Вони накинулись не мене, трохи не побили... З кулаками... така образа...лаються, нахваляються... Жінки і ті лаються по московському.. Кидаються як звірі... Ой, у голові мені туманиться... Темно мені... темно...

Він присів на канапу і похилився...» [3; с. 28].



«Юрій Демянович метнувся спершу до вікна, далі кинувся чогось до дверей, потім сів у знесиллі...

Нерви йому напружені до краю, кров приливає до голови, лице гаряче, усе тіло тремтить...

Яку ж я можу дати поміч цим звірям, коли я весь тремчу од образи? Кидається на чоловіка, мов скажена собака... Так хвилювався лікар, виходячи у двір, потім їдучи і нервова дріж тіпала його тіло» [3; с. 35].

Для жанру новели, на відміну від оповідання, повісті, характерний раптовий початок та несподіваний поворот сюжету — пуант. Такою кульмінаційною точкою у творі І. Липи стає усвідомлення героєм власного безсилля, втрати надії вплинути на життя селян, вкарбувати певні моральні цінності, які мають стати визначальними у їхньому існуванні, змінити побут, уявлення про дійсність, спонукати до активного її перетворення:

«І ця стражденна юрба, сила й надія України, приносила до його самі болі і хвороби... Кволість, бідність, духовне вбожество камінем важким лягло йому на душу. Не бачив не тільки сильних духом, а просто здорових тілом людей. Їхня одіж, мова, світогляд, навіть обличчя спершу здавалися лікареві зовсім схожими і він не міг одрізнити одного від другого, як от мурашок у мурашнику. І не бачив у цьому мурашнику просвіту... А душа боліла, щемило серце. І от став сумувати... Напружена щоденна праця дуже втомлювала лікаря. Та не так і праця, як ті вражіння, що доводилось з дня на день переживати» [3; с. 19].

Надія змінити суть селянського існування, світосприйняття пов'язується із національним самоусвідомленням, становленням почуття національної гідності:

«Де ж чутливість твоя творча, яку ти показав світові в думах та піснях своїх? Де все поділося? Чому ж нині народи могли розвиватись, боротись і доборолися таки до свого права і кращої долі? Ну, а ти? Чи ще починав, чи вже усе скінчив?»

Так часто думав Юрій Демянович, замислюючись над долею народньою. Він тепер уже ясно бачив, у яку моральну прирву упав Український народ через колишні війни та чвари, потім через кріпацтво, через економічну та духовну залежність і темноту» [3; с. 19].

Саме в цьому герой-оповідач бачив і своє призначення, сенс власного існування, у чому виразно прочитується подібність його до світогляду автора. Згадаємо, що лікар Іван Липа був одним із засновників та активним діячем «Братства тарасівців», за що був ув'язнений й відсидів майже рік у в'язниці, згодом три роки перебував у Керчі під наглядом. Тринадцять

місяців допитів, слідства, знущань, вилучення творів й заборони писати, а потім суд і вирок — «за стремление к отторжению Малороссии от Великой России». На останнє запитання судді, який, можливо, хотів пом'якшити долю молодого людини, «Сожалеете о содеянном?» — письменник промовчав.

Особливою рисою творчості І. Липи було те, що у внутрішньому світі митця віддзеркалювалося національне буття, без якого його існування втрачало би смисл. У повісті виразно спостерігається певне переміщення соціально-побутових, соціально-психологічних конфліктів у план соціально-філософський. Автор порушує традиційні проблеми, притаманні дискурсу реалістичної літератури. Понад те очевидними є спроби розв'язати їх шляхом поглибленого психологізму, зображення колізій внутрішнього світу героїв, соціальної зумовленості їхнього душевного складу. Специфіка зображення у повісті дозволяє виявити такі прийоми психологізації, як акцентуація художньої деталі, внутрішні монологи, діалогічні форми мовлення. Загострена емоційність, навіть подекуди драматизм відтворених подій досягаються завдяки відсутності детальних описів, портретних характеристик. Вимальовуються лише «психологічні образи» персонажів, особливості характеру яких розкриваються безпосередньо у мовленні. У центрі уваги оповідача опинились не лише злидні селянського існування, але й сприйняття тієї дійсності самими героями, вияв їхніх екзистенційних переживань. Автор моделює складні стани людської душі: страх, переживання, невідповідність внутрішнього стану зовнішнім обставинам.

Однією з визначальних жанрових ознак новели є так званий закон новелістичної концентрації зображення подій, за І. Франком — відбиття «світу у краплі води». Закон новелістичної концентрації на композиційному рівні виявляється у побудові новели на кількох найемоційніших епізодах з життя героїв, відтворенні критичних, межових ситуацій їхнього життя. Недаремно Т. Шторм, аналізуючи жанрову своєрідність новелістики, у композиції новели велике значення надає засобам концентрації художнього конфлікту, що «зосереджує» сюжет,

який має бути особливо напруженим, гострим, драматичним (див.: [4]).

У повісті І. Липи відсутній логічно-хронологічний ланцюг подій. Власне сюжет повісті — окремі картинки з селянського життя, упорядковані за принципом вільного монтажу: історія рятування лікарем сільських породіль, історія крадіжки хрестів, спровокованої страшними умовами існування селян, історія життєвого вибору лікаря, який свідомо «пішов служити народові», «був щасливий, що міг здійснити свою давню і повсякчасну мрію — жити з народом і робити для його» [3; с. 17], ситуативні сценки розмов, суперечок лікаря з селянами, розмови з сільською вчителькою — єдиною людиною, яка розуміла і підтримувала Юрія Дем'яновича. Це власне окремі фрагменти, сценки-епізоди, де спостерігається одномоментність дії, яка збігається із зображенням певного випадку у житті героїв. Увага оповідача прикута до відтворення найсуттєвіших конфліктів, емоційних та межових ситуацій, навіть, якщо вони видаються буденними, побутовими. Письменник відмовляється від хронологічного викладу подій, послідовної мотивації вчинків героїв. Власне сам спосіб упорядкування текстових епізодів виявляє емоційну напругу, експресивність зображених ситуацій. Компонуючи уривки тексту (між якими порушується прямий логічний зв'язок), автор активізує читача до умовного зіставлення сценок-епізодів задля формування загального судження та уявлення про життя народу, про селянську дійсність, у якій відсутні перспективи подальших змін.

Варто відзначити особливу майстерність автора у творенні діалогів чи полілогів героїв: їм властива невимущеність, правдоподібність, психологічне наповнення тощо. У творі відсутні зображення процесів формування та розвитку характерів героїв, що зумовлює акцентуацію найвиразніших, найбільш показових індивідуальних рис, які визначають характер «діючих осіб». Манера говорити виявляє стереотипи існування героїв, їх поглядів та сприйняття життя. Внутрішні конфлікти й драми селян письменник екстраполює крізь пряме мовлен-

ня. Через діалоги селян читач дізнається про інтереси, життєві принципи, соціальний стан героїв. Переважну частину сюжетних картинок-епізодів твору складає антитетичний за своєю природою діалог, що стає засобом об'єктивного зображення подій, майже не позначеного авторською оцінкою. Письменник максимально «навантажує» репліку героя, яка часто є більш інформативною, ніж цілий опис. Структура і прагматика мовлення (словесних дій) актуалізує динаміку зовнішнього подієвого плану сюжету, що значно підсилює «драматичну наочність» зображених сцен.

Непорозуміння між лікарем та селянами увиразнюється різним смисловим наповненням та розумінням висловлювань самими героями, що створює емоційну напругу ситуацій:

«— Доктор тут? — почувся з надвору товстий голос.

Учителька здригнулась, потім устала і вийшла. Через хвилю вернулася з якимсь чоловіком.

— Просить ліків, — сказала вона.

— Хто у вас хворий? — спитав лікар дядька.

— Дайте касторки, м'ятних капель і летучої масти.

— Он як!.. А то кому маю давати і для чого?

— Ну, брат менший занедужав.

— Що з ним?

— Та нічого! Дайте ліків та уже!

— Як же я вам дам, коли не бачив хворого?

— Та чого вам на його дивитися?...

...— Я до вас поїду, подивлюсь.

— Кажу ж вам: нема чого їздити! Дайте ліків, — ви обов'язані, ми платимо!» [3; с. 27].

Отже, у багатьох сценках-епізодах повісті розвиток подій відбувається не завдяки організуючим властивостям фабули, а утворюється в сфері характерів та мовлення героїв.

Жанрова специфіка новелістики виявляється у підпорядкуванні зображеного певному «фокусу» сприйняття. В. Фащенко влучно інтерпретує суть поняття «променя зору», за допомогою якого «...міцно концентрується, збирається в один фокус образний матеріал теми, досягається єдність і цілокупність враження» [4, с. 22]. Наративний

аналіз повісті І. Липи дає підстави говорити про певне модерністське відчуття автором художньої форми, що відповідає створеному ним образу світу. Про це свідчить своєрідність способів висловлювання у творі. З одного боку, третьоособова форма оповіді наратора-деміурга адекватно відбиває авторське мислення і світопереживання, контекстуально виражене через описову манеру викладу. З іншого, — об'єктивна оповідь переходить у план омовленого плину внутрішнього світу наратора, який є безпосереднім учасником подій. Стилїстика та модальність такої оповіді зумовлюють відчуття єдності світоглядних позицій автора і героя-оповідача, поглиблюють психологізм оповіді. Відтак у розповіді про соціальні події прочитується закодована символічна автобіографія письменника, відбиття роздумів письменника про певні періоди власного життя. Наративний світ повісті І. Липи виявляє двоголосну комунікативну природу, що реалізується через невласне пряме мовлення, введення розлогих внутрішніх монологів оповідача-лікаря, які у загальній проблематиці твору набувають філософсько-символічного звучання. Вони утворюють ніби окрему сюжетно-композиційну лінію, виявляючи власне авторські рефлексії, дещо суперечливе сприйняття світу у нову перехідну добу: від позитивіського розуміння життя до екзистенційного переживання:

«...Та що таке життя і смерть? ... І вічність? Життя — то тільки дзеркало великої природи. І життя, і смерть — лиш хемичний процес, в якому потроху згорає всякий організм. Вони утворені вічністю і для вічності...

— Добре. Але ви думаєте, що людина приходить з невідомості і зникає у небуттє?... Життя, хоч і коротке, проте вічне. Вічність наша — в минувшині. Вічність позаду життя кожної окремої людини, бо життя кожного з нас — то життя думок, чуття мільйонів створінь... Людина живе радом усіма тими життями, хоч думає, що на своє власне... має власну волю... А власного тут як крапля в океані, одна крапля, а вся решта, цілий океан людського Духа, — то продукт вічності, то сама вічність... Ви це знаєте? » [3; с. 33–34].

Символічну проєкцію філософських міркувань героя-оповідача виявляє і сама назва повісті — «Нові хрести». За спостереженнями В. Фашенка, нерідко «фокусація» променя зору, концентрація ідейно-образного змісту новели з'являється вже у назві твору (див.: [4]). Заголовок повісті І. Липи згущує сприйняття і розуміння основного конфлікту: боротьби між духовним існуванням людини та матеріальним, що визначає не лише суть особного людського існування, але й історичне духовне буття нації. У фіналі повісті виразно розкривається значення образу хреста як символу приреченості, невідворотності людської долі, усталеності, незмінності людської натури. У потужному потоці життя справді видається надто мало поодиноких прагнень, дій, сподівань, можливо мрій окремої людини, аби щось у ньому змінити:

«На селі було все по старому. Був лікар, що все побідив, переміг. І вчителька земська була — усе по старому. Тільки й нового — хрести на могилах. Між ними ще здалека двоє біленьких, нових визначались. Стояли у парі мов брат із сестрою. Поставили хрести самі козаки. Сельський маляр покрасив — побілів. І хтось посадив тут червону калину. І хтось посадив тут струнку тополю... І білі хрести все темніли і вже починали трухніти. Минуле одно за одним упливає в безодню на вічний спочинок. За ним виринають турботи щоденні. А втім ще і зараз побачити можна не раз на могилах цих купку селян. Провідати йдуть свого земського лікаря й вчительку земську. Проте нема в світі нічого довічного — все умирає. А пам'ять людська з усього найшвидше...» [3; с. 42].

Отже, жанрові модифікації повісті І. Липи «Нові хрести» пов'язані передусім із модерністськими жанровостильовими пошуками доби, бажанням розширити можливості традиційного жанру повісті. Але передусім процеси новелізації повісті І. Липи виявляють таїни своєрідного художнього мислення письменника, становлення нового світовідчуття у перехідну добу. Розглянуті ознаки жанрової модифікації повісті І. Липи, тенденції новелізації (на рівні конфлікту, сюжетно-композиційної, наративної структури,

символічно-образного світу поезики) не вичерпують всієї різноманітності творчих пошуків автора, але хочеться сподіватися, що дана стаття сприятиме подальшим дослідженням неповторної творчості не по праву забутого українського письменника.

#### *ЛІТЕРАТУРА*

1. Гундорова Т. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ століття) / Т. Гундорова, Н. Шумило // Слово і Час. — 1993. — № 1. — С. 55–66.
2. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози кінця ХІХ — початку ХХ століття / І. О. Денисюк. — Львів: Академічний експрес, 1999. — 276 с.
3. Липа І. Нові хрести: [повість] / Іван Липа. — Полтава: Друкарня О. Л. Брауда, 1913. — 42 с.
4. Фашенко В. В. Із студій про новелу: Жанрово-стильові питання / В. В. Фашенко. — К.: Радянський письменник, 1971. — 215 с.
5. Франко І. Я. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1982. — Т. 35. — С. 91–111.



## НОВЕЛІСТИКА ЮРІЯ ЛИПИ: ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ

*Предметом дослідження у статті є такі грані поетики прозової збірки «Нотатник» Юрія Липи, як специфіка сюжетобудови новели, міфологічне начало, особливості нарації.*

**Ключові слова:** *поетика, новела, сюжетобудова, прояви сучасного міфологізму, недомовленість у наративних текстах.*

*Исследование посвящено таким граням поэтики прозаического сборника «Нотатник» Юрия Липы, как специфика новеллистического сюжетостроения, наличие мифологического начала, особенности наррации.*

**Ключевые слова:** *поэтика, новелла, сюжетостроение, проявления современного мифологизма, недосказанность в нарративных текстах.*

*The article studies such aspects of poetic manner in the book of prose «Notebook» («Notatnyk») by Yuriy Lypa as peculiarities of plot construction, mythological origins, narration specifics.*

**Key words:** *poetic manner, short story, plot construction, modern mythology implementation, understatement in narrative texts.*

Різномісний талант Юрія Липи, успадкований од родини й українського народу з його мистецькими задатками і виплеканими у віках цінностями, дався взнаки в його практичній роботі лікаря і духовного цілителя зневаженої національної гідності і честі, який у своїй письменницькій діяльності і філософії активного чину на користь України сублимував багато в чому рух цілого покоління по шляху до оновлення й патріотичного піднесення початку й усього ХХ століття.

Його подвижницький труд людини і митця був спрямований у русло питомих національних традицій, розвинутих і підкріплених активним залученням модерних новацій у сфері культури.

За всіх життєвих випробувань і складнощів долі державника Юрій Липа, в якій би конкретній формі не проявлявся його талант, умів досягти найбільшої самовіддачі і солідного результату. І в цьому був увесь Юрій Липа — максималіст. Яскравий приклад — його проза. Три томи новел (хоча це жанрове ви-

значення не тільки авторське, але й умовне!) об'єднані спільною назвою «Нотатник» не випадково. І головний підтекст у цій номінації прозового трикнижжя не тільки стислий характер графічно записаних історій учасників бурхливих подій українських визвольних змагань 1918–1920-х рр., але передусім — достеменність, правдивість зображеного і вираженого у художньому Слові, просякнутому оксюморонними настроями безпосередніх борців за волю, що знаходилися в епіцентрі героїчних і трагічних змагань. Не можна не погодитися з думкою зі статті, супроводжуючої детройтську публікацію «Нотатника» 1955 р.: «Це переважно дійсні події, перевтілені творчою уявою письменника в динамічні поетичні картини» [1, с. 8]. І щоб ці картини заговорили до серця читача, письменник напоїв їх кров'ю власного серця, переплавивши автобіографічні рефлексії і відчуття, одухотворивши свій досвід практика і теоретика української духовності, сповненого глибокої віри в історичну місію України й української людини. Але за тим стояла душа тисячоліть цілого народу.

Прозаїку вдалося втілити колорит народної стихії, явленої у характерах непересічних і звичайних, виписаних як на барельєфах. Чи то Петька Клин, нальотчик (з однойменного оповідання), чи то хорунжий Завойко і його побратим Безкровний, який покарав малолітнього батькопродавця, з новели «Закон», чи то Ганнуся, світла душа, погублена повстанцем-мародером, чи то історичний персонаж Григорій Котовський з оповідання «Кіннотчик», чи то Коваль Супрун, що прокинувся як після тривалого летаргійного сну до духовного життя через обудження творами Т. Шевченка etc, etc. Отже, ціла галерея персонажів — діяльних, активних, хоч і не однозначних, але з різноманітними проявами українського гену.

І хоч увага автора зосереджена на долі українця у стані виборювання незалежності на початку ХХ століття, але й поліетнічне середовище України фігурує на рівних правах у художній структурі текстів «Нотатника». Через те багат шаровість хронотопу дається взнаки як у широких просторових координатах, так і часових параметрах. З цілісної картини збірки новел, оповідань і повістей постає не тільки Південь України, на те-

ренах якого відбувалися воєнні дії проти більшовицької Росії, що нав'язувала ярмо нової радянської імперії, але й резонанс, який прокотився як опір і в Холодному Яру, про що значно пізніше на основі документальних даних напише Василь Шкляр у романі «Чорний Ворон», і в центральній Україні, і в різних куточках землі, де селянські маси рішуче піднялися проти нових порядків.

Прикметно те, що письменник не тільки широко охопив настрої, сподівання і діяння української спільноти цілого регіону, який уважали Малоросією з проросійськими відчуттями, але й увиразнив природу і психологічні особливості представників інших націй. Через те вийшов колективний портрет багатонаціонального краю, об'єднаного спільними зусиллями у відстоюванні своїх прав, на тлі піднесення вітчизняних державницьких прагнень. Та при цьому кожен зі складників цього колективного портрета — учасників і діячів Визвольного руху — по-справжньому індивідуалізований, виписаний з належною мірою повноти і конкретності, але без особливої словесної розлогості.

Це ще раз підтверджує новелістичний таланти Юрія Липи-прозаїка, що на малій площі тексту розпросторує як ядро, так і оболонку характерів своїх героїв, вдаючись до економних засобів письма і до канонічних вимог змістоформи, серед яких активно взаємодіють принцип «черепахи» і принцип «сокола».

Принцип «черепахи», під яким в англійському літературознавстві розуміють особливу сюжетобудову, коли пролог, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, спад дії, розв'язка й епілог, на позір, відсутні, але вони є і втягнуті всередину, як кінцівки і голова черепахи сховані під панцир у момент загрози.

Яскравим зразком дії такого принципу є 4,5-сторінкова формату 70×108  $\frac{1}{32}$  новела під промовистою назвою «Закон», в якій ідеться про біблійний гріх — хриstopродавства — зневаження батька / матері, відступ од закону підтримки родової єдності і цінностей роду, який в радянські часи був замінений синдромом Павлика Морозова, прославленого радянською ідеологією підлітка, який доніс на власного батька, буцімто, куркуля і цим знищив свою душу, ступивши на сторону зла і хаосу.

Трактуючи гріх батькопродавства, добре відомий сюжет, узятий з Біблії, Юрій Липа на малій площі тексту вміщує правдиву історію, що сталася на Херсонщині в селі Анастасіно — «село велике, кацапське, колонія (що то ними миколаї дорогу Україні до моря перегороджували)» [2, с. 94]. Не говорячи про те, як лаконічно й репрезентативно автор новели «Закон» охарактеризував як топос дії персонажів, так і підкреслив інерцію політичного зневажання історії України та охорони її територіальних прав, але при цьому, уникнувши низки сюжетних елементів, особливо виразно сконструював кульмінацію розвитку конфлікту, породженого не тільки громадянською війною. Ось з якого зачину починається новела: *«Влітку дощі не падають на Херсонщині, — земля від спраги розколюється, жовкнуть і в'януть трави. Так коло дороги, як прив'ялу траву, ізнайшли бунчужного Захарченка. Коло нього й кінь стояв. Бунчужний утікав, видно, — рука ліва посічена, нижче колін сліди пили (пилити між дошками пробували «радиміє»), а сам бунчужний — жовтий, страшний — белькотить обрубком язика, — вирізано гайдамацький язик, — мабуть, сказав їм правду.*

Бунчужного знайшли свої, з Першого ж Гайдамацького полку, — поїхали шукать, бо три дні як застава не вертається.

А тоді большевики з передмість платили по двісті карбованців керенками за гайдамацьку голову, — воно декому й охота на гайдамацький чуб.

*Почали допитуватись, дошукуватись, — бачили заставу аж до Анастасіна, а там і слід по ній прохолонув»* [2, с. 93].

Протокольню, беземоційно описані пошуки втраченої застави призводять до гострої зав'язки: поки гайдамака Свідзінський підхарчувався, — дивиться узди нема. *«А по дворі кацапський «мальчонка» бігає»* [2, с. 94], який признався не тільки, де заховав вкрадену уздечку, але й хто зв'язав розвідників і відвіз у сусіднє село, щоб *«з них живих шкуру здирали»* [2, с. 94]. Тут і зав'язується конфлікт: син відомстив батькові, наговоривши на нього свідомо ще й по-садистськи спостерігаючи, як списували батькову спину шомполами та й ледве не розстріляли.

Власне, після зав'язки настає розв'язка: невинний у знищенні гайдамаків батько, який потерпав од синівського само-

суду, здійсненого руками гайдамаків, ними ж був і виправданий. Діалог хорунжого і несправедливо покараного опрозорює мотивацію «ворогуючих» сторін: « — А, — каже хорунжий, ізгадавши, — а твій син чого на тебе наговорив? На тебе син той, мальчонка, горбиться, очима шилує, губою ворушить у кутку (*звертає на себе увагу видима мова душі як психологічний прийом проникнення у внутрішній світ малолітнього зрадника батьківських порогів, зачаєної його злости.* — В. С.). Він там, як його батька били, весь час стояв і очей не відводив — дивився. Поглянув кацап на мальчонку — затрусився.

— Я, — каже, — його недавно побив добре. Так він побожився, що каже: батьку, як прийдуть гайдамаки ще, то я так зроблю, що тобі за мене спину киями спишуть. Оттак погибаю.

Стоїть кацап, сльози по бороді течуть. — Ні, — каже Завойко, — не бійся, ти будеш жити. Тут усі хлопці сміхом грахнули з кацапа, що такого собі сина надбав. І Завойко трохи усміхнувся. Тільки один Безкровний — ні» [2, с. 95–96].

Прикметно те, що розв'язка й епілог поєднуються в єдине ціле у новелі «Закон» Юрія Липи, таким чином ілюструючи не тільки логічне завершення сюжету, але й принцип черепахи» як структурне його підґрунтя.

У цій же новелі спрацьовує ще один новелістичний принцип — принцип «сокола», або «куріпки» (за Ігорем Качуровським), який бере свій початок з «Декамерона» Бокаччо. Суть його — у несподіваній, неочікуваній розв'язці: не батько вчить сина-зрадника, а чужа людина, зразковий сім'янин бунчужний Безкровний (*«білявий, спокійний, жінка й діти в Майконі»* [2, с. 96]) (Курсив мій. — В. С.), що виступає втіленням світла у суцільній темряві, якою була війна різних політичних сил на теренах України, спрямована на її окупацію і поневолення, з одного боку, і на її відродження і незалежницьку потугу, — з іншого.

Через те «навчання» виявляється блискавичним і рішучим: саме Безкровний зважується (хоч йому і важко зважитися!) на такий несподіваний крок з погляду психології «моя хата скраю», але цілком виправданий з погляду вічності і загальнолюдського закону існування родової спільноти. Через те Без-

кровний, виправдовуючись перед Завойком, пояснює: «— Я, пане Хорунжий, — каже, — звинить одлучився... Бо мерекую я, мерекую: *не може ж так бути, щоб син та на батька йшов. У нас кажуть: отець, мать — єдин закон. Єдин закон, — каже, — оставсь іще, пане хорунжий, на світі*» [2, с. 97] (Курсив мій. — В. С.).

Епілог у новелі не традиційний, бо символічний і навіть містичний, хоч автор підводить під нього цілком слушний медичний аргумент. У свідомості хворого на пропасницю хорунжого Завойка, що напився гнилої води з червами і кров'ю, потерпаючи від степової задухи, коли *«сонце пече, аж дзвентить»* [2, с. 94], через знепритомнення постає оптично зміненим навколишній світ: *«Раз дуже все велике. Великі коні гайдамацькі, як хмари летять, півнеба застиляють, а він лежить на двох кульбаках уперек, легкий, як віхоть соломи.*

*Або знов, — здається йому, — душа його відлітає високо, вгору, як жайворонок. Ізгори дивиться на степ пожовклий широкий, як долоня Божя. А в степу біжать малесенькі коники з людьми. Шлики тих людей здіймаються, палахкотять, як полум'я, і серед порожнього степу, мов смолоскип горить»* [2, с. 97].

Це своєрідне прозирання майбутнього, сконденсована енергія пошуку світової гармонії, які виражаються в заключній короткій фразі «В руці Закону» [2, с. 97], що сповнює новелу філософським змістом екзистенційно-онтологічного характеру. Так масштаб подій, то збільшений, то зменшений, і закладений у видіннях-мареннях героя, у його хворобливій уяві, відкриває підтекстову ідею, що Законом щастя людини і гармонійного життя країни є моральність поведінки і взаєморозуміння за будь-яких режимів. І коли цей закон любові порушується, коли втрачається найсвятіше у взаєминах батька і сина, загалом рідних, наступає не тільки самознищення роду, але й Планети, що потерпає від братовбивчої війни.

Глибина авторської концепції миру вияскравлюється завдяки майстерно застосованим законам новелістичного жанру, по-перше. А по-друге, — у мистецьки переконливій формі інтровертного психологізму, коли кожен штрих характеру і мотивації поведінки персонажів аргументується багатьма

зовнішніми і внутрішніми чинниками, ментальними й атемпоральними якостями національної історії. Аналіз новели «Закон» це підтверджує сповна, як і те, що тритомна (за авторською характеристикою) збірка не тільки цілісна і художньо досконала, в усіх своїх сегментах — малих (окреме речення, абзац, лад мови) і великих (особливості нарації, композиція та образна система окремої текстової одиниці), — але й у тій недовомовленості, що створює підтекст і надтекст твору, тривалість його життя в літературі і постійність запиту на його активні художні центри, здатні функціонувати і в інші культурно-стилістичні епохи. Тому таким багатограним вимальовується художній світ Юрія Липи не тільки в «Нотатнику», але в усій розмаїтій творчості письменника і лікаря.

Недарма у творчості Юрія Липи велику роль відіграє міфологізм, однією з сучасних рис якого, за характеристикою Володимира Моренця, є «не наївно-безсвідомий, а глибоко рефлексивний характер», як і те, що «в нездоланну й таємничу долю тут переростає саме *повсякденність* з її рутинним соціальним та життєвським досвідом» [4, с. 418]. І міфологізм цей надав глибини художній інтерпретації Визвольних змагань України 20-х років ХХ ст., що стали важливим етапом національної історії.

Саме тому чи не всі села, міста і містечка Півдня України стали топосом дії героїв, вияскравленим і в конкретних деталях, і в описах панорамного характеру. Так, у повісті «Рубан», за підрахунками Ірини Руснак, авторки статті про цей твір, «зустрічається **понад шістдесят(!) географічних назв**. Тут і назви окремих регіонів, міст і сіл, річок і урочищ. Події стрімко перекочуються з Києва до Вінниці, з Поділля — в Єлисавет, звідти — у маленькі степові села. Усе це дало письменнику можливість масштабно відтворити події 1919 року, коли в Україні не залишилося жодного села чи містечка, які б не намагалися відстояти свою правду в смертельному герці. З усього калейдоскопу подій Ю. Липа намагається вихопити українця як особистість, дослідити його характер, мотиви поведінки, що дало б можливість відповісти на питання: «Чому в тій війні українці не змогли відстояти власну державність?» І робить письмен-

ник це з великою любов'ю і чуттям до рідного народу. В одній з останніх своїх статей митець зазначав: «Бо хто може з великою любов'ю, що все розуміє, підійти до української людини на протязі тисячоліть, хто інший, як не сам українець» [5, с. 348].

Слушною є думка, що повість «Рубан», як і збірка «Нотатник», є не тільки незаперечним документом цілої епохи, але й виявом есхатологічного міфологізму, зверненого до історії України. І це добре сформулював Євген Маланюк, зосередившись і на гранях поезики: Юрій Липа «з **благородною ясністю вислову, аскетичною доцільністю слова й динамічною ошадністю речення**» відіграє провідну роль у «**відисканні історичної пам'яті та комасації історичної свідомості**» [3, с. 277–286] (Підкреслення моє. — *В. П.*). Навернення історичної свідомості українській людині з глибинки — селянинові, що піднявся на захист власної хати — своєї держави і права жити в ній за європейським менталітетом і законами — завдання, яке досягається письменником крізь призму багатоаспектного художнього осмислення проблеми більшовицької навали як варварства. Так, один з героїв повісті «Рубан» — Калмичков — висловив кредо більшовиків, щоб люди в Україні були «рівненькі, як штахети, палочка коло палочки, брусик коло брусика — і все в рядах. А що кількадесят голих палочок одна з прапорцем червоним — комуніст», маючи на меті «цілу Україну — п і д с т р и г т и !» [2, с. 17]. Для чекіста, що мечем і вогнем порядкує в Україні, «не слова, не діла, найважлише для чекіста — оцінка ока. Що понад аршин, то — підозріле, то стяти» [2, с. 18].

Багатючий ідейний зміст вияскравлюється у «Нотатнику» за допомогою палітри художніх прийомів, серед яких і казкові елементи, і форми сну, і хронотопічна ясність та викарбуваність, завдяки якій, як на долоні, постає і вся Таврія, і Херсонщина, й Одещина, і Єлисаветградщина, і Київщина, і Житомирщина, і такі позакадрові герої, як *стен* і *море*, де гуляла народна стихія спротиву. Але при цьому автор «Нотатника» як досвідчений майстер художнього Слова залишив чимало простору для читацької уяви, для заповнення ним лакун — того, що Іван Фізер у книзі «Філософія літератури» назвав «місцями невизначеності у сюжетних конструкціях наративних текстів»,



«нескінченну семіозу мовного процесу», за Інгарденом. «Це і є співтворчість читача з письменником. Семантична співтворчість, — писав Іван Фізер, — необов'язково повністю збігається з метою письменника. Залежно від хронотопу, в якому творився чи сприймався текст, вона коливатиметься від схожості до цілковитої розбіжності з письменницьким задумом. Звісно, можна прочитати текст, не виповнюючи місця невизначеності, але тоді прочитання буде не естетичним, а літературознавчим. У першому випадку наративний текст — це подразник естетичних емоцій, збудник уяви, а в другому — предмет рефлексивного та наукового дослідження» [6, с. 111].

Саме тому, виходячи з концепції Івана Фізера, згідно з якою «для літературного твору важливо не тільки те, що зображено, а й те, що **не зображено**» [6, с. 112], цікаво було б дослідити особливості наративних текстів Юрія Липи. Тим більше, що чимало секретів зумовлені «культурою мови, її стилем та прагматикою (потенційний читач відносно легко трансформує їх у визначеність), а також детерміновані культурою мови самого письменника (віддзеркалюють його парадигматичну культуру). Вибір тих чи інших аспектів сюжетних об'єктів вказує на авторську естетичну оригінальність, незвичність, а часто — несутучність. Якими, наприклад, схематизованими аспектами та місцями невизначеності послуговувався Лев Толстой, творячи свій шедевр «Война и мир», за допомогою чого він звів непохопний час і простір декількарічної війни до читабельної прози, написано чимало. Імпресіоністичну манеру його письма, яке, до слова, побудоване саме на зумисних невизначеностях його героїв, речей, подій давно визнано геніальною» [6, с. 111].

Як бачимо, ще чимало аспектів поетики, зокрема культури мови Юрія Липи, залишається за межами уваги дослідників, а поле аналізу тут, без перебільшення, — неозоре.

Тим часом системне вивчення прози митця не є можливим без спеціального дослідження ще однієї важливої грані художньої своєрідності. І це — контрапунктність.

Прикметою естетичної специфіки тритомника є *контрапунктність*, яка дається взнаки на рівні мікро- і макропоетики цілісної художньої системи, якою є «Нотатник». Саме

цю грань поезики Юрія Липи є нагальна потреба осмислити ґрунтовніше, що і складає мету цієї статті.

Як відомо, *контрапункт* — термін, ближчий до музикознавчого вжитку; меншою мірою до літературознавчого термінологічного наповнення. Це слово багатозначне, означає 1) поліфонія; 2) мелодія, яка звучить одночасно з темою; 3) одночасне поєднання двох або кількох самостійних мелодій.

Отже, цей домінуючий принцип — контрапунктність — поезики дається взнаки у композиції збірки передусім. Цікаво, що ознакою розташування одиниць тексту є системність і внутрішня логіка у вибудові цілісної концепції «Нотатника». Так, перший том, який можна умовно назвати *зачином* до трикнижжя, а третій том *кодою*, де розв'язуються перипетії і сюжетні розгалуження, закладені у повісті «Рубан» і подовжені довгими хвилями рефлексій про нашу українську долю, про індивідуальний рух до мети, які переживають герої, здобуваючи щоденний досвід віднаходження себе у вирі страшного віку «володава» і водночас знаходячи (чи втрачаючи його) сенс життя з погляду вічності.

Прикметно те, що внутрішній ритм помітний на рівні зовнішніх повторів, що постають у тріаді таких творів, як «Рубан» (том 1), «Коваль Супрун» (том 2), «Гринів» (том 3). Тут помітне пульсування і перенесення певних сюжетних схем з одного твору в інший, коли обставини, фабульні ситуації відмінні не кардинально, а лишень частково. Тому-то пригоди героїв дають можливість Юрію Липі реінтерпретувати їх как алегорію громадянської війни.

Так вибудовується новелістично-повістевий ланцюг, в якому кожна ланка органічна, хоч і не пов'язана між собою єдиним, наскрізним сюжетом. Немає між ними і сюжетних переходів, хоч разом вони складають цілісний каркас з єдністю ідеї, єдністю інтонації і єдністю соціально-політичного тла, посилені різноманітністю і несподіваністю часових і просторових стрибків, часовими зміщеннями і переміщенням локусів дії. Це дає змогу авторові «Нотатника» прославити велич рідного краю, відшукати таку форму, яка дає читачеві відчути безмежність степових і морських просторів, їх континентальність.

Континентальність зображення з комплексу подій визвольних змагань у «Нотатнику» досягається завдяки особливостям такої побудови, що читач має нагоду чи не в кожній текстовій одиниці ознайомитися з різними топосами, перенести свою увагу з запаморочливою швидкістю до щораз інших місць. Допомогає в цьому техніка кінематографічного монтажу. Так передається рух історії, коли його представляють персонажі різних світів, різних середовищ, шляхи яких на певному етапі перехрещуються. Оригінальними були пошуки Юрієм Липою обличчя двох міст, — Одеси і Кам'янця, — зв'язаних знаковістю і поєднаністю золотим перевеслом, що відмічені особливою енергетикою не тільки для Лип, але й багатьох інших митців як *loci genius* — геній місця, як стверджували древні.

Саме тому «Нотатник» — текст синоптичний, власне панорамний. І в цьому його неперебутнє значення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Дещо про автора й книжку: Передмова до перевидання «Нотатника» (1955 р., Детройт, США) // Юрій Липа. Твори: в 10 т. — Т. 2: Проза: Нотатник. — С. 6—8.
2. Липа Юрій. Твори: В 10 т. Т. 2: Проза: Нотатник: Новели / Юрій Липа. — Львів: Каменяр, 2006. — 357 с.
3. Маланюк Є. Юрій Липа — поет / Євген Маланюк // Книга спостережень. Статті про літературу. — К.: Дніпро, 1997. — С. 277—286.
4. Моренець В. Оксиморон: Літературознавчі статті, дослідження, есеї / Володимир Пилипович Моренець. — К.: Аграр Медіа Груп, 2010. — 528 с.
5. Руснак І. Повість Юрія Липи «Рубан» / Ірина Руснак // Юрій Липа. Твори: В 10 т. Т. 2: Проза: Нотатник: Новели / Юрій Липа. — Львів: Каменяр, 2006. — С. 346—355.
6. Фізер І. Філософія літератури / Іван Фізер; За наук. ред. Володимира Моренця. — К.: НАУКМА; Аграр Медіа Груп, 2012. — 217 с.

«...МОЙ ЧИТАТЕЛЬ, ДРУГ И БРАТ»

*В статье рассматривается процесс ориентации на читательское восприятие в творчестве А. Т. Твардовского. В центре внимания поэма «Василий Теркин», стихотворение «Я убит подо Ржевом», проявление в этих произведениях установки на общение с вероятным читателем.*

**Ключевые слова:** адресат, читатель, автор, проблема, ориентир.

*В статті розглядається процес орієнтації на читацьке сприйняття у творчості О. Т. Твардовського. Основна увага зосереджена на поемі «Василь Тюркін», на вірші «Я вбитий під Ржевом» та на проявленні в цих творах авторської зосередженості на спілкуванні з вірогідним читачем.*

**Ключові слова:** адресат, читач, автор, проблема, орієнтир.

*In the article it is examined the process of a focus on the readers' perception of A. T. Tvardovsky's works. The poems «Vasili Tyorkin» and «I was killed near Rzhev» are in the highlight, also the focus of attention is a demonstrarion of a purpose to communicate with a probable reader.*

**Key words:** recipient, reader, author, problem, focus.

В настоящей работе мы рассматриваем, каким образом протекал процесс ориентации на потенциального читателя в творчестве А. Т. Твардовского, как сам поэт представлял своего читателя и как эти представления реализовывались в его произведениях. Основное внимание обращаем на поэму «Василий Теркин» и стихотворение «Я убит под Ржевом».

Истинный художник не может творить без ориентации на адресата своей продукции — читателя. У каждого это осуществляется в зависимости от индивидуальной манеры письма, изменяется в связи с динамикой творческого процесса. Подтверждения мы находим в высказываниях многих мастеров пера. Однако все авторские признания в ориентации на читательское восприятие в процессе творчества могут быть только косвенным подтверждением тому, что заключено в самих произведениях. Именно в них своеобразно проявляется установка на общение с читателем, на стремление завладеть его вниманием, вызвать сопереживание, привести к какому-то, пусть малому, открытию.

«Все изображаемое в реалистическом произведении, — отмечает М. М. Кедрова, — становится интересным для читателя как непосредственно относящееся к его собственной жизни» [2, с. 25]. Следовательно, автору необходимо иметь достаточно обширные представления о жизненных проблемах своего читателя, о его мечтах и чаяниях, необходимо умение построить свою заочную беседу с ним таким образом, чтобы быть интересным собеседнику на всех стадиях общения.

Рассуждая о взглядах А. Твардовского на проблему взаимоотношения автора художественного произведения и его читателя (внутреннего, воображаемого), мы позволим себе предположить, что ему временами могло быть присуще отношение к художественному произведению, близкое к читательскому интересу. Хотя совершенно очевидно, что профессиональный подход все же одерживал верх.

Вот как говорит об этом сам поэт: «Человек, по роду своей работы знакомящийся с той или иной литературной новинкой до того, как ее машинописные страницы становятся печатными, не лишен способности чисто по-читательски воспринимать прочитанное, быть взволнованным, растроганным или восхищенным. Иными словами — редактор — тоже читатель и прежде всего — читатель. И ему свойственно испытывать тот самый позыв к высказыванию, который побуждает читателя писать письма в редакцию по поводу опубликованных в журнале вещей [4, т. 5, с. 185].

Трудно сказать, в какой степени и какое начало — читателя или профессионала-литератора — одерживало верх в таком анализе. Мы склонны считать, что приоритет оставался за вторым. Но фантазия художника позволяла, давала возможность, а знание жизни народа давало право, на определенное перевоплощение в читателя. «Когда для меня, читателя, — писал А. Твардовский, — персонажи книг становятся либо моими личными друзьями, либо моими личными врагами, тогда происходит прекрасное чудо — является художественное произведение. В этом случае среди героев книги незримо, но явственно живет еще один много знающий, зоркий и памятный герой — ее автор, — пусть даже авторского “я” и нет в пове-

ствовании. Именно личность автора определяет достоинства произведения как художественного целого» [14, т. 5, с. 14].

Безусловно, что в процессе творческой ориентации характер взаимосвязи автора со своим читателем, постоянно совершенствуясь, играет одну из ведущих ролей.

Время беспощадно к посредственности в искусстве. В памяти потомков остаются лишь те, кто способен взволновать их так, как волновал когда-то современников, кто поможет найти ответы на злободневные проблемы дня сегодняшнего. «Бывают поэты, — говорил А. Твардовский, — известные в очень узком кругу. Их знают товарищи по цеху — поэты, но дальше этого круга их известность не простирается. Вторую категорию составляют те, кто известен более широким слоям читателей — их знают хорошо писатели, студенты, преподаватели литературы, ученые, инженеры. И есть третий вид поэтов — этих уже знает весь народ...» [14, т. 5, с. 116].

Ориентация на читателя-адресата в разные периоды творчества А. Твардовского имела свои особенности. И здесь, на наш взгляд, важно избежать соблазна упрощенного способа выявления этого читателя, т.к., по сути дела, каждое произведение обращено к читателю, имеющему в каждый исторический период свой обобщенный облик.

Исследуя проблему читателя в творческом сознании А. Твардовского, В. А. Редькин, например, пишет: «Начинающий поэт, пытаясь писать лирические стихи, ориентировался на определенный стереотип читателя, о котором дают представление материалы, опубликованные на страницах газет “Юный товарищ”, где он сотрудничал» [3, с. 133].

Казалось бы, в подтверждение этому можно привести и некоторые высказывания самого поэта: «Мой совет молодым писателям: необходимо с самых начальных этапов творчества приобретать читателя, предполагать читателя...» [4, т. 5, с. 312]. Но, по другим его утверждениям, стихи он начал писать еще «... до овладения первоначальной грамотой» [4, т. 1, с. 7]. «Там, замечает А. Твардовский, — не было ни ряда — ничего от стиха, но я отчетливо помню, что было страстное, горячее до сердцебие-ния желание всего этого — и лада, и ряда, и музыки, — желание

родить их на свет — и немедленно, — чувство, сопутствующее и доныне всякому новому замыслу» [4, т. 1, с. 7].

Анализ произведений раннего периода творчества А. Твардовского дает нам основание утверждать, что здесь нельзя еще говорить о каком-либо четком стереотипе читателя-адресата в его творческом сознании. Представление о конкретном предполагаемом читателе, который позже будет определен им как «читатель вероятный» находится в тот период на первоначальных стадиях формирования.

Творчеству поэта характерна четкая периодичность. «Страна Муравия» завершила собой начальный период. Следующий этап венчало создание «Книги про бойца». Замысел этого произведения зародился еще в период Финской войны и трудно представить, каким бы стал нынешний «Василий Теркин», не доведись автору принять участие в одной из самых страшных войн человечества.

Новые обстоятельства диктуют автору свои условия. В этот период поэту чуждо стремление к какому-то разделению себя и своего читателя. Авторское «я» и читательское «они» объединены в одно целое — «мы». Сама манера повествования представляется как душевная беседа автора со слушателем. Все они — автор, слушатель и герой произведения — являются участниками одного действия. Появляются и характерные обращения к читателю: «товарищ», «друг-товарищ», «парнишка», «...ты подумай, вспомни»...

В поэме автор избегает прямых высказываний о своих взаимоотношениях с «читателем вероятным», т. к. время диктовало свои условия. Но из этого не следует, что читательская масса утрачивала для автора свою разноликость. Переписка с читателями, постоянный личный контакт, общая судьба, наконец, помогли А. Твардовскому различать в общей людской массе отдельные человеческие личности с их радостями и печалью. В этом произведении, обращаясь к читателю, он достаточно ясно дает понять характер их взаимоотношений: «... Мой читатель, друг и брат», объясняя спецификой исторического момента свое сознательное стремление к отказу от дефакто дифференциации. В лицах бойцов, шагавших вмес-

те с ним по фронтовым дорогам, он конечно видел и бывших рыбаков, и лесников, и хлебопеков, но сейчас все они были прежде всего воинами.

Следует отметить, что они, его реальные читатели, воспринимали глубокий обобщенный образ Василия Теркина именно с позиций своего конкретного житейского опыта. Об этом свидетельствует обширная читательская почта. «В пожеланиях и советах продолжить “Теркина” поле деятельности героя в мирных условиях определялось родом занятий авторов писем. — Вспоминал А. Твардовский позднее. — Одни желали, чтобы Теркин, оставшись в рядах армии, продолжал службу, обучая молодое поколение бойцов и служа им примером. Другие хотят его видеть непременно вернувшимся в колхоз...» [4, т. 2, с. 397].

Ответом на такого рода читательские пожелания явилась статья «Как был написан “Василий Теркин”». С продолжением поэмы автор не пошел на поводу у читательского мнения, хотя в процессе работы над «Книгой про бойца» читательские советы, читательская реакция оказали ему неоценимую помощь. «Ответ читателям» был написан уже после окончания работы над поэмой, написан в мирное время. Это давало автору возможность заниматься рассуждениями о проблемах творческого взаимоотношения с читателем. А в те годы, обращаясь к лесникам и рыбакам, вынужденным надеть солдатские гимнастерки и взяться за оружие, он писал:

Друг-читатель, я ли спорю,  
Что войны милее жизнь?  
Да война ревет как море,  
Грозно в дамбу упершись.  
...А покуда край обширный  
Той земли родной в плену,  
Я — любитель жизни мирной —  
На войне пою войну  
[4, т. 2, с. 205–206].

И уже из «Ответа читателям» мы узнаем, что даже эти экстремальные условия не смогли принудить поэта изменить своим установкам в общении с «читателем вероятным». Он не



пошел по пути упрощения образа героя, строя стиха. Именно напряженность исторического момента ставила перед автором требование сохранить широту общечеловеческого общения в образе Василия Теркина. Был замысел переправить героя в тыл к противнику, показать борющимся за линией фронта, «Но вскоре я увидел, — пишет поэт, — что это сводит книгу к какой-то частной истории, мельчит ее, лишает ее той фронтовой “всеобщности” содержания, которая уже наметилась и уже делала имя Теркина нарицательным в отношении живых бойцов такого типа» [4, т. 2, с. 395].

Тесный творческий контакт с «читателем вероятным» уберег автора и от излишней литературизации образа главного героя. «За каждым из этих стихотворений, — вспоминал Твардовский, о своих произведениях, написанных для отдела “Прямой наводкой”, — было памятное до сих пор для меня живое фронтовое впечатление, факт, встреча. Но и в то время я чувствовал, что собственно литературный момент как-то отдалял от читателя реальность и жизненность этих впечатлений, фактов, людских судеб» [4, т. 2, с. 384].

Контакт с предполагаемым читателем, учет его мнения, жизненных потребностей и исторический реалий не позволил автору, как он первоначально предполагал, закончить поэму ранее окончания войны. «Читатель мне помог написать эту книгу такой, какова она есть...» [4, II, 388]. Естественно, что многое в творческой лаборатории поэта оставалось глубоко индивидуальным, присущим только ему — Твардовскому.

Ориентация же на «читателя вероятного» позволяла находить правильный путь развития идеи произведения в общих ее очертаниях, приближала к народной жизни, делала процесс его рождения естественным, органично слитым с этой жизнью.

«Читатель вероятный» А. Твардовского в литературоведении рассматривается как читатель в его идеальном выражении. Ориентацию на него поэт декларирует не только в своих статьях, письмах, выступлениях, но и непосредственно в тексте произведений. В «Книге про бойца», в ее идейно-художественной структуре это выражается в явных и наглядных формах вну-

тренней связи автора и читателя в той степени, в какой это допускалось объективно требованиями исторического момента.

Несомненно, что каждый автор для актуализации читательского восприятия того или иного произведения использует определенный инструментарий, призванный привлечь читательское внимание и удерживать его на должном уровне в процессе всего повествования. В этой связи обратимся к стихотворению А. Твардовского «Я убит подо Ржевом», написанному сразу после войны и ставшему значительной вехой в его творческом наследии.

В качестве заглавия выносятся первая строка. Присутствие личного местоимения сразу подчеркивает связь лирического героя с адресатом произведения, намечает путь их сближения, который реализуется по ходу всего повествования.

Указание на точное место гибели воина сразу настраивает читательское восприятие на конкретно-изобразительную картину реально происходивших событий. Рассказ лирического героя о последних мгновениях жизни, отбор лексико-фразеологических средств выражения свидетельствует о том, что автор предполагает у читателя-адресата определенный запас жизненных впечатлений, живость узнавания: разрыв, вспышка, «ни дна ни покрышки», петлички, лычки...

Начало и большая часть повествования строится с преимущественным использованием глаголов совершенного вида в прошедшем времени. Однако в некоторых местах автор прибегает к глаголам несовершенного вида настоящего времени. В первый раз с помощью этого приема достигается сильный психологический эффект присутствия павших за Родину в повседневной жизни читателя. Они с нами, где-то рядом, наблюдают за нами, оценивают наши мысли и поступки: «Я — где корни слепые ищут корма во тьме...» [4, т. 1, с. 426]. Вторично этот прием используется при изложении завещания лирического героя.

Следует подчеркнуть, что в лирическом произведении личные местоимения приобретают особое значение, свидетельствующее об идейно-художественном диапазоне стиха, высвечивающее поэтические функции лирического героя: «Я

убит...» «Я зарыт...» «Я ... завещаю...» Но расширение автором гаммы местоимений, имеющих отношение к лирическому герою, заставляет читателя увидеть не только того, кто пал за Родину в боях подо Ржевом, «В безыменном болоте, В пятой роте на левом, При жестоком налете» [4, т. 1, с. 426], но и всех тех, кто сложил головы в минувшей войне. Звучание «я» лирического героя таким образом многоголосно усиливается.

Поддержание высокого психологического накала достигается и за счет постоянного обращения погибшего воина к читателю, за счет вопросов, касающихся и долга живых перед памятью павших, и реально ими содеянного для того, чтобы не посрамить эту память: «Наш ли Ржев наконец?», «К Волге вырвался он?», «Даже мертвому — как?», «Кто остался живой?», «Что я больше могу?»

Способствует этому и постоянное чередование картин жизни павшего воина, о которых он имеет четкое представление, и тех событий, о которых он может только догадываться, но реальный читатель о них знает и в них ищет ответы на поставленные вопросы. Конкретно-исторические, географические реалии помогают ему в поисках этих ответов еще более ощутить в себе продолжение «я» лирического героя. Погружаясь таким образом в текст, читатель, сознательно или подсознательно, объединяет свое «я» с «я» лирического героя. Усилению этого ощущения способствует постоянная перемежаемость в тексте произведения двух тем: «тогда» и «сейчас». Все повествование ведется от лица павшего воина. Отсутствие в тексте какого-либо рассказчика-посредника еще более усиливает психологический эффект, подчеркивает прямую сопричастность читателя ко всем событиям, о которых идет речь.

В заключительной части стихотворения, в самом начале завещания павшего живым «воинам-братьям», второй раз в тексте повторяется строка заглавия — своеобразный мост памяти между темами «тогда» и «сейчас». Это напоминание о смерти, сопоставленное с картинами цветущей земли, усиливает эмоциональное звучание завещания.

На основании выявления подобного рода приемов актуализации читательского восприятия мы можем доста-

точно конкретно обрисовать и сам облик предполагаемого читателя-адресата. Это может быть и современник поэта-фронтовика, и читатель последующих поколений, для которого небезразличны судьбы тех, кто отстаивал свободу Родины. Именно к такому читателю обращал свое стихотворение А. Твардовский, полагаясь на его понимание и эмоциональный отклик.

#### *ЛИТЕРАТУРА*

1. Дамдинов Н. Встреча с Твардовским / Н. Дамдинов // Байкал. — 1976. — №3.
2. Кедрова М. М. Проблемы художественного восприятия в реалистической эстетике И. С. Тургенева / М. М. Кедрова // Художественное произведение и его читатель. — Калинин: Калининский гос. ун-т., 1980.
3. Редькин В. Л. Читатель в творческом сознании А. Твардовского / В. Л. Редькин // Художественное произведение и его читатель. — Калинин: Калининский гос. ун-т, 1980.
4. Твардовский А. Т. Собр. соч.: в 5 т. / А. Т. Твардовский. — М.: Худ. лит., 1966—1971.
5. Твардовский А. Т. По случаю юбилея / А. Т. Твардовский. — М., 1965.

## МІФОЛОГЕМА САДУ У ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ

*У статті розглянуто інтерпретацію міфологеми саду у поезії шістдесятників. Крім того, у публікації визначено роль міфопоетики у формуванні власне авторського світогляду, проаналізовано використання міфологеми саду та світового дерева у фольклорі та поезії М. Вінграновського, Ліни Костенко, І. Драча, Д. Павличка.*

**Ключові слова:** міф, міфологема саду, світове дерево, поетика, мотив.

*В данной статье рассмотрена интерпретация мифологеми сада в поэзии шестидесятников. Кроме того, в публикации обозначена роль мифопоэтики в формировании авторского мироощущения, проанализировано использование мифологеми сада и мирового дерева в фольклоре и поэзии М. Винграновского, Лины Костенко, И. Драча, Д. Павлычка.*

**Ключевые слова:** миф, мифологема сада, мировое дерево, поэтика, мотив.

*In this article considers the interpretation of myths of the garden in the poetry of the sixties. In addition, the publication define the role myth-poetry in the formation of the fact of the author's worldview, the use of the myths of the garden and the world tree in the folklore and poetry of the Poet M. Vingranovskiy, Lina Kostenko, I. Drach, D. Pavlychko.*

**Key words:** the myth, the myth of the garden, the world tree, poetics, the motive.

Поезія шістдесятників для української літератури ХХ століття була явищем винятковим, новаторським, життєствердним, філософським. Прикметними ознаками їхньої творчості були посилене гуманістичне начало, антропоцентризм, звернення до народнопісенної традиції, виразною стала тенденція до відновлення естетичного чинника у літературі. Апелюючи до фольклорних мотивів та образів, поети-шістдесятники вибудовували у своїх текстах художній міфосвіт, сповнений асоціативністю. У творчості М. Вінграновського, Ліни Костенко, І. Драча, Д. Павличка міфопоетика відіграє значну роль, надаючи поезії семантичних відтінків, поглиблює її підтекстовість, емоційну виразність.

Мета статті — розглянути інтерпретацію міфологеми саду у поезії шістдесятників. Для досягнення поставленої мети необ-

хідно розв'язати ряд завдань, зокрема, визначити роль міфопоетики у формуванні власне авторського мікросвіту творчості, проаналізувати інтерпретацію міфологеми саду та світового дерева у фольклорі та поезіях шістдесятників.

Варто зазначити, що про міф, архетипні образи, міфопоетичний аспект у доробку шістдесятників існує цілий ряд праць, зокрема, Л. Тарнашинської, В. Саєнко, Л. Кужільної, Т. Салиги, М. Токар. Проте, зазначена тема є надзвичайно актуальною і потребує подальшої розробки. У нашій студії спробуємо віднайти, описати зазначені міфологеми, залучивши до аналізу культурологічний контекст.

На думку канадського вченого, представника архетипної критики Нортропа Фрая, «(...) міф завжди становив і становить надалі інтегральний елемент літератури».

З точки зору літературознавства, міфопоетика являє собою поетичний прийом творчого моделювання, який є «системою переорганізації міфу за законами поетичної творчості» [9, с. 56]. У літературі ХХ століття інтерес до міфу активізувався, це зумовлено модерністською стилістикою творчості, яка відмовляється від побутописання, а натомість є орієнтованою на теми, сюжети, образи з світової історії, міфології, фольклору. «Зумисне дистанціюючись від реальності, модерністи прагнули іншого ґрунту творчості, намагаючись виробити символічну художню мову, здатну сягнути глибин людського ества», — підкреслює Ярослав Полішук у своїй розвідці «Поліфункціональність міфу у поезії модернізму» [7, с. 38]. Отже міфотворчість універсалізує значення художніх текстів, сприяє їх наближенню до масштабнішого сприйняття.

Міфологема — це поняття, що означає структурний компонент міфу. За К.-Г. Юнгом, міфологеми притаманний оповідний характер та смислотворча, етіологічна функція. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Гром'яка визначає термін міфологема як спосіб поетичної реалізації міфу у творах оригінальної літератури [5, с. 463]. Міфологеми властива варіативність, це дає можливість множинних інтерпретацій. Отже, міфологема передбачає, що один і той же мотив може набувати інших відтінків значення, служити засобом

втілення оновленої проблематики у творі. Іноді міфологема може значно віддалитися від міфу і при цьому набути нових відтінків значення.

Т. Шестопалова у статті «Кореляція понять «архетипний образ — міфологема — символ — міф» (на прикладі поезії П. Тичини)» розглядає міфологему як логічне продовження архетипного образу по горизонталі. Вона слугує відсиланням до міфу, це своєрідна ремінісценція [12, с. 40]. Дослідниця Т. Бовсунівська у розвідці «Міфологема як резистентний складник літератури» аналізує міфологему в аспекті тематологічного тлумачення пратексту (міфу). Це «мотив, заснований на міфологічній архаїці та інтелектуалізований відповідно до обраної автором моделі мікрокосму твору» [1, с. 49]. Дослідниця акцентує увагу на динамічній природі міфологеми, її змінності, яка триває у літературі і дотепер. Доречним у вивченні міфопоетичного аспекту є звернення до компаративного аналізу художніх текстів та встановлення між ними типологічних паралелей.

Міфологема саду у світовій культурі здебільшого пов'язується із біблійними старозавітними уявленнями про Едемський сад — місце вічного життя, щастя і радості, благословенне Богом-Творцем. Крім того, міфологема набуває й іншої конотації й асоціюється із втратою раю — щасливого осідку, ідилії вічного буття. За «Словником символів» Дж. Трессідера, сад у всіх основних світових культурах являє собою не тільки зрине благословення Господнє, але і здатність самої людини досягти духовної гармонії, «прощення і блаженства» [12, с. 319]. Показово, що у художній свідомості міфологема саду співвідноситься із міфологемою світового дерева. В. Топоров вважав, що це універсальний символічний комплекс, що моделює світ, його структуру, динаміку розвитку, домінує над іншими космічними об'єктами. Світове дерево відділяє світ гармонії від хаосу. В енциклопедії «Слов'янський світ» світове дерево трактується як образ, що втілює універсальну концепцію світу. В міфології давніх слов'ян світове дерево слід розглядати по вертикалі та горизонталі. Вертикальна площина співвідноситься із простором і включає: минуле — теперішнє — майбутнє та трьома стихіями: вогонь, земля, вода. По горизонта-

лі «(...) дерево моделює чотири сторони світу, пори року, частини доби (ранок, день, вечір, ніч)» [10, с. 27] За давніми легендами світове (мирове) дерево об'єднувало простір і час. Слов'яни вважали, що аналогами світового дерева є явір чи дуб [10, с. 28]. Світове дерево має тричленну вертикальну організацію, що включає три царства простору і часу: небесне, земне і підземне. Дослідниця Т. Цив'ян, яка за аналогією до світового дерева розглядає міфологему саду, підкреслила, що у відповідності із верхнім, середнім і нижнім світом виділяються небесний, земний і підземний сади (сад богів — сад людей — сад мертвих). За спостереженням В. Саєнко, вертикаль світового дерева можна співвіднести із культурною моделлю, досягненнями цивілізації.

Образ світового дерева наскрізний для усіх міфологій світу, проте у слов'янській він згадується найчастіше і реалізується у казках, легендах, переказах. Іноді, за твердженням В. Топорова, в обрядових діях зустрічаються елементи, атрибути світового дерева («купальське», «весільне гільце»; «світова гора», «міст», «світове яйце» і т.д.), вони виражають організацію всесвітнього простору [11, с. 177].

У поезії шістдесятників до міфологеми саду та образу світового дерева автори зверталися досить часто і з різними варіантами інтерпретації означених понять.

У доробку М. Вінграновського звернення до міфологеми саду є багатоаспектним. Сад для автора це і монументальні роздуми про культурні здобутки українців, це і невловима наступність поколінь.

Так, у М. Вінграновського міфологема саду у різні періоди творчості набуває різних смислових відтінків. У поезії «Сад» (збірка «Атомні прелюди») — це архетипний образ першопочатку, духовної закоріненості. У подальших збірках «Сто поезій», «На срібнім березі», «Київ», «Губами теплими і оком золотим» образ саду осмислюється у контексті сковородинської естетики, набуває конотації підсумку життя. Сад опоетизовано як естетичне явище, натхненне, гармонійне, сповнене вищого смислу. В поезії «Ходімте в сад» поет творить галерею персоніфікованих образів (яблуні, вітру, груші), які поглиблюють психологічну систему вірша:



Ходімте в сад. Я покажу вам сад,  
Де на колінах яблуні спить вітер.  
А згорблений чумацький небопад  
Освітлює пахучі очі квітів [2, с. 183].

Сад для ліричного героя — це також і джерело натхнення, тут він проймається зворушливою розчуленістю, сподіваннями гармонії, сад стає імпульсом для духовного і творчого піднесення.

Монументального відтінку образ саду набуває у вірші «І є народ...». У поезії рефлексії ліричного героя про особисту причетність до творення історії власного народу переплітаються із роздумами про велику міць і нескореність поколінь, які змогли відродитися, повернутися до життя, засвідчивши тим свою незнищенність:

Ми знову є. Ми пізні — найпізніші.  
Що росли з худеньких матерів  
В саду порубанім.  
Я знаю, не для тиші  
Вулкани дивляться  
З-під наших юних брів [2, с. 147].

Міфологема саду тут співвідноситься із досягненнями культури, які були безнадійно втрачені і зрештою повернуті нащадкам, завдяки жертвності подвигу кількох поколінь українців. У спектрі садової символіки М. Вінграновського значну роль відведено образу духовного саду. Так, у вірші «Я скучив по тобі...» міфологема саду підсилюється мотивом кохання і особистих втрат. Образ «зимового саду» виражає нереалізованість прагнень ліричного суб'єкта. Асоціативну палітру вірша увиразнює колористика, домінуючий білий колір засвідчує чистоту, й оскільки образ саду співвідноситься із душею ліричного героя, це, очевидно, свідчить про його умиротвореність, про-світленість, прозоріння:

...Зимовий сад під вороном білів,  
Стояли очі у вікні сухому.

...І глянув я на тебе з білоти,  
Забіг туди, забіг і звідти глянув!

Тебе я прошу: з погляду, з туману,  
З могил і вітру серце відпусти! [2, с. 304]

Мотив «цвітіння душі» у зазначеному вірші виражає гармонізацію особистості, її вивищення над життєвими втратами. Міфологема саду істотно увиразнює аксіологічну модель поетичної творчості М. Вінграновського, робить її виразнішою, переконливішою.

Помітну роль міфологема саду відіграє і в поезії Ліни Костенко, у доробку авторки є збірка з промовистою назвою «Сад нетанучих скульптур». У ній образ саду втілює національну пам'ять, зв'язок із культурною традицією, у зазначеній збірці сад — це і досвід поколінь, це і свідомість цілих епох. У поемі «Сніг у Флоренції» міфологема саду співзвучна з темою мистецтва та поклонання митця. У цьому тексті сад — сакральний простір гармонії, вільної творчості, який співвідноситься з епохою Відродження. Правитель Флоренції Лоренцо Медичі зумів поєднати у спільному невпинному пориві представників різних сфер культури і мистецтва.

Образ саду у поезії «Ти пам'ятаєш, ти прийшов із пристані...» співзвучний із мотивом любові, яка розквітає навесні. Асоціативний ряд «сади розхристані», «весна, як індійська жриця» відтворює почуття закоханості ліричної героїні, від якого все довкола наповнюється гармонією, настроєм свята. Поезія нагадує набір кінокадрів, лірична героїня прагне зберегти у пам'яті кожен епізод, який дорогий їй серцю, їй хочеться передати кожную зворушливу деталь і водночас зосередитися на роздумах про швидкоплинність часу:

А під вікном цвіли у нас троянди.  
Не вистачало трішечки доби.  
А по дашку прозорої веранди  
Ходили то дощі, то голуби... [4, с. 52]

У поезії-алегорії «Виходжу в сад...», яка увійшла до збірки «Сад нетанучих скульптур», міфологема саду співвідноситься із роздумами про майбутнє Батьківщини і долю поета. У вірші авторка розмірковує про місію співця в умовах, коли його сад занедбано, змарновано, коли «він чорний і худий, / йому

вже ані яблучко не сниться». На думку ліричної героїні велике призначення митця бути із своїм краєм у часи розквіту, буяння і смутку:

(...) А я сказала: Ти мені один  
О цій порі, об іншій і довіку.  
І я прийшла не струшувать ренклюд  
І не робить з плодів твоїх набутку.  
Чужі приходять в час твоїх щедрот,  
А я прийшла у час твого смутку.. [4, с. 63]

За спостереженням В. Саєнко у зазначеній поезії «(...)ви-різьблюється міфологема саду як храму, що має багатозначне навантаження» [8, с.150]. Святість цього храму надихає, зворушує, додає сил. У поезії міфологема саду увиразнюється мотивом циклічності життя, чорний, худий сад у нестримній круговерті невпинно пробуджувався й оновлювався. Непроминальна місія співця у зазначеному вірші полягає у вмінні почути, розпізнати «золоті слова» напучування, донести їх до поколінь сучасників і нащадків, адже це своєрідний символ безсмертя.

Мотив мистецтва знаходить продовження і в поезії «Ой ні, ще рано думати про все». Часопростір вірша надзвичайно сконденсований, лірична героїня замислюється над вічними філософськими питаннями життя і смерті, швидкоплинності часу. Міфологема саду у творі становить синтез думок і почуттів, нав'язаних спогляданням пам'ятника Григорію Сковороді. Увічнений у камені, народний філософ є прикладом сили духу, благородства, щирості. Усі марноти світу він оминав і віддавав усього себе служінню творчості. Лірична героїня замислюється над своєю роллю у розвитку національної культури і її надбань:

(...)А поки що — ні просвітку, ні дня,  
Світ мене ловить, ловить... доганя!  
Час пролітає з реактивним свистом.  
Жонглює будень святістю і свинством.  
А я лечу, лечу, лечу!  
— Григорій Савич! — тихо шепочу.  
Минає день, минає день, минає день!  
А де ж мій сад божественних пісень? [12]

Міфологема саду у вірші засвідчує мудрість та непереможне прагнення досягти досконалості, позбавившись впливу сирірої буденщини, піднявшись над обставинами та конфліктами. Алюзії із творів та висловлювань Г. Сковороди виписують у поезії своєрідний культурний контекст, створюють ефект присутності та єдності письменницьких поколінь.

Міфологеми саду та світового дерева посідають чільне місце у поезії Д. Павличка та І. Драча. У віршах Дмитра Павличка досить часто зустрічається відсилання до образів дерев, улюбленою є смерека. В автора є цілий ряд однойменних поезій, зокрема, «Смерека», «Смерічка», «Думала сумна смерека». Для ліричного героя смерека — це пам'ять дитинства, яка кличе до мальовничих Карпат, вона нагадує рідний серцю пейзаж, батьківську домівку, матір. Цей рідний образ ніби крізь марення повертає ліричному героєві призабуті відчуття, а з ними і велику жагу до життя:

Кличе мене додому,  
До свого джерела —  
Змити печаль і втому, як пилюгу з чола.  
Скоро приїду, скоро,  
Не забарюся я.  
Жди мене, Чорногоро,  
Жди, матусе моя [6, с.166].

Показово, що міфологема світового дерева у поезії співвідноситься із місцевим колоритом, сакральним простором гуцульського краю. Ліричний герой-горянин сприймає дерево на філософському рівні і нерозривно його пов'язує зі своїм життям.

У ряді поезій міфологема дерева розглядається як художня паралель до життя людини, сповненого здобутків і втрат, зокрема: «Яблуня», «Як дуб листочки пожовтілі...», «Я древо твоє, Україно...».

До міфологеми світового дерева апелює також І. Драч у поезіях: «Крізь липовий ескорт», «Дерева мене чекають», «Сосна», «Лісовий сонет», «Німі братове — дерева».

Футуристичними візіями увиразнено вірш «Німі братове — дерева». Міфологема дерева тут асоціюється із вертикаллю,

яка пролягла крізь час і простір, об'єднуючи далеке минуле «від часів Адама» та індустріальне майбутнє. Про дерева ліричний герой говорить тут як про свідків різних епох, велетнів духу, справжніх титанів. Вишукані парафрази додають поезії оригінальності, нестандартного звучання:

*(...)Акумулятори жахних протуберанців,  
Шумливі трести молодого кисню,  
Коронні гетьмани дзвінкого хлорофілу,  
Німі братове голосних поетів:  
У лініях долонь зелених ваших  
Велика загадка людської таїни [3, с. 84–85]...*

Наприкінці вірша автор звертається до солярної образності, формуючи типологічну паралель, підкреслюючи жертвовність дерев і їх духовних побратимів із «беззахисними серцями» — поетів.

Отже, у статті ми розглянули вплив міфопоетики на індивідуальну авторську стильову манеру, проаналізували специфіку інтерпретації міфологеми саду та світового дерева у доробку поетів-шістдесятників.

У кожного митця окреслені образи набувають різних відтінків значення. Так, у М. Вінграновського міфологема саду співзвучна з монументальними роздумами про культурні здобутки українців, через цей образ розкривається невловима наступність поколінь, знаходить вияв почуття любові. У Ліни Костенко міфологема саду втілює національну пам'ять, зв'язок із культурною традицією, у збірці «Сад нетанучих скульптур» сад — це і досвід поколінь, це і свідомість цілих епох. У ряді творів авторки міфологема саду інтерпретується як осердя культури. У поезіях Д. Павличка міфологема світового дерева співвідноситься із простором дитинства, сакральним середовищем гуцульського краю, у І. Драча — це своєрідна вертикаль, що пролягла крізь час і простір. Обрана тема має значні перспективи і потребує поглибленого подальшого вивчення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бовсунівська Т. Міфологема як резистентний складник літератури / Т. Бовсунівська // Дивослово. — 2010. — № 8. — С. 49–52.
2. Вінграновський М. Вибрані твори: У 3 т. Т. 1: Поезії / Микола Вінграновський. — Тернопіль: Богдан, 2004. — 400 с.
3. Драч І. Берло: Книга поезій / Іван Драч. — К.: Грамота, 2007. — 912 с.
4. Ліна Костенко: Навчальний посібник-хрестоматія / Ідея упорядкування, інтерпретація творів Г. Клочека. — Кіровоград: Степова Еллада, 1999. — 320 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва. — К.: ВЦ «Академія», 2006. — 752 с.
6. Павличко Д. Твори: В 3 т. / Дмитро Павличко. — К.: Дніпро, 1989. — Т. 2: Поезії. — 542 с.
7. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поезії модернізму / Я. Поліщук // Слово і час. — 2001. — № 2. — С. 35–45.
8. Саєнко В. Кризь роки і печалі (до літературного портрету Ліни Костенко) / В. Саєнко // Київ. — 2005. — № 3. — С. 140–157.
9. Скупейко Л. Казка і міф у драмі Лесі Українки «Лісова пісня» / Л. Скупейко // Слово і час. — 1994. — № 8. — С. 55–65.
10. Слов'янський світ / Упорядник Кононенко О. — К.: Фенікс, 2006. — 414 с.
11. Топоров В. Світове дерево: універсальний образ міфопоетичної свідомості / В. Топоров // Всесвіт. — 1977. — № 3. — С. 176–193.
11. Трессідер Дж. Словарь символов / Джордж Трессідер. — М., 1999. — 652 с.
12. Шестопалова Т. Кореляція понять «архетипний образ — міфологема — міф» (на прикладі поезії П. Тичини) / Т. Шестопалова // Наукові записки НаУКМА. — Т. 17: Філологія. — 1999. — С. 37–41. [http://pysar.net/poet.php?poet\\_id=31](http://pysar.net/poet.php?poet_id=31).

### «POESIA DOCTUS» МИКОЛИ РУДЕНКА

*У статті проаналізовано поезію М. Руденка, в якій автор у художній формі описує наукові здогади, передбачення, відкриття, осяяння про тайну творення та структурування Всесвіту, наголошуючи на взаємозалежності та взаємопов'язаності всіх матеріальних об'єктів, а також на тендітності й одухотвореності матеріального світу та необхідності докладання зусиль для його збереження.*

**Ключові слова:** наукова поезія, структура Всесвіту, необхідна та достатня умови, монада.

*В статті проаналізована поезія М. Руденка, в якій автор у художественній формі описує наукові здогадки, передбачення, відкриття, осяяння про таємницю створення та структурування Всесвіту, наголошуючи на взаємозалежності та взаємопов'язаності всіх матеріальних об'єктів, а також на тендітності й одухотвореності матеріального світу та необхідності докладання зусиль для його збереження.*

**Ключевые слова:** научная поэзия, структура Вселенной, необходимое и достаточное условия, монада.

*In the article there is analyzed poetry of M. Rudenko, in which the author artistically describes scientific speculations, predictions and discoveries about the mystery of creation and structuring of the Universe. He emphasizes both interdependence and interrelatedness of all material objects, as well as the fragility and spirituality of the material world and the need for its conservation.*

**Key words:** science poetry, structure of the universe, a necessary and sufficient condition, monad.

Особливість лірики М. Руденка полягає в її науковості. Широта мислення М. Руденка, енциклопедичність знань та необмежений політ уяви дозволив поетові описати той невидимий людському оку світ, який вчені-раціоналісти відкривали за допомогою складних обчислень та пристроїв. Тобто віддзеркалення досягнень наукової та філософської думки ХХ століття, захопленої приривидшим її розвитком, глобальними відкриттями у фізиці, астрономії, біології, кібернетиці, досягненнями в освоєнні космосу чітко простежуються у ліриці М. Руденка. Це дуже показова тема, до якої зверталися й інші поети даної епохи, що не залишилося поза увагою літературознавців. **Так, на «вкраплення на-**

укової лексики», які стали «важливою рисою поезії О. Парщикова, О. Єрмоєнка», звернула увагу Ірина Заярна [4, с. 73]. На доцільності застосування «метамови науки та мистецтв» у віршовому творі наголошувала й Наталія Науменко [7, 4]. Про висвітлення наукових парадигм у поетичній творчості українських дисидентів ішлося й у наших попередніх дослідженнях [3, с. 99].

Цікаві зразки «наукової поезії» [6, с. 362] спостережено й у інших митців ХХ століття. Наприклад, у Емми Андієвської (збірки «Півкулі і конуси», «Рожеві казани»), О. Бердника (драматичні поеми «Остання ніч» і «Тартар»), М. Вінграновського (збірка «Атомні прелюди»), І. Драча (поема «Ніж у сонці», «Вірші на перфокартках», «Балада ДНК — дезоксирибонуклеїнової кислоти»), І. Калинця (вірші «Елегія з яблуком», «Гравітація болю...»), К. Кедрова (вірш «Зеркало»), Ліни Костенко (збірка «Летючі катрени», вірші «Причмелені гномики», «Коректна ода ворогам»), І. Світличного (поема «Архімед»), В. Стуса (цикл «Рінь», вірші «Еволюція поета», «Тридцять сьомий — неначе жарт», «Земле рідна!), О. Шварц (вірш «Елегія на рентгеновський снимок мого черепа»). Однак найяскравіші зразки інтелектуальної «*poesia doctus*», що найбільш адекватно репрезентують нестримне бажання досягнути світ у всій його всеохопності, широко представлено у творчості М. Руденка. Його «наукова поезія» глибоко концептуальна, у ній виразно простежується тенденція до заглиблення у вищу дійсність, глобальні загадки природи, що не завжди підвладні людському розумові, а більше досягнені поетом інтуїтивно та за допомогою багатойого уяви й широти мислення. Основна лінія розвитку Руденкової поезії проходить крізь його гностичні зацікавлення і зачудування Всесвітом. Поет-мислитель прагне збагнути джерела його першотворення з першоелементів, з праснови (Пра-слова та Пра-числа), а також дослідити внутрішні і зовнішні пружини його саморуху, саморозвитку, самовпорядкування, самовдосконалення, що склалися в цілісну систему самотворення.

У даній роботі ставимо за мету простежити концептуальність «*poesia doctus*» М. Руденка, де образи підпорядковані розвитку ідеї дослідження виникнення і архітектури Всесвіту. У статті розглянемо тексти віршів М. Руденка, висвітлимо онтологіч-



**ні та гносеологічні проблеми, що у реальному та алегорично-метафоричному аспектах репрезентовані в його ліриці.**

М. Руденко, переймаючись протягом усього життя питаннями таїни виникнення, творення та принципів побудови Всесвіту, в основному погоджуючись з концептуальними підходами сучасної науки у трактуванні теорії Великого Вибуху, все ж ставив під сумнів виникнення Всесвіту з нічого. У тій точці згущеної матерії, з якої витворився світ внаслідок Великого Вибуху, на його думку, мала б бути закладена інформація у вигляді певної матриці, як, приміром, у злаковій зернині, жолудеві дуба чи будь-якій іншій насініні. Та інформація, набувши завершених форм, детермінувала появу і структуру Космосу у Його таємничо-розмаїтій всеохопності і вічній часопросторовій єдності, що проявляється у нескінченних варіативних поєднаннях різноманітних структур у їхній потенційній многості. Таке трактування виникнення Всесвіту, що його М. Руденко коротко і влучно називає «іскрою сяєва святого», суголосне з Біблійними твердженнями про первинність Слова-Логосу («Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово. < ... > Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього» (Євангеліє від св. Івана) [1, с. 112]):

І зрозумію, що оте нічого  
Не можна розгубить серед тривоги,  
Бо то є іскра сяєва святого,  
Для котрого єдина назва — Бог.

*(«З нічого світ творився, із нічого...»)* [8, с. 433].

Однак, визнаючи первинність логосного начала у творенні Всесвіту, поет іде далі у своїх розмірковуваннях про його виникнення і структурування. Інформація, закладена всередині зматеріалізованої точки, то лише необхідна, але не достатня умова до виникнення й розвитку Всесвіту. Потрібна ще зовнішня умова (як, приміром, волога для будь-якої насініни), яка б розбудила до життя і розвитку оту замкнену і затиснуту в тугому просторі інформацію. Зовнішню умову, що дала поштовх до розвитку внутрішньої (Слова), М. Руденко подає у вигляді Всесвітнього Числа. Число, що «переливається у Слово» стоїть над світом, твердить поет:

«Бог і Природа — вічний Пан і Тео  
В єдиній сутності, в Числі одному —  
І через те Число стоїть над світом.  
Воно переливається у Слово,  
А Слово — це однаково, що Дух»  
(«Метафізична поема») [9, с. 173].

Оскільки закони природи є універсальними і єдиними для всієї Метагалактики, то вони діють однаково як в макро-, так і в мікросвіті, а відтак подібний процес творення і розвитку, на думку митця, проходить кожна матеріальна субстанція, в тому числі й людина, оскільки для її виникнення і розвитку також потрібні необхідна та достатня умови — необхідна, внутрішня, у вигляді інформації (Слово-Логос), що закладена в якійсь точці матерії у вигляді певної матриці, і достатня, зовнішня, у вигляді сприятливих обставин (Число), які б дали поштовх до розвитку тієї субстанції і перетворення в конкретний об'єкт. Причому джерела виникнення зовнішньої умови, як, власне, і внутрішньої, є великою загадкою Природи, якої людство до кінця ще не розгадало, наголошує поет:

З якого вийшли ми горнила, —  
Ні в кого певності нема.  
Сказати, що Вічність сотворила, —  
Так хто ж тоді вона сама?..  
(«Загадка») [8, с. 93].

Прикметною ознакою у таких віршових розмірковуваннях поета-мислителя є відсутність категоричності, оскільки його творчості притаманний гносеологічний принцип доповнюваності, який, як відомо, полягає в розгляді предмета чи явища з різних, здавалося б, зовсім протилежних боків. «Відкритий свого часу Н. Бором у фізиці цей принцип став одним із найфундаментальніших у науці про пізнання» [3, с. 102]. Так, не заперечуючи вчення Ч. Дарвіна про походження людини від мавпи шляхом еволюції, поет наголошує-таки на логосному її першопочатку, тобто на інформативній першооснові, закладеній у ембріон у вигляді генетичного коду:

Відтак поволи промина година —  
І вже неквапне око відзнача:

З тієї мавпи виникла людина —  
Як послідовний дарвінізм навча...

Є гіркота в такому спогляданні:  
Уява в'язня тче свої дива.  
Та я спинивсь на іншому питанні:  
Якщо із мавпи, що ж тут вплива?..

Хіба при цьому відмирає Сила,  
Що в суглинках та у глибинах вод  
Всю безліч форм живого сотворила,  
Програму вклавши в генетичний код?  
(«Споглядання хмар») [8, с. 522].

Автор віршів упевнений, що окремий інформативний код закладено як у глобальні метagalacticні об'єкти, так і в дріб-несеньке макове зернятко. Поява кожного такого об'єкта — сенсова і вважлива для існування й розвитку Всесвіту, тобто кожен окремий об'єкт, як великий, так і маленький, відіграє ту функціональну роль у Всесвіті, яка генетично призначена лише для нього, а всі вони (об'єкти) взаємопов'язані і взаємозалежні:

І усе, що зумів я в світах перейняти,  
По-земному буденне й на диво просте:  
Не мудріша зоря від живого зерняти,  
Бо усе від одного коріння росте.  
(«Хтось жорстокий, невидимий ребра  
розгорне...») [8, с. 284].

Варто принагідно зазначити, що подібні думки щодо світотворення прочитуємо й у деяких ліричних розмислах І. Калинця, переданих у притаманному йому метафорично-алегоричному стилі:

...коли вже навіть люди повірили  
у квітневе зображення плуга  
і в бога народжень котрий живе  
в кожній навіть маковій насініні...  
(«Елегія зі Святовитом») [5, 42].

Оскільки весь матеріальний світ, за твердженням М. Руденка, перебуває в безнастанному розвитку й русі, взаємозалеж-

ності, взаємоперетіканні та взаємоперетворенні, підпорядкований одним універсальним законам природи, то поет не розмежовує живої й неживої матерії, а припускає перетворення й перехід однієї субстанції, одного матеріального об'єкта в інший під дією світла:

*Отак я думав...*

Лісова стежинка

Вела туди, де іній казку ткав.

Повільно опустилася сніжинка

І трепетно лягла на мій рукав.

І я до неї обізвався: хто ти?

Куди прямуєш свій захмарний лет?..

Ти є кістяк незримої істоти,

Яку формує Ультрафіолет.

(«У зимовому лісі») [8, с. 98].

Картина світу, відтворена в поезії М. Руденка, постає перед реципієнтом не лише в мистецько-художньому аспекті, але й відповідає сучасним науковим уявленням про Всесвіт та розкодовує біблійні доктрини щодо його творення, подані через метафоричність, алегоричність та притчовість. Типологічну трансформацію біблійного канону при збереженні метафізики образу, приміром, репрезентовано в ремінісцентному посиланні на «ультрафіолет», що приховує алегорію «Світла людей»: «Споконвіку було Слово... < ... > І життя було в Нім, а життя було Світлом людей. А Світло у темряві світить, і темрява не обгорнула його» (Євангеліє від св. Івана) [1, с. 112]. В уяві поета світ постає цілісною субстанцією, у якій немає розмежування на видимі і невидимі, матеріальні і нематеріальні об'єкти, тобто немає великої межі між світом речей і почуттів.

Важливою особливістю творчого набутку М. Руденка видається коментування автором власних віршових творів, що належать до «*poesia doctus*», тобто паралельне викладення її основних ідей у прозі: романах, статтях, трактатах, передмовах чи післямовах до окремих творів. До такого прийому вдавалися свого часу О. Бердник, Й. Бродський, В. Кальпіді, К. Кедров, М. Ломоносов, Симеон Полоцький та ін. Так, у науково-публіцистичній праці «Гносис і сучасність» М. Руден-

ко пояснює своє розуміння світобудови, яке дещо полемічне відносно офіційних астрофізичних теорій. Наука ХХ століття дійшла висновків, що «Всесвіт однаковий у всіх напрямках — у ньому відсутній центр, — пише М. Руденко, — галактики вільно розгулюють всередині замкнутої сфери з радіусом  $10^{28}$  см. А взагалі кажучи, вони розбігаються. Чим далі від нас міститься галактика, тим швидше вона від нас тікає. Чомусь немає в галактичному світі орбіт — біжать вони, як їм заманеться й куди заманеться» [10, с. 401]. Поет-мислитель не може повірити «в такий хаос на самій вершині Всесвіту — там, де мав би мешкати Бог». Оскільки в нашій Галактиці, в Сонячній системі існує певний порядок: планети і зорі рухаються за власними орбітами, з певною швидкістю, то М. Руденко припускає, що й у Всесвіті має існувати відповідний лад. Небесним тілам не притаманний прямий рух («усюди існує нездоланна кривизна простору»), тому в Метагалактиці мають працювати універсальні закони Природи. А центром Усесвіту, який доконче мусить існувати і довкруг якого мають рухатися галактики, як планети біля Сонця в нашій Сонячній системі, він вважає Світову Монаду [3, с. 126]. («...Монада за вченням Піфагора, Джордано Бруно й Готфріда Лейбніца є структурною одиницею світового буття. Найдрібнішу монаду зустрічаємо в електроні, найбільшу належить бачити в центрі Світобудови — її можна ототожнити з Сонцем Всесвіту» [10, с. 399]). Монаду власного «Я» М. Руденко декларує як духовну основу, що спонукала його до творчих пошуків, яким він присвятив усе своє свідоме існування у цьому світі, і щасливий з того що не згаяв часу, відведеного йому в конкретних земних часопросторових вимірах, а, незважаючи на досить складні перипетії свого життя, на дещо таки спромігся:

Та мав я від неба велику принаду —  
Я мусив шукати всесвітню основу.  
Я мусив, я мусив пізнати Монаду —  
І я це зробив: прочитайте, панове»  
(«Заповітне») [8, с. 644].

Оскільки М. Руденко не заперечує жодної з теорій виникнення та структурування світу, а творчо опрацьовує їх всі, то в його поетичному космосі наявні й припущення про елементи

структури Всесвіту, які дещо суголосні з твердженнями, зафіксованими в кабалі, де зазначено, що людина — то маленький всесвіт, а Всесвіт — то велика людина. Так, у віршовому творі «Сон в'язня» М. Руденко зображає Всесвіт у вигляді велетня, а землю лише «мізерним електроном» у його волосині:

Я щиро дивувався чудесам,  
Хоч дивуватись, видимо, не треба.  
Зоря є серце велетня. А сам  
Той велетень сягає на півнеба.

Земля — лише мізерний електрон,  
Який кружляє в нього в волосині.  
І все життя на ній — миттєвий сон,  
Мов іскорка у маковій росині.

(«Сон в'язня») [8, с. 500].

Отже, творчий доробок М. Руденка, зокрема його поетичний дискурс, висвітлює реалії нової доби, зображає світ, зосереджуючи увагу на наукових досягненнях своєї епохи, на безмежних перспективах її розвитку, глибоко аналізуючи наукові та філософські теорії про виникнення та структурування Всесвіту. М. Слабошпицький, наголошуючи на багатогранності та різнобічності Руденкового поетичного слова, слушно зазначив: «Суворі епіка і ліричний щоденник, сюжетний вірш і послання, інвектива, пейзаж і «космогонічна» медитація — все це багатоликий Микола Руденко. Його думка не знає ніяких догм, ніяких цензурних обмежень, вона безстрашна в своїй щирості» [11, с. 16]. Поет дає власну оцінку багатьом науковим парадигмам, творчо розвиваючи їх і наголошуючи на взаємопов'язаності видимих і невидимих об'єктів природи, на тендітності й одухотвореності матеріального світу, на необхідності збереження навколишнього середовища, нагадуючи реципієнтові про нетривку межу між буттям і небуттям у Всесвіті, про можливість перетворення матеріальних об'єктів у інші їхні різновиди, а також перехід у інші виміри та форми існування.

Поезія М. Руденка містить у собі синтез різноаспектних культурних, філософських та наукових концептів, а відтак

привертає увагу не лише філологів-літературознавців. Вона цікава не тільки в аспекті словесної майстерності, але має зацікавити й науковців-раціоналістів, адже його наукові припущення в галузі астрофізики до сьогодні ще ніхто не спростував, хоч і не підтвердив також.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія. Книги Нового Заповіту. — Об'єдн бібл. товар., 1990. — 296 с.
2. Будний В. В., Ільницький М. М. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.
3. Віват Г. І. Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності: Монографія / Ганна Віват. — Одеса: МВМ, 2010. — 368 с.
4. Заярная И. С. Необарокко в русской поэзии второй половины XX столетия: динамика эстетических систем: Учеб. пособие / И. С. Заярная. — К.: Логос, 2009. — 224 с.
5. Калинець І. Зібрання творів: У 2 т. / Ігор Калинець. — К.: Факт, 2004. — Т. 2: Невольнича муза. — 417 с.
6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — 636 с.
7. Науменко Н. В. Генеза і шляхи розвитку українського верлібру кінця XIX — початку XX століть: Автореф. дис. ... д. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література»; 10.01.06 «Теорія літератури» / Науменко Наталія Валентинівна. — К., 2010. — 41 с.
8. Руденко М. Д. Вибране. Вірші та поеми (1936–2002) / М. Д. Руденко; [Упорядк., передмова і післямова Талалая Л. М]. — К.: Дніпро, 2004. — 800 с.
9. Руденко М. Д. Прозріння. Поезії. Поеми / Микола Руденко. — Передрук самвидавної збірки з України. — Балтимор; Торонто: Укр. вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1978. — 365 с.
10. Руденко М. Д. На шляху до світової монади / Микола Руденко // Енергія прогресу. Нариси з фізичної економії. — Вид. 2-ге, доповн. — Тернопіль: Джура, 2005. — С. 399–403.
11. Слабошпицький М. Горить його свіча (До 80-річчя від дня народження Миколи Руденка) / М. Слабошпицький // Дивослово. — 2000. — № 12. — С. 14–17.

## ПСИХОЛОГІЗМ РОМАНУ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА»

*У статті досліджено особливості психологізму в одному з перших романів, створених П. Загребельним у незалежній Україні.*

**Ключові слова:** психологізм, роман, поетика.

*В статье исследованы особенности психологизма в одном из первых романов, созданных П. Загребельным в независимой Украине.*

**Ключевые слова:** психологизм, роман, поэтика.

*The article reveals psychologism peculiarities of P. Zagrebelniy's novel which was written in independent Ukraine.*

**Key words:** psychologism, novel, poetics.

Роман «Юлія, або Запрошення до самовбивства» — один з перших творів, написаних П. Загребельним у період незалежності України. Наголошуємо на цьому не випадково. Новий етап державотворення, стирання раніше існуючих меж, зняття тих чи інших табу, повернення «заборонених» письменників — всі ці фактори сприяли появі якісно і змістовно нової літератури. Серед основоположних рис, що виділяють творчість П. Загребельного з-поміж інших, Ярослав Голобородько називає «вражаючу лексико-інтонаційну палітру текстів і унікальне, ледь не сенсорне відчуття змін, трансформацій, що відбуваються в соціумі» [2, с. 15]. За словами дослідника, саме ці ознаки «утвердили себе як його (Загребельного. — Т. Ч.) ментальні константи» [2, с. 15]. Отож, абсолютно природно, що Павло Загребельний був одним із тих, хто на початку 90-х років перебував на гребені нової хвилі літературного процесу.

Роман «Юлія, або Запрошення до самовбивства» вже не раз ставав об'єктом літературознавчих досліджень, наприклад, в кандидатських дисертаціях С. Нестерук «Естетичні функції символів у творчості П. Загребельного» (2001), Н. Санакоевої «Еволюція етнопсихологічної концепції особистості у прозі П. Загребельного» (2006). Дослідники Т. Шевченко, Н. Дашко розглядали особливості часо-просторової структури роману,



К. Котенко, К. Корнілова зосередились на гендерній проблематиці, Я. Голобородько досліджував тематичну, образну та композиційну своєрідність твору. Історизму як засобу конструювання сюжету присвячена стаття К. Котенка. Літературознавці С. Нечипоренко, Л. Кулакевич, О. Деменська та Г. Калантаєвська зосередили увагу на осмисленні філософських категорій у даному романі. Відтак, у нашій статті ми зробимо спробу системного підходу у дослідженні засобів психологізму роману П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства», адже даний аспект поезики твору залишається не дослідженим.

Одна із сучасних літературознавчих енциклопедій визначає психологізм як «передавання художніми засобами внутрішнього світу персонажа, його думок, переживань, зумовлених зовнішніми і внутрішніми чинниками» [5, с. 292].

Літературознавець М. Кодак трактує психологізм як «людинознавчу мету». Він зазначає, що психологізм є «родовою прикметою мистецтва слова... його іманентною властивістю сповіщати дещо про «душу», про «внутрішній світ» людини», що, власне, психологічний складник є стрижневим у системі поезики [4, с. 71].

В даному романі пропонуємо такий поділ засобів психологізму: 1) засоби прямого зображення (думки, внутрішнє мовлення героїв, потік свідомості, діалектика душі); 2) засоби опосередкованого зображення психологізму (рамка твору, портрет, зображення поведінки, пейзаж, інтер'єр).

У романі «Юлія, або Запрошення до самовбивства» плідним полем для дослідника є саме спостереження за етапами формування (а може, руйнування?) характеру головного героя протягом життя. Він, Роман Шульга — дитина свого часу, людина, яка, переживши страхіття війни, пропустивши крізь себе зміну епох і влад, досягнувши високого професійного рівня, накладає на себе руки заради кохання. В середині 90-х років, коли вийшов цей роман, такий тип героя не був звичним для читача, вихованого на зразках соцреалізму.

Перед нами якісно новий персонаж з усією гамою своїх внутрішніх суперечностей, він — герой Великої Вітчизняної війни, але не співає дифірамбів радянській владі, тверезо осу-

джуючи будь-які форми насильства однієї людини над іншою. Він висловлює свої думки чітко, логічно розставляючи акценти: «Чотири роки по коліна в крові, з власних тіл вибудовували страхітливую піраміду, вивершували її хижим п'ятигранником Перемоги, знемагаючи, дерлися по слизьких спадистих площинах вище, вище, вище, «к окончательной...», а тоді всі разом обсипались з неї, як листя з дерева...» [3, с. 107].

Серед засобів прямого психологізму у цьому творі виділяємо внутрішнє мовлення. В. В. Фащенко визначав його як «нерозчленований, єдиний потік свідомості і відчуттів», в якому найповніше передаються «таємничі процеси думання й переживання», зазначаючи, що процес внутрішнього мовлення піддається лише самоспостереженню [6, с. 131]. У даному романі цей засіб психологізації характеризується поєднанням логічного мислення з інтуїтивним; скороченням думок; вживанням еліпсів, пауз, невмотивованих понять, образних сполук.

Головний герой Роман Шульга постійно перебуває в межовій ситуації, що, власне, і увиразнює діалектику душі: війна—мир, фронт—тіл, Європа—Азія, «своє»—«чуже», пам'ять—забуття, реальність—ілюзія, життя—смерть. Це представник чергового «втраченого покоління». Він, подібно до героїв Е. Хемінгуея й Е. М. Ремарка, надламаний війною в юнацтві, відтепер приречений губити кохання, адже те, що зароджується серед смерті, жити не може, воно не має вітальної сили і несе в собі танатичне начало: «не було в цьому новому житті первісної чистоти, щось зламалось в душі, скаламутилось (чого вода каламутна?), душа навіки розполовинилась, і більша її частина лишилася там, по той бік війни, по той бік життя і смерті, йому щонаочі снилися вбиті, згорілі в танках, підірвані на мінах, зариті в «братухах»... він прокидався весь у сльозах, соромився тих сліз, стогнав од безсилля, карався душею за всіх, кого не вберіг, не захистив, не заступив. Щастя, що хоч нікого не зрадив, нікому не стріляв у спину, не...» [3, с. 187]. Речення не закінчене, думка переривається роздумами про страхітливую навколишню дійсність Радянського Союзу 50-х років, коли «стали шукати ворогів у себе вдома» [3, с. 187]. Герой твору — людина зі стержнем, «лічність», як назве його «антрацитовий прокурор» Швед: «Шульга не хотів бути амебою. Міг би

сміливо заявити про це перед усіма трибуналами світу. Він вижив там, де не витримувало навіть залізо...» [3, с. 172].

Власне, цей момент і є кульмінацією всього життєвого шляху головного героя, адже «з тої далекої ташкентської ночі почалося руйнування його тіла і його душі, руйнування, яке він помилково сприйняв за початок свого справжнього народження, розквіту, чоловічої зрілості» [3, с. 50].

Шульга, будучи особистістю сильною, виробив власну філософію буття, яка не підпорядковувалася ані логічним, ані часопросторовим законам. Колишній військовий, він часто діяв за принципом «танкового бою», коли «він їхав у своєму танку і стріляв, бив, знищував, а тоді командував уже кількома танками, ротою, батальйоном, полком... і пиха розпирала йому груди, на які вище командування начіпляло залізничні орденів... і в тому страшному доланні самознищувався як людина, ставав залізом, вогнем, кінцем світу...» [3, с. 158]. Характерно те, що саме спогади про війну і згадки про шал кохання найчастіше набувають у тексті форм потоку свідомості, де кадри хаотично змінюються, а фрагменти, що спливають у свідомості, накладаються один на інший: «...Розгублений і розпачений прокидався в темряві... і йому здавалося, що він теж неживий і блукає в позасвітті, потрапляє до Азії, яка розляглася біля самого порога України і зазирає туди своїми жовтими очима, як міфічні яшури з трипільських фібул; тоді опиняється в Європі, зрадливий і захланно-зажерливий... а звідти переноситься туди, де була його страшна втрата...» [3, с. 277]. Можемо припустити, що вічні пошуки Юлії — це спосіб порятунку для героя, це можливість залишатися живим, будучи «вбитим» ще під час війни. Екзистенційну ідею закинутості людини у світ виголошує автор словами: «любов... тільки спроможна заповнити жакливу порожнечу, що розверзається між нашим народженням і нашою смертю, зойно ми з'являємося на світ, і зветься словом без значення, словом-тінню «життя», а може, лиш животіння і вічне жертвоприношення?» [3, с. 130]. Шульга завжди в оточенні людей, але він залишається самотнім.

Тепер звернемося до засобів опосередкованого психологізму, використаних у тексті. Рамка твору спочатку може наштовхнути читача на думку, ніби перед ним авантюрний роман (п'ять

частин роману визначено як «пригоди», назви яких є топонімами: «Азія», «Європа», «Борисфен», «Ітіль», «Візантія»). Але за цим географічним камуфляжем ховається, за визначенням дослідника Я. Голобородька, «інтелектуально-психологічний роман» [2, с. 15], художні тенденції якого набули виразності і посилилися наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття.

Спершу читач знайомиться з Ташкентом початкового періоду Великої Вітчизняної війни («Азія»), далі переноситься в чеський Теплице («Європа»), потім події розгортаються в українському промисловому містечку Дніпродзержинську («Борисфен»), після цього герой опиняється на берегах російської Волги («Ітіль»), а закінчується все у Стамбулі наприкінці ХХ століття («Візантія»). Подібні інтелектуальні екскурси в історію розвитку цивілізації, таке маневрування між сучасністю й історією, майстерне накладання на модерні назви архаїчного нашарування — ознаки стилю Павла Загребельного.

Для висвітлення психологічних концепцій, які є ключем до розуміння суті твору, мусимо проаналізувати його часо-просторові шари, оскільки «вивчення закономірностей та смислових аспектів їх структури має, — за словами дослідниці Т. Шевченко, — неперехідне значення для проникнення в психоаналітичний шар тексту як постійно діючий природний колообіг», що служить підставою вести мову «про циклічність художнього часу як принцип побудови роману» [8, с. 45].

Т. Шевченко, аналізуючи часо-просторову структуру роману, зауважує: «Хронотоп у романі “Юлія, або Запрошення до самовбивства” не є зовнішнім, як то має бути в епічному творі, а набуває рис особистісних, психологічно вмотивованих, тобто позначених високим ступенем авторської суб’єктивізації» [8, с. 46]. Дослідниця наголошує: «...Основна, власне загребельнівська особливість зображення простору (як і часу) — його олюдненість, а точніше, наповнення жіночністю. Різноманітні топоси часто розрізняються, виходячи зі знаків жіночого світосприйняття. Ось чому жінка — невід’ємна частина будь-якої хронотопічної картини» [8, с. 46]. Ефект «дежавю» часто спрацьовує в свідомості героя — п’ять разів у його житті з’являється та сама Юлія, з тими самими рисами обличчя,

«задумливими устами», голосом, сміхом, енергетикою, магнетизмом. На «ідеї повторюваності, яка закладена в змістовний і надзмістовний шари тексту» [8, с. 45], Т. Шевченко акцентує увагу, і це справедливо, адже у кожній із цих історій кохання вона має здатність відроджуватися, мов птах Фенікс із попелу.

Але, як відомо, ще давньогрецький філософ Геракліт у своїх філософських роздумах висловлював думку про те, що неможливо двічі ввійти в одну річку, адже щоразу це вже буде інша вода. Тобто речі, які нам здаються статичними, насправді мають свою динаміку розвитку і змін. Так само кожна ніби та сама Юлія виявлялася іншою. Власне, та, перша, була від народження Уляною, друга — Улою (Ульрікою), третя — Олею Юльченко, вже четверта і п'ята — Юліями. У цьому творі яскраво виражений мотив повернення. Не тільки кожна наступна жінка відображається в попередній, а й сам Шульга — це ніби повторення їхніх чоловіків, що були до нього. Регіна колись побачила в Романові свого коханого, який помер ще до війни. Власне, і перша Юля з Ташкента звернула на нього увагу, бо він був схожий на її чоловіка Василя, що загинув в перші дні війни: «Знаю ж, що вбитий... а тут ніби воскрес. Я тоді так і пішла за тобою, як на ниточці...» [3, с. 36]. Різні жінки, із власними життєвими історіями до зустрічі з Романом (чи вже Ромео, адже автор свідомо вдається до порівняння з шекспірівськими героями). Четверо з них трагічно загинули, лише останню з них Романові вдалося витягнути із скрути ціною власного життя, аби жила вона, названа в честь гофманівської героїні, і її маленька онука, теж Юля.

Даний мотив надзвичайно цікавий з точки зору психоаналізу. Довідавшись, що справжнє ім'я Юлії з Ташкента Уляна, Шульга згадав своє перше юнацьке захоплення — дівчину, з якою познайомився на танцях. Вона представилася Улею, тоді Роман «не сказав Улі нічого, дотанцював з нею, потихеньку пішов з танців і більше туди не ходив.

Бо його маму звали Уляною.

Відтоді Шульга став боятися жінок і їхніх імен» [3, с. 44]. Що це — зразок Едипового комплексу? Обожднювання матері і одвічний пошук ідеальної жінки з таким самим іменем, як у неї? З Юлією-Уляною в Ташкенті він теж згадує матір. Отже,

«минуле, сучасне і майбутнє вишиковуються, як на шнурочку; на шнурочку безперервного бажання» [7, с. 112]. Можливо, П. Загребельний свідомо вдався до проявлення у свого героя Едипового комплексу як одного із варіантів можливості пізнати внутрішній світ людини і чоловіка зокрема.

Ми погоджуємося з думкою В. В. Фащенко про те, що психічні стани (настрої, афекти, пристрасті, почуття й емоції) — це ключ до таємниць людської поведінки. І відтворити ці душевні порухи під силу лише майстру слова.

Отже, є внутрішній, прихований, таємний світ душі. Але він не може таким залишатись. Він потребує вираження. В. В. Фащенко говорив про «видиму мову душі», яка стає доступною для читача завдяки тим засобам, якими послуговується письменник.

Серед них — портретизація як втілення «видимої мови душі» (В. Фащенко). Саме динамічний портрет з-поміж інших його видів по праву можна назвати психологічним. В. Фащенко зазначав: «...безпосередньому зображенню душевних станів і духовного життя найбільше служить портрет динамічний, точніше — портрет з «плинним виразом», або просто психологічний» [6, с. 93], аргументуючи це тим, що «у ньому внутрішнє життя, а також психологічні і моральні властивості людини відбиваються якщо й неадекватно, то найбільш повно» [6, с. 93]. Його психологічність виявляється у міру того, як динамічний портрет вростає в сюжет, фабулу, хронотоп твору. Цей тип портрета фіксує амплітуду змін глибинних порухів людської душі і їх зовнішніх виявів. Для створення портретів своїх героїв П. Загребельний використовує епітети, порівняння, метафори, протиставлення, акцентуючи увагу на тих деталях, що найповніше розкривають характери. Ось яким постає перед нами Андруша Супрун, акордеоніст, життєлюб, Романів товариш по курсу: «горбоносий, очі, як у диявола, чорний чуб, очі косим крилом, і молоде життя пішло наперекосяк, втратив на війні ногу, все тіло посічене осколками, здоров'я у двадцять п'ять — як у столітнього, тільки дух молодий...» [3, с. 108]. Або портрет прокурора Шведа: «...Чорна присадкувата постать, важка, масивна, якась ніби квадратна, і все в ній було не просто чорне, а з кам'яним мертвим полиском, ніби антрацит. Антрацитовий чо-

ловік. Антрацитові очі, і рот, коли розтулився, так само був чорноантрацитовий у глині» [3, с. 135]. Коротка авторська характеристика Регіни розкриває більшою мірою її внутрішній світ, аніж природну вроду: «...Холодна, неприступна, загадкова, як тисячолітня кам'яна всеплодюча жона на скіфських кам'яних могилах» [3, с. 119]. Сама Регіна так говорить про Шульгу: «Багато розуму, багато душі, багато тіла» [3, с. 119].

Пейзаж та інтер'єр, будучи складниками композиції, врастають у сюжет твору, вони часом виступають головними рушіями розвитку дії. «Жовта азіатська глина», «тьма просторів, пустель, віків, тисячоліть», «безладне глиняне місто», «полинова темрява Азії» були Шульзі чужими, але рідніша йому Європа не надто привітно зустріла його: «сіре небо, сіра земля, сіре місто з важкими сірими будинками... мов нагадування про вчорашню сірокамінну жорстоку владу» [3, с. 53]. Багато міст, країн відвідав Роман, але з циклічною впертістю повертався в ту ніч у Ташкенті, де була його Юлія «в ситцевому халатику», «круглий шовковий абажур», круглий стіл, що володів «убивчою підступністю кола» — все повторювалося в нових умовах з новою Юлією.

Л. Гінзбург наголошує: «Слово персонажа може стати вкрай стислим відображенням його характеру, переживань, мотивів, свого роду фокусом художнього трактування образу» [1, с. 330].

Підтвердженням цієї думки, на наш погляд, є і досліджуваний нами роман Павла Загребельного, для якого характерна зміна оповідача на розповідача, стирання меж між словами автора і внутрішнім мовленням персонажів. Ще однією особливістю роману є вживання в тексті лозунгів, слів пісень, що підкреслює дух епохи і водночас виступає своєрідним засобом характеротворення. Ось як Шульзі відрекомендувався начштабу Сухоруков: «„Есть по Чуйскому тракту дорога, много ездило там шоферов. Был там самый отчаянный шофер, звали Колька его Снегирев...” Вважай, ця пісня про мене» [3, с. 75]. Промовистою є характеристика капіташі: «...Кадровий командир Червоної Армії (а відомо ж: «Ат тайги до британских морей Красная армия всех сильней!»), столично-московський житель («Кремлевские звезды над миром горят, повсюду сияет их свет»)» [3, с. 31].

Таким чином, визначаємо твір П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства» психологічним романом кінця ХХ — початку ХХІ століття, вихід якого ознаменував собою початок нового періоду не лише у творчості самого автора, а й в українському літературному процесі в цілому. Визначаючи психологізм як невід’ємну складову поетики, ми зробили спробу системного підходу до вивчення цього аспекту. У ході дослідження звернули увагу на особливості оригінальної структури роману, його хронотопу. Окреслюючи палітру засобів, виділили серед них засоби прямого і опосередкованого психологізму. П. Загребельний показав тип героя з широкою гамою внутрішніх суперечностей, людину, все життя якої — це ходіння на межі, а любов до жінки стала запрошенням до смерті. Романові притаманні ознаки постмодернізму: інтертекстуальність, алюзії, цитатація радянських лозунгів і слів пісень.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Лидия Яковлевна Гинзбург. — 2-е изд. — Л.: Худож. лит., 1976. — 443 с.
2. Голобородько Я. Павло Загребельний: конституція прози / Ярослав Голобородько // Дзеркало тижня. — 2009. — № 37. — С. 15.
3. Загребельний Павло. Юлія, або Запрошення до самовбивства: роман / П. Загребельний. — Харків: Фоліо, 2001. — 351 с. — (Література).
4. Кодак М. Поетика як система: Літ. критич. нарис / М. Кодак. — К.: Дніпро, 1988. — 159 с.
5. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. Т. 2 [Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 621 с.
6. Фашенко В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури / Василь Фашенко. — К.: Дніпро, 1981. — 279 с.
7. Фашенко В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / Упоряд. та вступ. ст.: Полтавчук В. Г. / Василь Фашенко. — Одеса: Маяк, 2005. — 639 с. — (Бібліотека Шевченківського комітету).
8. Фройд З. Поет і фантазування / З. Фройд // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За редакцією Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 2001. — С. 109–115.
9. Шевченко Т. М. Художній часопростір у романі П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства» / Т. М. Шевченко // Вісник Житомирського університету імені І. Франка, 2004. — Вип 16. — С. 44–47.



## ХУДОЖНІ КОНСТРУКТИ ПОЕТИЧНОГО СВІТУ ЗБІРКИ «МІЙ ХЛОПЧИК ДОЩ» ВІРИ КАЗИДУБ

*У статті через поняття художнього конструкта — конфігуратора цілого, який встановлюється логічним виводом і базується на аксіоматичності авторського проектування тексту, — проаналізовано оригінальну поетику книги віршів «Мій хлопчик Дощ» сучасної української письменниці Віри Казидуб.*

**Ключові слова:** збірка як ідеальний об'єкт, текстовий конструкт, образ, композиція, прийом, інтимна лірика.

*В статтє через понятіє художественного конструкта — конфигура-тора целого, который определяется логическим выводом и основывается на аксиоматичности авторского проектирования текста, — проанализирована оригинальная поэтика книги стихов «Мой мальчик Дождь» современной украинской писательницы Веры Казидуб.*

**Ключевые слова:** сборник как идеальный объект, текстовой конструкт, образ, композиция, прием, интимная лирика.

*In this article through the concept of artistic structure — the entire configuration, which is placed by the logic output and is based on the author's axiomatic projection of the text, — is analyzed the original poetics of the anthology «My Rain Boy» by modern Ukrainian writer Vira Kazydub.*

**Key words:** the anthology as an ideal object, text construction, character, composition, contexture, method, intimate lyric poetry.

Поетка Віра Казидуб (Кулик) — прикметна постать на літературній мапі сучасної України, авторка цілої ліричної бібліотеки, наснаженої потужною інтимною та філософською енергетикою, відмітної майстерністю художнього творення, цілісністю й оригінальністю стилю. Її письменницький шлях, що розпочався юнацькими публікаціями в періодиці 1973 р. [5, с. 33] і мав свої шпилі та штилі, нині репрезентують майже два десятки книг поезії: «Іди собі, болю...» (1996), «Вечір кольору індиго», «Битва з амазонкою» (2001), «На кораблі приречених», «Точка біфуркації», «Катарсис», «Ривок у простір», «Біжу за тінню...» (2002), «Ангел-хранитель», «Ідолопоклонниця», «За амальгамою дзеркала» (2003), «Місто байдужих манекенів» (2007), «Мій хлопчик Дощ» (2008) та ін., у яких тонке

відчуття слова гармонійно поєдналося з не менш виразним осягненням простору, баченням деталей, зчеплень і перспектив, загального комплексу ідеального мистецького об'єкта.

Ознака авторського почерку Віри Казидуб, члена НСПУ з 1998 р. і НСАУ з 2005 р. [2; 3], — інтермедіальність: перо літератора вона доповнює професійною атрибутикою архітектора, кожна свою поетичну збірку розбудовує за класичним розумінням ідеального як піднесеного, доброго й необхідного, міметичність, згідно з естетичними вподобаннями, кладе в основу художнього світогляду, а «модуси» («феномени») ідеальної реальності робить формотворчими компонентами поезії — окремого твору, циклу, збірки віршів.

Для письменниці однаково важливі і образ, і моральний імператив, і поняття, у зв'язку з чим наведемо слова філософа А. Майданського: «Ані художні образи, ні моральні норми не можуть похвалитися <...> безмежною свободою вираження речей. Їхня органічна злитість із чуттєво-матеріальними умовами людської діяльності є знаком меншої, порівняно з поняттям, чистоти й «прозорості» надаваного ними речам ідеального буття. Але тут-таки криється їхня перевага перед логічною формою поняття: можливість безпосереднього, чуттєво-конкретного сприйняття суті предмета. Це — виховане мистецтвом та мораллю вміння інтегрально охоплювати ціле раніше його частин, без якого не матимемо жодного нового поняття» [6, с. 192]. А отже, насичуючи свій текст чуттям і рацією, відповідно до природи таланту гармонізуючи їхні формозмістові вияви, авторка, з одного боку, реалізовує художню мету-ідею-результат, а з іншого, — формує власний інформаційний вимір, своє «нове слово», апелює до інтелектуально-емоційної сфери та смаку читача.

Віра Казидуб своїми творами ілюструє всю тематичну палітру лірики: найбільш потужний у неї *інтимний мотив*, у якому поєднуються любовна й психологічно-особистісна змістові лінії; проте від збірки до збірки все помітніше акцентується людська екзистенція в цілому, розмислюється над філософією любові, кохання, творчості, життя взагалі (*філософський мотив*), частіше змальовуються картини природи — то як фон до переживань душі, то як образ краси світу (*пейзажний мотив*). Єди-

не, чого нібито менше в її віршах, — *громадянської й релігійної* теми, але нам видається, що в ціннісному світі письменниці це категорії, про які не мовиться через їхню сакральність для неї: немов справжня берегиня українського слова, вона культивує його неперехідну красу, і це є вельми патріотично для митця; у свою чергу моральність її поезії, високий духовний цenz лірики підносить кожного читача до світу Божественного, навчає розуміння, прощення, любові до ближнього.

Книга «**Мій хлопчик Дош**» продовжує домінуючу інтимну тему в поезії літераторки, можемо навіть стверджувати, що підносить її до найвищої вершини. У цій збірці поетка духовно наближається до тих авторів, яких подеколи цитує (Б. Ахмадуліна, М. Цветаєва, Й. Бродський) та які алюзійно проявляються в її тексті (І. Франко, Леся Українка, Л. Костенко). У своїй ідейній настанові вона, очевидно, не є першовідкривачем, стверджуючи, що *любов — це сутність життя*, але висвітлення цього почуття через асоціативний *образ дощу*, несподівані художні паралелі вказують на оригінальність мисткині принаймні у вітчизняному літературному контексті.

Не меншу вагу мають основні конструкти поетичного світу збірки: образна парадигма ліричної героїні — людина, жінка, поет; образ чоловіка, змальованого в тексті через роздвоєння єдиної постаті на «земного» та «вічного» милого. Поетка радить нехтувати такими «критеріями», як час і вік, коли йдеться про Любов: її мірою є тільки вічність. Крім того, простежується строфічно-ритмічна тональність цієї книги, внаслідок чого постає висновок про те, що вірш і розмір письменниці переймає в класиків: це, в її розумінні, найкращий спосіб репрезентації вічної теми.

Епіграфом до поетичної збірки «Мій хлопчик Дош» є фрагмент зі «Сказки о Дожде» російської письменниці Белли Ахмадуліної з романтичним антропоморфом Дощу:

...вскричали б вы:  
«В огонь ее, в огонь!»

За все! За Дождь! За после! За тогда!

Я вас люблю без меры и стыда!  
Как небеса, круглы мои объятия.  
Мой мальчик Дождь! Скорей иди сюда!

**Дош** у контексті книги української авторки — це і *природне явище* (опади), і *почуття любові*. Обое вони у філософії її збірки виконують ту саму функцію: напоюють спраглою — землю/людину, вволюючи його жагу; дають енергію життя, дозволяючи рухатися життєвим сокам, змушують рости, розвиватися, вповні реалізовувати себе відповідно до вищої мети — самої ідеї життя; омивають від бруду, всього зайвого, тимчасового; остуджують, охолоджують, даючи природі спочинок від спеки, а людині — від пристрасті, подеколи також руйнівно-спопеляючої, до того ж людину ще й нібито «протверезлюють», повертають до реалій життя, спонукаючи зняти рожеві чи якісь інші окуляри.

Тож уже на початку книги (1–2 вірші) мовиться про різні значення й виміри образу дощу, і цей паралелізм закладає змістовий (пафосний, чуттєвий) фундамент усього тексту.

*Монотонно, без шикy й блиску,  
Урочисто, немов хорал,  
Дош ішов неймовірно близько  
І з асфальту сліди збирав.  
А назустріч — швидка й велика —  
Йшла байдужості течія.  
І заходились німо криком  
Два самітники — Дош і я.  
.....  
Дош ішов запитальним знаком,  
Він гукав мені: «Йди, не стій!»... [4, с. 4], —*

тут говориться про «життєвий поштовх» *невчасного грудневого дощу*, котрий, очевидно, і вимив той лід та осад, що накопичувався тривалий час у душі ліричної героїні. Прикро усвідомлювати жінці, що й іншим дістанеться ця живильна волога, а так хотілося б почуватися обласканою ним і єдиною.

Другий вірш книги розкриває образ уже *дощу-чоловіка*, який також несподівано-неждано з'явивсь у її, здавалося, «груднево-му» житті, сплутав усі карти, підштовхнув до безумства, а тоді

знову-таки... полинув деінде, дістався ще комусь. Лірична героїня, проте, ні за чим не жаліє, не виказує надмірного трагізму, бо вона оздоровлена тим, що сталося, вдячна Долі й за те, що було:

Я так любила дощ! І він убив мене.  
Його холодний погляд, наче з криги.  
І губ його м'яких чудесний вигин  
Презирливо складався — все мине!  
Він так мене шмагав, мов батогом,  
Упевнено собі летів із неба,  
Бив по обличчю, думав, що так треба, —  
Від цього було гірше нам обом.  
Він не жалів мене. Щоправда, я  
Хоча б за це була безмежно вдячна.  
Бо жалість — для слабких. Для мене, значить,  
Це не було потрібно. А було!  
Було, бо я, мов без води зело —  
Зів'яле ледь трималося стебло!  
І я не знала, я не знала, звідки  
Ще брала сили, аби квітнуть, квітка!  
Я помирала без дощу! Він йшов.  
Та шурхіт всіх байдужих підошов  
Йому милішим був за спрагу дику,  
Цю вистраждану і таку велику,  
Що, думалось, не бачити не може,  
Мій дощ, він буде другом, допоможе,  
Він візьме в співрозмовники мене,  
Очей не відведе, мовляв, — мине!..  
Я помилилась. Він мене не чув!  
Він не хотів зі мною говорити.  
Він все забрав, що дав, до тої миті.  
Коли я очі вгору підняла  
З приреченістю спраглого зела  
І там побачила, що зараз піде дощ.  
Коли подумала, що це — моє спасіння!  
Що це моя підтримка, розуміння,  
Що це моє усе-усе-усе...  
*Але... минає дощ. Він не спасе* [4, с. 5–6].

Та за 3–4 дні після чуттєвої «блискавки» душа героїні все ж озвалася «словом», з'явилося натхнення, як і розуміння того, що буття привабне.

Жінка вже не юнка, і вона знає себе, знає життя й розуміє: цей зв'язок із «молодим зухвалим чоловіком», що почавсь як братерство «по цеху», дружба, а згодом переріс у пристрась, у велике шаленство почуттів, — ніяк не вічний, та вона питиме чашу кохання, поки стане в ній терпкого нектару, й не зважатиме на зліязики, навіть на Божий гнів (бо це ж і був дарунок Небес!):

У серці вибух тіло все скував —  
Не встигла й захиститися — раптово.  
О, Господи, знайди мені це слово —  
Як зветься те, що ти приготував?

Це ж не любов, не горе, не біда,  
Це не піднесення і навіть не падіння.  
Можливо, все це марення, видіння?  
*Це все разом. Ти знак мені подав...*[4, с. 12];

Не суди мене, не суди...  
Я так хочу цієї біди,  
Що аж страшно. Тремтить рука  
Під улюблений мій вокал.  
.....  
А нестерпний солодкий біль,  
Він в мені живе, не в тобі.  
Вже змаліли усі слова,  
Вже я чую, що я жива,  
Що звільнилася знов для мук,  
Не ховаю тремтіння рук.  
Це на мить лише — ти і я.  
Десь вже плаче любов моя.  
А сльоза її — блиск свічі  
*Уночі життя, уночі...*[4, с. 14];

...А я насправді починаю жить...  
*Спасибі, хлопчику, що ти мені зустрівся...*[4, с. 15].

У збірці ми проходимо вслід за героїнею її Дорогою любові: від зародження почуття, вагання, сумніву — до плину за течією, його хмільного розливу, моментів суворого опритомнення і нового пристрасного шаленства — переживання великої потреби любові й усвідомлення пустотності життя без неї — до

згасання взаємного щастя, яке, швидше, спровоковане самою героїнею, бо її, поета, непросто любити, бо вона, поет, не може віддати всю себе лишень чоловікові (у неї ж є Муза!). Хоч любов героїні до коханого ніяк не згасла, а так само палає, вона дозволяє йому шукати іншого щастя — також «дощу», який би підняв до життя «вчорашнього милого»; не хоче почувати на собі тягар вини за його «пригасле серце», жертвує власною чуттєвою повнотою. Адже цей чоловік розбудив її до творчості, дав неоціненний скарб у хвилину тяжкого життєвого зламу, тепер вона може йому «віддячити» свободою:

...мій хлопчику, ми в часі розминулись,  
Не розминувшись в просторі. Але  
Зустріла — і ти вже моє минуле,  
Твоя судьба мою не дожене.

Твоя судьба ще тільки-тільки квітне.  
Про тебе навіть спогад відпущу.  
Бо це неправда, що любов — із світла.  
*Вона наполовину із дощу* [4, с. 16].

Любов у розумінні ліричної героїні — це безмежжя квітуче, чаша з вогнем, політ, крила, мрія, весна, тендітний цвіт акації або черемшини, але в однозначності своїй (або є, або нема!) вона схожа і на смерть. Та у всіх своїх виявах — ніжних і болісних — вона прекрасна:

...Люблю дощі — щоб затяжні й просторі,  
Розлогі, безпросвітні і сумні.  
Нехай ідуть в мені і по мені,  
Нехай живуть ріднею при мені,  
*Нехай щораз змивають біль і горе...*[4, с. 47];

...Цей дощ короткочасний. Як і щастя.  
Так, як любов. І так, як висота.  
Але тепер вже все у мене вдасться.  
Я, мов земля, з якої все зроста.  
Дощу спасибі. І спасибі Богу.  
Приймаю дощ в дарунок і сміюсь —  
Започатковую нову свою дорогу,  
*І вже на ній нічого не боюсь...*[4, с. 146].

«Жінка, людина й поет» [4, с. 25] — такими словами означає себе лірична героїня. Як звичайна земна жінка, вона прагне тепла і любові, сімейного затишку і дому; як і кожна людина, — страждає від самотності, осміху, нерозуміння й тішиться бодай тимчасовій ласці долі, проте як поет вона ладна всім цим пожертвувати за творче натхнення: якщо того вимагатиме Слово!

Ніщо вже не бентежить мою кров.  
Я вже не вмію глянути ув очі.  
Так хочу тиші, тиші знов і знов!  
*І більш нічого я уже не хочу* [4, с. 26].

На порозі, як вже думалося, «зими» зустрівши шалене кохання, не якесь там «чергове», а «єдине в житті», вона в ньому горіла й світилася, до самозречення — райдугою — схилиючись над «любим юнаком» як оберіг його спокою і життя. Вона переступила через відстані часу та віку, злившись єством, душею з коханим, пізнала невідані доти злети, ожила, як рослина, як сад навесні, потягнулася до сонця... Та шлях героїні — не такий, як у всіх земних жінок: вона завжди шукає і насправді ніколи не знаходить миті повного щастя, бо і щастя в неї багатимірно:

...Я знаю: я — це не вона.  
Але я дощ люблю найбільше.  
І перед долею вина  
*Моя у тім, що я із віршів...* [4, с. 40].

Так і живуть у ній дві субстанції, ще й кожна — своїм власним життям:

Я можу і не знати, хто Ви є —  
Все відбувається неждано і раптово,  
Мов відступає все життя твоє,  
Змаліле перед магією слова.

І вже не чути голосу мого.  
І вже окреслилось якесь магічне коло.  
Душа сама впізнала в Вас свого —  
Її я не підштовхую ніколи.



Вона у мене вільна відчувать.  
Вона у мене вільна помиляться.  
Упізнавать, ачи не впізнавать —  
В усьому вільна. Лиш не вільна гратись.

Вона вважає — рана заживе,  
Якщо вона помилиться фатально.

Це я — існую. А вона — живе.

*Душа поета завжди визначальна* [4, с. 44].

*«Щасливими не можуть бути поети — // Вони не можуть жити, як усі»* [4, с. 51], — такий екзистенціальний висновок героїні, а своє власне життя вона розцінює як ілюстрацію до нього. Поети мають розмовляти із зорями й цим зцілювати свою самоту. А людям земним — незатишно на таких висотах, і неосаяжність почуттів поета їх ще більше відлякує:

...може, тому і не склалось життя.

*Так, як це прийнято. Може...*[4, с. 58].

Отож після саду кохання героїня знову поринає у світ самотності, занурюється в спогади та рефлексії, котрі оживають текстами:

Дощ падає смичками на струну.  
Струна у серці щось печальне грає.  
Нагадує мелодію одну,  
Яку тепер від світу я ховаю.

Мелодію про те, як дощ і Ви,  
Колись з'єднавшись, стали мені дивом.

Що це було? Чи проводи зими,

*Чи неземне щось — трепетно-красиве?* [4, с. 56].

Вона приміряє на себе маску «крижаної королеви», «статуї», однією частиною своєї душі все ж тяжко переживаючи втрату кохання, а другою — гірко констатує: *«Все я знаю і все втрачаю. // Знов не жінка — самотній поет»* [4, с. 87]. Так переконуючи себе, що «залізна», «іронічна», «вільна», «самодостатня», героїня все ж не кривить душею — нічого нема без любові: *«Радіймо, що живі іще, радіймо. // Я Вас люблю — живу, живу, живу!»* [4, с. 111]; у «чоловічому світі» вона «просто жінка», з розквіт-

лою по-весняному душею, з очима ясними, котрі «уміють іще любити» [4, с. 112–113], із цілком земними бажаннями:

Солодка крапля першого дощу —  
Остання — ще солодка чи солона? —  
І та, і та впаде в природи лоно,  
І я, нарешті, з серця відпушу  
Усі ілюзії, бажання, мрії, сни,  
Усі омани і усі обмани,  
Усе-усе, що й досі мене манить.  
І проліском далекої весни  
Нове розквітне у душі натомість,  
Раниме і зворушливе, мов совість.  
*Прости мене, — скажу. Усе прости* [4, с. 117].

Отже, з утеч і повернень, з віддалень і наближень складаються її стосунки з коханням і творчістю, без обох вона не може існувати, між ними розпинається, але тільки з ними разом і здатна повноцінно відчувати себе Людиною. *Образ ліричної героїні Віри Казидуб* — це інтроспекція й екстраполяція душі жінки-мисткині, відвертий самоаналіз авторки, зізнання про найпотаємніше.

У збірці, на наш погляд, фігурують *два чоловічі образи*: це молодий, сильний, зухвалий чоловік, який став несподіваним, трохи запізнілим щастям ліричної героїні, але так і не залишився з нею назавжди; це «вічний милий», до якого героїня подеколи звертається подумки: зізнається у власних провинах, просить пробачення, запитує, чи не він послав їй те жагуче нове кохання; переживає дивовижну близькість до нього на лоні природи, відчуває, як щодень стає усе ближчою до «вічного милого», усвідомлює, що колись-таки настане їх повне навічне злиття.

Цікаво, що в книзі обігрується момент містифікації стосовно молодого коханця героїні: чи був він? Якщо й не був, то міг чи й мусив бути, — відповідає жінка. А разом із тим — не піддається жодному сумніву наявність «вічного милого», тож можемо припустити, що шалене кохання до молодика — це просто гра уяви, яку оживлюють спогади про втраченого чоловіка: втраченого у світі матеріальному, але наявного і постійно близького у світі духовному; гра, яку наповнюють його виміри, слова, думки, по-

цілунки, обійми... І навіть якась материнська турбота про земного коханого лише підкреслює «вічність» її жіночої поетичної душі, бо вони з «милим неземним» нерозлучні завдяки поетичному дару обох. Просто йти у вічність доводиться по-різному.

Думається, що в книзі проявилися автобіографічні моменти Віри Казидуб, пов'язані з дочасною втратою чоловіка-поета Михайла. І він за життя був як дощ: належав усім, бо така прерогатива митця. Недолюблена, вона ображалася, наповнювалася жалями. Проте згодом, переживши (реально чи уявно) своє шалене кохання до земного «зухвальця», відчула й себе тим «дощем», тимчасовою ніжністю для когось і для багатьох, що дало їй прозріння і ще більше зріднило з колишнім чоловіком, котрий уже відійшов за межу: бо вони рівні, однакові, з єдиною долею. Пригадаймо, що в письменницькому набутку Михайла Казидуба так само не раз фігурував образ дощу, зокрема як назва книги «Дощі серед пустелі» (1993), тож можемо говорити про певні алюзії в текстах поетки.

Таким чином, два чоловічі образи збірки, на наш погляд, зливаються в один: «мій хлопчик Дощ» — так ніжно називає героїня свого «вічного милого» (жартуна, пустуна), розгадавши його всюдищу присутність, його втілення у всьому — як вияв воістину неземної любові до неї:

...Перше моє, повік не забуде,  
*Перше кохання останнім було* [4, с. 42].

Збірка Віри Кулик має чітко *продуману композицію*: вона містить 140 текстів, які авторка пронумерувала, як нам думається, з метою вибудування їх певної послідовності, а отже, заклавши свою логіку прочитання. І хоч книга лірична, а для лірики, як відомо, характерний *пунктирний сюжет*, — ця «пунктирність» реалізується в тексті повною мірою. *Чуттєвий світ героїні* розгортається від зустрічі з «юнаком» і несподіваної закоханості — до вичерпання їхніх стосунків, розставання, життя осібного, розмов на «Ви», але, раз полюбивши, вона вже не може й не прагне позбутися любові до нього, тому фінальний вірш збірки — як посил мудрої жінки-берегині вічному чоловікові-хлопчику, якого мовбито вона й сама народила, — про її повсякчасну охоронну присутність у його житті.

*Часові координати* цієї, як зауважує сама авторка, ліричної історії про «чоловіка і жінку» [4, с. 62] — від грудневого дощу (вірш 1) до «середини січня» (вірш 139), але який між ними проміжок: місяць, чи, може, рік, чи роки? Поетка так згущує насичений подіями світ рефлексій героїні, що нам важко сказати тут про щось однозначно: кожен часовий вимір присутній. Свіжість і незникомість почуття говорить про «щасливу мить», моменти охолодження стосунків — про рутину днів і місяців, яка їх руйнує, а оте «на Ви» показує, що через «рік» (роки) змінилися обое, хоч і кожен із них «нещасливим» зостався в житті. Тому *час* — особливий герой збірки «Мій хлопчик Дош». Лірична героїня відчуває то його застиглість, то спресованість до миті, то невідворотну плінність, змінність, пов'язану з утратами. Її вибухове кохання до «юнака» обтяже не саме категорією часу:

Чому так пізно ти прийшов в цей світ?

Чому я народилася так рано?

Чому душа моя — суцільна рана,

*Ти можеш зрозуміти в стільки літ?* [4, с. 25].

Але в історії їхніх взаємин «у декілька днів помістилося ціле життя».

Ще зазначимо, що час у збірці двоякий: реальний і метафізичний — т. зв. «дні» і «вічність», котрі стосуються плінного або ж незмінного. Як зауважувалося, в книзі можна вирізнити два чоловічі образи: земного юнака і «вічного милого», тож кожен із них є володарем «свого» часу, а героїня — присутня в обох вимірах, проте всіх їх об'єднує цілісний і єдиний простір, у якому є «земля» і «небо». Також нам бачиться, що окремі вірші в книзі мають особливе навантаження, виконуючи роль пізнавального стрижня і фіксуєчи особливості віку людини, а конкретніше — героїні, зокрема через її ставлення до життя, світу, їхніх «дарів» і «позбавлень». Це вірші «дзеркальної нумерації»: 11, 22, 33, 44, 55... Вірш 11 — про взаємне вглядання і впізнавання рідної душі, хоч і усвідомлення невідвортної духовної самотності із «земним» чоловіком [4, с. 16]. Вірш 22 — про потрапляння в полон любові, як це й буває в 22-річчі

[4, с. 27]. Вірш 33 — це відчайдушно-шемливий момент самопізнання, коли душа покидає тіло, немов споглядає з небес його і світ, а тоді повертається й воскресає; цей твір насичений чуттєвою всеохопністю і жертовністю [4, с. 40]. Вірш 44 — тверезий роздум про життя з визнанням переважаючої «нещасливості» людини у світі і своєї особливої долі поета [4, с. 51]. У цьому тексті фігурує образ закарбованих у пам'яті дат, що в принципі підтверджує наше припущення про вірші-асоціації з різних періодів життя героїні, їх певну «щоденниковість». Вірш 55 — це поки що заглядання вперед, бо й авторка книги ще не сягнула була такого віку, хоч і перейшла свою 50-річну межу: тут героїня бачить себе «сніговою королевою», якій не гідно про щось просити, на щось сподіватися, але яка насправді жива і чуттєва, просто «сніговий король» так її своїм холодом спустошив [4, с. 62]. Ми, читачі, очікуємо й 66-го вірша: що ж буде там? Але поетка не бажає так далеко прозирати майбутнє. Тому — і це ще раз підтверджує нашу тезу про «магію числа» в книзі — у вірші 64 вона свідомо перестає рахувати, зізнаючись:

Писала щоденник.  
І так називала його:  
Рік перший...  
Рік другий...  
Рік третій...  
Четвертий...  
Три крапки...  
Писала оголено,  
Так, мов Бодлер і Війон.  
Брела по душі і не знала,  
Куди я потраплю.

Писала у прозі.  
Зривалась на плач і на крик,  
Стогнала в безвиході.  
З відчаю билась, мов вікінг.  
А небо мовчало.  
На ньому блаженствував ти?  
Мовчання твое  
Замінити було мені ніким.

Я дуже втомилась.  
І стали скупіші слова,  
Які я писала  
У зошит великий, таємний.  
І вчилася бачити,  
Що зеленіє трава.  
І вчилася сміятись.  
Чи хоч посміхатись приємно.

На відстані вічності  
Я вже не викличу гнів.  
На відстані вічності,  
Може, ще спробую Бути.  
Оцей чоловік...  
Я знайти себе спробую в нім.  
І спробую бачити.  
Спробую чути.

Лежать мої зошити —  
чорний і сірий. Мій біль.  
Нічого не викреслю —  
Так я жила. Так страждала.  
І дивишся ти  
Так суворо на мене звідтіль,  
Немов ти повернешся  
Й скажеш, мов вдариш, —  
не ждала...  
Або зрозумієш.  
Або опечалишся ти.

Бо я повторилась —  
У ту саму воду — і двічі.  
Я зошит відкрила і так  
написала:  
ПРОСТИ.  
І крапку поставила.  
*Потім поставила дві ще...*[4, с. 72–73].

Цей вірш адресує героїня своєму «вічному милому», усвідомивши марність і зайвність усяких розрахунків: треба жити, не ними керуючись і боячись «неформатно» виявити себе (не

до віку, не до статті, не до моралі тощо), — просто жити і брати все, що дається. Думаємо, тут героїня звільняється від тягаря обов'язку перед минулим і починає насолоджуватися своїм буттям, радіти теперішньому. Тобто для неї також настає блаженна Вічність — через віднайдення філософії вітаїзму, близької до постмодерної.

Отже, композиційна будова збірки «Мій хлопчик Дош» сформована таким чином, що авторка, оперуючи категоріями часу й числа, відхиляє їх-таки як виміри щастя, адже воно — фрагмент Вічності, таке ж всюдисуще і всеохопне; воно — дарунок, і не людськими приземленими штампами судити про нього: треба брати і дякувати Долі. А отже, в героїні більше немає сумнів чи відчуття вини щодо когось: вона вільна, повноцінна, самодостатня особистість, передовсім у царині серця. Пройшовши через життєву трагедію і переживши її ще раз — у ролях поетичного світу, вона очистилася від намулу в душі, вповні відчула на собі катарсичну й терапевтичну функцію мистецтва й навіть привідкрила Істину. «Що стосується об'єктивної істини, якою володіє душа, — пише Є. Марєєва, — то вона <...> виявляється в тому, що знання володіє якостями чогось вічного й незмінного, а також із необхідністю диктує нам певну лінію поведінки» [7, с. 91]. Ось це знання — про вічність і незнищенність Любові та наше піднесене пробування в її саяві — і стало творчим відкриттям й інтелектуальним набутком героїні, авторки й читача.

Нагадаємо, що інтимна лірика віддавна має свої жанрові (видові) форми й сталу строфічну організацію: це — епіталама, мадригал, канцона, елегія, пісня, романс, сонет; а за строфічною будовою — дистих, секстина, октава, нона і спенсерова строфа; віреле, тріолет, рондель, рондо, віланель, глоса, риторнель тощо [1, с. 417–463].

Віра Казидуб, прагнучи виразити свій вірш та ідею цілої книги ще й через технічну організацію, також пропонує ціле розмаїття форм, хоч і не береться штучно реанімувати вже давно віджили. У збірці «Мій хлопчик Дош» виразно домінують катрени (89 текстів) та астрофічні форми (32 тексти). Подибуємо в ній 8 8-віршів, 2 9-вірші, 2 11-вірші, по 1 — 2-віршу, 3-ві-

ршу, 5-віршу, 12-віршу. Трапляються також поєднання катрена з дистихом (1), 5- і 6-вірша (1).

Із жанрових форм письменниці найбільш акцентує романс, навіть говорить про особливий романсовий настрій ліричної героїні. Пісенність їй особливо близька. А втім, виразних романсових текстів, які б відповідали всім ознакам жанру, у книзі вирізнити не можемо. Нове, що з'являється в інтимній ліриці авторки і що, взагалі-то, подеколи трапляється в гарних поетів, — це перехід від вірша-сповіді чи послання коханому до вірша-медитації. Медитативність, як і філософізм у цілому, посилюються в книзі ближче до її середини і далі, особливо після 66 вірша.

Ритмічна організація творів надзвичайно різнопланова: додаємо тут здебільшого класичні силабо-тонічні вірші, але так само присутні перехідні до тонічного форми й навіть верлібр (вірш 82) та силабічні тексти (вірш 77). Поміж силабо-тонічних віршів улюбленці авторки — ямби (вірші 2, 21, 33, 34, 134), дактилі (вірш 50), анапести (вірш 78), рідше трапляються амфібрахії (вірш 135), але майже виключається хорей. Серед перехідних явищ більш поширені логаети (вірші 1, 41, 102).

Отже, бачимо, що поетка тяжіє до класичної форми вірша, вона культивує правило, не береться в цій царині експериментувати, можливо, саме тому, що в її уявленні про кохання (любов) треба говорити з погляду Вічності, і класика тут — як репрезентант цієї Вічності.

У цілому можемо сказати, що у своїх книгах Віра Казидуб і однакова, й різна. *Однакова* (і це потрактуємо як ознаки індивідуального стилю) в тому, що 1) розробляє передовсім інтимний ліричний мотив, доповнює його філософським і пейзажним; 2) її книги віршів мають внутрішню сюжетність, обов'язкову змістову інтригу, яка пожвавлює інтерес до сприймання тексту; 3) її вірш багатий у мовленнєво-стилістичному плані, різноманітний за строфічно-ритмічною організацією; 4) поезія має автобіографічну підоснову. А *відмінність* книги від книги залежить від того чи того настрою (пафосу) ліричної героїні — романтичного, трагічно-драматичного, оптимістично-піднесеного; від міри експериментування з ві-



ршем, долею присутності гри з читачем, тобто, можемо узагальнити, зумовлюється кроками наближення поетки до сучасного літературно-мистецького почерку — постмодернізму, який їй вдалося-таки опанувати. І образно-композиційний лад заснованої на грі фантазії поетичної збірки «Мій хлопчик Дощ» тут постає промовистим стильовим підтвердженням.

### *ЛІТЕРАТУРА*

1. Галич О. А. Загальне літературознавство: Навч. пос. для вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв. — Рівне, 1997. — 544 с.
2. Казидуб Віра Іванівна (21.12.1957), поетеса [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://histpol.narod.ru/person/pers-11/pers11251.htm>. — (Назва з екрана, 10.01.2013).
3. Казидуб Віра Іванівна (21.12.1957), поетеса [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://histpol.pl.ua/pages/content.php?page=2251>. — (Назва з екрана, 10.01.2013).
4. Казидуб В. Мій хлопчик Дощ / Віра Іванівна Казидуб. — Полтава: АСМІ, 2008. — 160 с.
5. Кулик (Казидуб) Віра Іванівна // Літератори Полтавщини: Довідник. — Полтава: ІВА «Астрєя», 1991. — 64 с.
6. Майданский А. Д. Метаморфозы идеального / А. Д. Майданский // Идеальное: Ильенков и Лифшиц. — М.: Ноос, 2004. — С. 185–196.
7. Мареев С. Н. История философии (общий курс): Учебное пособие / С. Н. Мареев, Е. Н. Мареева. — М.: Академический Проект, 2004. — 880 с.

## ПРОБЛЕМИ ТИПОЛОГІЇ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІХ ЯВИЩ

---

УДК 821.161.2-94.09

*Тетяна Черкашина*

### ІСТОРІЯ ОПОВІДЕЙ ПРО СЕБЕ І СВОЄ ЖИТТЯ: ФОРМУВАННЯ ТИПОЛОГІЧНИХ РІЗНОВИДІВ

*Стаття присвячена розглядові історії формування структурних і тематичних різновидів літератури особистого спогаду. Автор статті досліджує еволюційні зміни мемуарної, автобіографічної, щоденникової, епістолярної, подорожньої літератури з часів античності до початку ХХІ століття, виокремлюючи основні тенденції їх розвитку.*

**Ключові слова:** література особистого спогаду, мемуаристика, автобіографіка, щоденникова література, епістолярій, подорожня література, вид, жанр, різновид.

*Статья посвящена рассмотрению истории формирования структурных и тематических разновидностей литературы личных воспоминаний. Автор статьи исследует эволюционные изменения мемуарной, автобиографической, дневниковой, эпистолярной литературы, литературы путешествий со времен античности до начала ХХІ века, выделяя основные тенденции их развития.*

**Ключевые слова:** литература личных воспоминаний, мемуаристика, автобиографика, дневниковая литература, эпистолярій, литература путешествий, вид, жанр, разновидность.

*The article is devoted to the study of the history of formation structural and subject varieties of the self-writing works. The evolutionary changes of the literary memoirs, autobiographical literature, diaries, epistolary and travel writing from the Antiquity Age to the ХХІ century and their basic tendencies of development are investigated too.*

**Key words:** self-writing works, literary memoirs, autobiographical literature, diaries, epistolary writing, travel writing, type, genre, variety.

Традиція розповідати про себе і своє життя бере свій початок ще в давні часи. Частина дослідників (зокрема Ж. Гюсдорф [7], В. Безрогов [1] та ін.) вбачають перші зародки спогадових творів у давньоєгипетських хвалебних написах, античних апологіях і т. ін. На сучасному етапі ми маємо вже значно розгалуженішу систему високохудожніх і суто фактографічних мемуарних й ав-

тобіографічних творів, які постали внаслідок складного еволюційного шляху — від окремих спогадових елементів у структурі синкретичних творів до чітко розмежованих жанрів та напрямів літератури особистого спогаду. І саме розгляд історії формування й подальшого розвитку структурних та тематичних напрямів європейської спогадової літератури став метою нашої статті.

Історія оповідей про себе і своє життя вже була предметом вивчення вітчизняних і зарубіжних науковців (як-от О. Галича, Ю. Осадчої, Г. Шевців, Г. Міша, М. Бахтіна, Ж. Госдорфа, Ф. Лежена, А. Златара, Ю. Зарецького, В. Безрогова та ін.), проте в більшості випадків йшлося про історію виникнення й побутування окремих жанрів чи видів спогадової літератури. У нашій статті ми робимо спробу комплексного дослідження жанрово-тематичного корпусу літератури особистого спогаду.

Перші розповіді про себе й своє життя з'явилися в часи античності. Тоді ж виокремилася й основна тематика літератури особистого спогаду. Так, предметом опису стали сучасна авторові епоха й основні історичні події (як-от «Анабасис» Ксенофонта чи «Записки про Галльську війну» Юлія Цезаря); відомі люди, з якими автор був знайомий (наприклад, спогади Ксенофонта про Сократа, апологія Сократа в Платона); власне життя, зокрема опис подорожей, учасником яких автор був особисто (мандрівні описи Геродота, «Географія» Страбона, «Німеччина» Тацита та ін.), розповідь про свої філософські переконання («До самого себе» Марка Аврелія), «самозвіт» про свою службову діяльність (праобраз майбутніх резюме та офіційно-ділових автобіографій) грецьких філософів і римських імператорів, коментування власної літературної творчості (прообраз сучасних автокоментарів).

Засобом відкритого полемічного спілкування стають листи (Епікура, Цицерона, Сенеки та ін.), які, за твердженням науковців, в античні часи «створювались як літературні твори, їх стиль і побудова визначалися риторикою» [5, стб. 1233].

У цей же час з'являються регулярні записи важливих історичних подій «в їх часовій послідовності» [5, стб. 1171], прообраз майбутніх щоденників.

Доба середньовіччя не сприяла розвиткові особистісно орієнтованої літератури, проте саме в цей час з'являється «Історія моїх

поневірянь» П. Абеяра, котра визначила новий напрям автобіографічного письменства, коли, за висловом Л. Касян, «цінними стають власні переживання як такі, без необхідності ілюструвати своїм життям догматичний релігійний досвід» [3, с. 47].

Подальшого розвитку набули мемуарна й епістолярна творчість, представлені англосаксонськими хроніками, літописами періоду Київської Русі, полемічним листуванням середньовічних монахів і т. ін.

Однак слід зауважити, що в більшості випадків йшлося про синкретичні твори, які поєднували в собі риси кількох видів літератури — мемуарної, автобіографічної, подорожньої, духовної, філософської, історичної та ін. Так, автобіографія могла бути складовою частиною повчань, духовних заповітів, листів, подорожніх описів, агіографій і таке інше. Історії власного життя могли писатися від третьої особи й бути складовою історичних хронік та літописів. Ця тенденція мала місце до XVII—XVIII століть, а в деяких літературах, як-от українській, аж до XIX століття.

Як відзначають літературознавці, розвиток літератури певного історичного періоду загалом і літератури особистого спогаду зокрема тісно пов'язаний із змінами суспільної свідомості тогочасних людей.

Початок книгодрукарства; відкриття Америки Х. Колумбом у 1492 р., подорожі В. да Гами (1497) й Ф. Магеллана (1519–1522), що довели правдивість теорії про те, що Земля кругла; поділ католицької церкви на католицизм і протестантство й релігійні війни, що виникли після цього і т. ін. спричинили значні інтелектуальні зрушення, які призвели до непевності людини доби Відродження. Одним із засобів дати відповіді на хвилюючі тогочасне суспільство питання став жанр есе, який виник у XVI столітті й дав змогу авторам виразити власну світоглядну позицію з будь-якого питання, через що він і був включений пізніше до масиву текстів літератури особистого спогаду.

Значний розвиток отримує подорожня література, представлена творами «Книга про різноманітність світу» Марко Поло, «Основні мореплавання, подорожі та відкриття англійської нації» Річарда Хаклута, «Історія подорожі, здійсненої до бразильської землі» Жана де Лері, «Мандри» Фірнао Мендіша

Пінту та ін. Більшість з цих творів були опубліковані й отримали широке визнання кількома століттями пізніше.

Загальноєвропейська політична нестабільність, територіальна та економічна експансія нових земель, відкриття Галілея та Коперника, релігійні війни, пануюча у XVIII столітті філософія Просвітництва, Велика французька революція призвели до переосмислення багатьох аспектів тогочасного життя не лише філософами, а й літераторами.

Численні етнографічні експедиції країнами світу, комерційні поїздки колонізованими землями спричинили новий етап розвитку подорожньої літератури, в якій «мандрівники відкривали й робили загальновідомими звичаї та організації життя різних суспільств, що, у свою чергу, давало поштовх до порівняльних роздумів і критичних суджень» [10, с. 211]. Значного поширення набули подорожні щоденники (як наприклад, «Щоденник подорожі до Східної Індії» Р. Шалля, «Щоденник подорожі до Ліссабона» (1755) Г. Філдинга, «Щоденник» (1784) Д. Кука та ін.).

З XVII століття активізується європейська мемуаристика, яка найбільшого поширення протягом XVII–XVIII століть набула у французькій та англійській літературах, де з'явилися твори кардинала де Реца, герцога Сен-Сімона, сера Е. Людлова, сера Д. Рересбі та ін.

З межі XVIII–XIX століть мода на мемуарну творчість почала розповсюджуватися іншими літературами світу. Зокрема, з XVIII століття зростає роль мемуарних творів у російській літературі, на межі XVIII–XIX століть з'являються класичні мемуари в німецькій літературі, з середини XIX століття активізується американська, іспанська та українська мемуаристика тощо.

Мемуари цього періоду були військово-політичного характеру й ушляхлякали діяльність французького короля Людовіка XIV та англійської королеви Єлизавети. Військова мемуаристика набула поширення багатьма літературами світу й досі сприймається важливим історичним джерелом через фактичну основу описаних подій, хоча й у ненадійному, як для істориків, суб'єктивному висвітленні (дивись з цього приводу дослідження Д. Д. Попкіна [11], В. Безрогова [1], Н. Миронець [6] та ін.).

З кінця XVIII — початку XIX століть, поряд із військово-політичними (як-от твори Т. Мура, Х. Уолпола почали з'являтися літературно-мистецькі мемуари, жанровими варіаціями яких стали літературні портрети та спогади, що набули поширення з середини XIX століття.

У другій половині XVIII століття із мемуарної літератури виокремилася автобіографіка, появу якої більшість науковців (зокрема, Ф. Лежен, В. Безрогов та ін.) пов'язують із поширенням ідеї цінності кожної людини та кожного моменту її життя [1, с. 145]. Тогочасні автобіографи звернулися до історії формування й розвитку своєї особистості, розповіді про власний життєвий шлях, тим самим протиставивши індивідуально-спрямовану автобіографію суспільно-історично орієнтованим мемуарам.

За твердженням французького дослідника Ф. Лежена, автобіографіка з'явилася майже одночасно в більшості літератур Європи й світу [8, с. 43]. У Франції, і у світі загалом, першою автобіографією стала «Сповідь» Ж.-Ж. Руссо, у Німеччині зародження жанру автобіографії пов'язують з появою творів «Юність Генріха Стіллінга» Й. Г. Юнга та «Антон Райзер» К. Ф. Моріца, в Італії — з «Життям» В. Альф'єрі, у США — з автобіографією Б. Франкліна, в Англії — з автобіографією Е. Гіббона. Більшість із цих творів були вперше опубліковані й набули широкої популярності вже після смерті авторів (як у випадку з автобіографіями В. Альф'єрі, Е. Гіббона та Б. Франкліна). В українській літературі жанр автобіографії бере свій початок з середини XIX століття, з часу появи твору «Мое життя» (1860) П. Куліша.

У XVII—XVIII століттях у самостійний напрям спогадів виокремився епістолярій, приватні листи відомих особистостей, що мали, окрім фактографічного, велике культурно-мистецьке значення. При королівських дворах і в паризьких літературних салонах листи «гнали роль газети» [9, с. 68]. З них дізнавалися новини, їх захоплено читали. Як правило, вони призначалися не лише адресатові, а й усім до кого вони могли потрапити в руки. Найкращі зразки епістолярного жанру друкувалися для широкого розповсюдження. Так, великим попитом користувалися опубліковані в 1624 році «Листи» Геза де Бальзака, 1649 року побачили світ листи Вуатюра.

З XVIII століття листи отримали політичної гостроти, як наприклад: кореспонденція Вольтера, яку він писав щодня протягом усього життя, «Листи до Малерба» Ж.-Ж. Руссо, «Літературна кореспонденція» Д. Дідро, епістолярій, що був одночасно політичного, філософського й особистого характеру.

У XVII столітті в Англії, після остаточного виокремлення щоденників у самостійний жанр літератури (йдеться зокрема про щоденники С. Піпса та Д. Івліна), формується новий структурний напрям літератури особистого спогаду — щоденникова література. І якщо до XVII століття в європейській літературі побували переважно зовнішньо орієнтовані щоденники військової, суспільно-політичної й подорожньої тематики, в українській літературі XVII—XVIII століть вони були відомі під назвою діаріуша, то з XVII століття бере свій початок новий вид щоденникової творчості — більш інтимного спрямування, і саме він дав поштовх до виокремлення щоденника в жанр літератури з низкою характерних ознак, як-от поденна фіксація не лише навколишнього життя автора (суспільно-політичного, культурного, повсякденного), а і його думок, почуттів, емоцій. Перші щоденники писалися, здебільшого, для себе або кількох близьких людей й не були розраховані на оприлюднення. Вони не були обмежені жодними правилами написання, кодуванням, єдине, що їх об'єднувало — це звичка датувати записи. Епоха сентименталізму дала моду на оприлюднення своїх особистих записів і це дало поштовх до стрімкого розвитку жанру протягом наступних століть. Так, вже з кінця XVIII століття твори цього напрямку набули популярності в інших літературах, де відомими стали щоденники мадам де Стаель, Б. Констана, Й.-В. Гете, О. С. Пушкіна та ін. Українська щоденникова література, у сучасному розумінні цього терміна, побутує з XIX століття, з часу появи «Журналу» Л. Кричевської (1817), «Щоденника» М. Маркевича (1840–1853), «Журналу» (1857–1858) Тараса Шевченка, щоденника П. Куліша та ін.

Доба сентименталізму, з її тяжінням до опису почуттів, спричинила розвиток спогадової белетристики, творів, в яких дійсні події та факти з життя автора й людей з його оточення переосмислюються, художньо обробляються та подаються у вигляді нібито фіктивної історії з вигаданим сюжетом і персонажами.

Спочатку в англійській, а згодом і в інших літературах, почали виникати нові жанрові (як-от роман у листах) й тематичні (наприклад, мемуарний, автобіографічний, подорожній роман) модифікації вже усталеного романного жанру («Рене» Шатобріана, «Дитинство. Отроцтво. Юність» Л. М. Толстого, «Художник», «Музикант» Т. Шевченка). Спільним для цих творів був амбівалентний характер письма, бо, з одного боку, йшлося про документальні мемуари, автобіографію і т. д. з їх тяжинням до відтворення дійсної історії з життя, а з іншого, — про фікційний жанр роману, який передбачав вигаданий сюжет і персонажів.

Таким чином, вже в XVII—XVIII століттях у більшості європейських літератур оформилися основні структурні (мемуаристика, автобіографіка, щоденникова література, епістолярій) й тематичні (подорожня, військова та ін.) різновиди літератури особистого спогаду. В українській літературі вони побутують з XIX століття.

Розвиток видавничої справи в XIX столітті; публікація написаних раніше, але невідомих чи маловідомих на той час мемуарів, автобіографій, щоденників, листів, подорожніх нотаток і т. ін.; стрімкий злет популярності журналістики, яка стала справжньою «четвертою владою», призвели до спогадового буму, що набрав ще більшої сили протягом наступних століть. Мемуари, автобіографії, щоденники, листи писалися й видавалися такими темпами, що літературознавці й літературні критики XIX століття не встигали їх досліджувати. Значного поширення набули військові та історичні мемуари, різноманітні автобіографічні, сповідальні й апологічні твори.

Завдяки ученням Ш.-О. Сент-Бева й І. Тена до літературного обігу було уведено цілий корпус спогадових творів, які до цього сприймалися як паралітература (йдеться передусім про автобіографічні нариси, інтимні щоденники, нотатки, записні книжки тощо). Збільшився інтерес до життя митців і літераторів, що, у свою чергу, призвело до розвитку літературно-мистецької мемуаристики, щоденникової літератури й епістолярію.

У наступному столітті вже існуючі структурні й тематичні різновиди літератури особистого спогаду отримали подальшого розвитку.



Як пише О. Галич: «XX століття найдраматичніше в людській історії: дві світові війни, безліч революцій, замахів, змов, актів терору, державних переворотів, техногенних катастроф. Початок століття — далека англо-бурська війна, кінець — досить близькі від України балканські події та чеченська війна, і в такому обрамленні мільйони людських дол, щасливих і нещасливих, драматичних і трагічних, оптимістичних і не дуже...» [2, с. 4].

Значної ваги набуває військово-політична мемуаристика, в один із тематичних різновидів мемуарної літератури виокремлюється табірна проза, що є «документальним свідченням про пережите в'язнями радянських і нацистських концтаборів» [4, с. 62].

Поширення теорій З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Ж. Лакана, Ж. Дельоза та ін. призвело до появи нового типу автобіографічного письма — автобіографічних психоаналітичних студій. Як наслідок, за твердженням Л. Касян, виникає загальна «тенденція до максимальної самооголеності» [3, с. 48], через що «практично не залишається закритих, заборонених тем» [3, с. 48].

З кінця 1960-х років намітився зсув від домінування змісту до пріоритету форми, через що, за висловом В. Безрогова, виникло багато нових, часом дивних, жанрових і видових форм. Як відзначає Л. Касян, у XX столітті відбулося «поступове ускладнення жанрових форм, поглиблення психологізму, розширення проблематики, урізноманітнення арсеналу художніх засобів» [3, с. 48].

Наприкінці 1960-х — протягом 1970-х років все активніше почала стиратися межа між документальністю та фікційністю. Як наслідок, виник новий різновид мемуарного й автобіографічного письма — автофікційна белетристика, закладена «Антимемуарами» А. Мальро та романом «Син» С. Дубровські. Цей пласт фікційної мемуаристики й автобіографіки представлений вигаданими автобіографічними історіями фіктивних персонажів, які видаються за дійсні історії з життя автора. Через значне переважання фікційності над документальністю ці твори відносяться до царини художньої, а не документальної літератури.

Намічені в XX столітті тенденції розвитку літератури особистого спогаду продовжуються й на початку XXI століття.

Таким чином, література особистого спогаду, яка поєднала нефікційні розповіді реально існуючої людини про те, свідком

чи учасником чого вона була особисто, пройшла протягом століть складний еволюційний шлях, внаслідок чого в ній намітилося чотири основні структурні різновиди (як-от мемуаристика, автобіографіка, щоденникова література, епістолярій тощо) та велика кількість тематичних видів, які постійно розширюються й доповнюються. Наше дослідження даної проблематики не є вичерпним і її подальший розгляд допоможе краще осягнути сутність літератури особистого спогаду.

### *ЛІТЕРАТУРА*

1. Безрогов В. Г. Автобіографія и история: некоторые комментарии историка к автобиографическим исследованиям / В. Г. Безрогов // Хеннингсен Ю. Автобіографія и педагогика / Ю. Хеннингсен; [Пер. с нем. В. А. Волкова]. — М.: Изд-во УРАО, 2000. — С. 133–180.
2. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: Монографія / О. А. Галич. — Луцьк: Знання, 2001. — 246 с.
3. Касян Л. Жанр автобіографії у світовому письменстві / Л. Касян // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 2010. — № 10. — С. 46–49.
4. Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну: Монографія / Н. Г. Колошук. — Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. — 500 с.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина; Институт научн. информации по общественным наукам РАН. — М.: НПК «Интелвак», 2003. — 1600 стб.
6. Миронець Н. Джерела історичної пам'яті / Н. Миронець. — К.: Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 2008. — 400 с.
7. Gusdorf G. Lignes de vie: Les écritures du moi / G. Gusdorf. — Paris: Odile Jacob, 1991. — 430 p.
8. Lejeune P. L'autobiographie en France / P. Lejeune. — Deuxième édition. — Paris: Armand Colin, 2004. — 192 p.
9. La littérature française: les grands mouvements littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle / présentés par Carol Narteau et Irène Nouaihaç. — Paris: Libro, 2009. — 96 p.
10. Littérature 2<sup>de</sup>: textes et méthode / sous la dir. d'Hélène Sabbah. — Deuxième édition. — Paris: Hatier, 1996. — 448 p.
11. Popkin D. J. History, Historians and Autobiography / Jeremy D. Popkin. — Chicago: The University of Chicago Press, 2005. — 349 p.

## ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ДОКТРИНА ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО

*У статті проаналізовано художній спадок Михайла Грушевського. Особливу увагу зосереджено на дослідженні новели «Остання кутя». Здійснено порівняльний аналіз зазначеного твору М. Грушевського та оповідання Панаса Мирного «Морозенко».*

**Ключові слова:** екзистенціалізм, мала проза, жанр, стиль.

*В статье анализируется художественное наследие Михаила Грушевского. Особенное внимание сконцентрировано на исследовании новеллы «Последняя кутя». Произведен сравнительный анализ упомянутого произведения и рассказа Панаса Мирного «Морозенко».*

**Ключевые слова:** экзистенциализм, малая проза, жанр, стиль.

*An author analyses in the article an artistic legacy creation of Michael Grushevskiy. The special attention is concentrated on research of short story «Last kut'ya». The comparative analysis of the mentioned work and story of Panasa Peaceful «Morozenko» is produced.*

**Key words:** existentialism, small prose, genre, style.

Поетику малої прози кінця ХІХ — початку ХХ століття формували моделі екзистенційного мислення. У творах М. Грушевського постали мотиви смерті, тривоги, екзистенційної напруги тощо. Письменник один з перших в українській літературі показав смерть як закономірне явище буття.

Отже, дослідження творчості М. Грушевського дозволить по-новому подивитись на питання традицій і новаторства, та відслідкувати формування екзистенційної доктрини у модерній прозі кінця ХІХ — початку ХХ століття.

З поставленої мети впливають такі завдання:

- систематизувати наукові погляди вітчизняного та зарубіжного літературознавства щодо творчості М. Грушевського;
- дослідити поетикальні особливості творів М. Грушевського екзистенційного спрямування;
- з'ясувати співвідношення традиційного і новаторського у новелах М. Грушевського.

Перші публікації Михайла Грушевського з'явилися у 1885–1886 роках («Бех-аль-Джугур» (1885 рік) та «Бідна дівчина»

(1886 рік)). Дебютні прозові твори друкувались під псевдонімом М. Заволока. До 1928 року його проза друкується окремими збірками та з'являється в періодиці. Загалом у сучасників белетристична творчість Грушевського знаходила схвальну оцінку. Першим рецензентом був І. Нечуй-Левицький. У 1918 році відразу дві збірки оповідань письменника дістають доволі розгорнуті рецензії. В. Старкевич подає рецензію на збірку оповідань «Sub divo», Л. Старицька-Черняхівська рецензує збірку оповідань «3 старих карток». Найбільш ґрунтовну і всебічну оцінку проза Михайла Грушевського дістає в «Історії українського письменства» С. Єфремова [8, с. 534–539].

У 1935 році з'являється праця І. Крип'якевича про літературну діяльність Михайла Сергійовича «М. Грушевський. Життя і діяльність». У радянський час творчість М. Грушевського не вивчалася. Його ім'я майже не фігурує, навіть побіжно, в більшості підручників з історії української літератури. У підручнику «Історія української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття» під редакцією П. П. Хропка письменник згадується тільки як редактор «Літературно-наукового вісника» (1907–1914) (див. [10, с. 76]).

Наприкінці ХХ століття активізується увага до творчості белетриста: перевидаються твори (1990 рік – «Предок», 2002 рік – Твори у 50-ти томах), з'являються нові рецензії. У 1989 році твори М. Грушевського увійшли до збірки «Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ століття», у 2000 році вийшли друком досі неопубліковані твори у книзі під редакцією Л. Винара «Михайло Грушевський: Із літературної спадщини». Творчість М. Грушевського ввійшла в коло творчих пошуків Б. Романенчука, М. Ільницького, А. Гумецької, Л. Пушака. У 2008 році була захищена дисертація Надії Янкової «Жанровостильові і поетикальні параметри творчості М. Грушевського». Дослідниця вважає М. Грушевського другорядним письменником, а його творчий доробок – белетристикою. Н. Янкова наголошує: «Роль і значення белетристики в загальнолітературному процесі українські дослідники применшували через домінування старої аналітичної моделі, оберненої до серії дихотомій і пріоритетів. У цих вимірах висока культура проти-

ставляється масовій (розважальній) літературі. Такий підхід не лише унеможливив окреслення ролі белетристики у формуванні жанрових канонів, а й заперечував культурологічну цінність белетристичної прози» [15, с. 6]. У визначенні С. Павличко «другорядний прозаїк-народник» [12, с. 9], яким вона наділяє М. Грушевського, простежується негативна конотація. На наш погляд, термін «письменник другого плану» більшою мірою нівелює оціночний момент, а тому є більш науковим.

М. С. Грушевський своїм покликанням вважав «роботу на ниві українського письменства, в інтересах українського життя» [4, с. 6]. І тільки пристрасне захоплення історією та обставини життя витіснили заняття літературою на другий план, але писати він не полишав ніколи. Про долю його літературної спадщини С. Білокінь відзначає так: «Сьогодні багато людей зачитується книгами М. Грушевського як духовними молитовниками нації. І якщо материк Грушевського-історика ми почали вже потроху освоювати, то глибину творів Грушевського-белетриста нам ще треба належно відкрити і належно поцінувати» [5, с. 240]. Про необхідність сучасного прочитання його літературних творів ідеться й у Л. Винара, який виділив грушевськознавство як окрему науку і розробив структуру її дисциплін. Літературна творчість Грушевського є однією з дисциплін грушевськознавства. Хоча при цьому Л. Винар і додає, що «літературна творчість становить окрему і, мабуть, найменшу частину творчої спадщини Михайла Грушевського» [2, с. 41].

Жанрова палітра творчості М. Грушевського доволі різноманітна — це історичні та психологічні оповідання, філософсько-психологічні етюди, історичні драми, ліричні вірші. Нас, у першу чергу, будуть цікавити філософсько-психологічні етюди, які ввійшли до збірки «Sub divo». Твори цієї збірки мають виразно екзистенційну настанову. Л. Пушак пише: «Художній погляд М. Грушевського спрямований на екзистенційні проблеми людського життя, увагу письменника привертають метафізичні явища буття. Це дозволяє стверджувати, що на художньому мисленні автора збірки «Sub divo» позначився вплив модернізму» [14, с. 132].

Автор пояснює назву так: «Я зібрав їх під спільним заголовком «Sub divo», трудним до перекладу виразом — «під голим

небом», чи що, — щоб передати цими словами те почуття, коли людина бачить себе **перед лицем вічності** чи всесвітнього простору, — коли падає все, що обмежує, закриває ці перспективи, **відгороджує** людину від них і від тих запитань, які вони ставлять. Відкрите, голе небо, особливо нічне, часто будить такі почуття і настрої в людині, **вирваній з метушні** (підкреслення наше. — *І. Н.*) щоденних інтересів, і я ужив цього виразу як ключа до тих настроїв, котрими перейнята ця збірка» [4, с. 243]. Як бачимо, М. Грушевський використовує лексику та символи, які стали ключовими в філософії екзистенціалізму. Суттєва відмінність у розумінні світоустрою власне екзистенціалістами (Камю, Сартра, Ясперса та інших) та М. Грушевським полягає у відсутності відчуття жаху, страху перед лицем байдужої вічності в останнього. З цитат творів Грушевського прочитується його ставлення до смерті: «Мої гадки, в перегони з птахами, летіли в цей повний безконечного страждання, але й безмірної привабливості світ...» [4, с. 11] (твір «Предок»). «Для нього самого смерть без загробного життя, без посмертного продовження особистих почувань стала вже давно єдино гармонійним, єдино розумним закінченням життєвого процесу» [5, с. 131]. І далі: «Ах, смерть — розривачка всіх уз і трудів, вічний сон без мрій і сновидінь, спочинок, неприступний нікому ні фізичному, ні моральному болеві...» [5, с. 131]. Так заради чого ж жити? На це питання М. Грушевський відповідає: «Джерело краси й утіхи в житті для життя» [5, с. 137] (твір «3 похорону»).

Відсутність песимістичних настроїв у більшій частині тогочасних письменників помітили і дослідили Н. Шумоло та Я. Поліщук. Останній, аналізуючи творчість М. Коцюбинського, зазначив: «Інша справа — Коцюбинський, у світогляді якого заважається оптимізм молодого народу, сповненого віри в майбутнє визволення та утвердження» [13, с. 256]. Дослідник також наводить спогади М. Горького про М. Коцюбинського: «Смерть необхідно перемогти, і вона буде переможена! [...] Я вірю в перемогу розуму і волі людини над смертю, так само як у те, що сам — скоро помру. І ще помруть мільйони людей, а все-таки, з часом, смерть стане простим актом нашої волі, — ми будемо відходити в

небуття так само свідомо, як відходимо до сну. Смерть буде переможена тоді, коли більшість людей явно усвідомлять ціну життя, зрозуміють його красу, відчують насолоду працювати й жити» [13, с. 256].

Щоб простежити еволюцію ставлення до мотиву смерті, проаналізуємо твори «Морозенко» Панаса Мирного та «Остатня кутя» Михайла Грушевського. Вибір творів зумовлюється тим, що вони були написані майже одночасно. Твір Грушевського «Остатня кутя» – у 1884 році, а «Морозенко» Панаса Мирного – у 1885 році. Подібною є жанрова специфіка, обрана і задекларована авторами в підзаголовках. Нарешті, обидва твори об'єднує проблема смерті – смерті під час свята Різдва.

Оповідання П. Мирного й М. Грушевського мають схожу композицію: знайомство з головними героями, розвиток дії з елементами ретроспекції, кульмінація – смерть головних героїв, епілог – реакція на смерть оточуючого світу. Але автори вирішують у рамках подібної композиції, а до того ж і тематичної спрямованості, власні завдання, реалізують своєрідне авторське бачення предмета художнього зображення. У П. Мирного смерть Пилипка та Катрі є докором суспільству, а у творі М. Грушевського смерть головної героїні, її перехід у інший світ постають самодостатнім предметом художнього осмислення.

Твір П. Мирного «Морозенко» пафосно драматичніший, ніж новела М. Грушевського «Остатня кутя». Він належить до кращих зразків соціально-побутових творів. У самому доборі матеріалу Панасом Мирним відчувається звинувачення суспільства, підкреслення глибинної несправедливості соціальної системи. Головними героями є малий напівсирота Пилипко та його мати Катря. Напередодні Різдва в домі Катрі та Пилипка закінчується весь харч та дрова. Катря в розпачі благає Бога про поміч. Малий Пилипко вирішив порадувати свою матір і принести від хрещеного батька їжі та грошей. Дорогою до хрещеного Пилипко замерзає в лісі. Катря знаходить мертвого сина, і «в неї од нестямки розірвалося серце» [11, с. 3]. Кульмінацією твору є слова Катриного сусіда: «Не жалуйте, діду, малого: раніше вмерло, менше горя знатиме!» [11, с.

3]. Присутня певна ідеалізація образу хлопчика, що підсилює несправедливість долі – соціальних обставин. Про такий тип оповідань І. Денисюк писав: «Переломлення індивідуального і загального, соціологічного і психологічного елементів знаходило вираз у сюжетних мотивах розбитого особистого щастя, знівечення усїєї долі, усього життя. Звідси, очевидно, «біографія» оповідань першої фази розвитку української новелістики – показ усього важкого життєвого шляху, а не окремого випадку» [7, с. 74].

Інший ракурс у вирішенні проблеми смерті бачимо у Михайла Грушевського. Осмислення смерті набуває у нього філософського звучання. Ася Гумецька зазначає, що «ця річ просякнена авторським замилюванням, яке не переходить у сентиментальність» [3, с. 15].

З біографії письменника відомо, що у «1882 році сім'ю Грушевських спіткало велике горе – померло від дифтерії троє дітей: Марія, Федір і Захарій. Крім Михайла, в сім'ї залишилось ще двоє дітей – донька Ганна та син Олександр» [3, с. 15]. Саме рано померлим рідним і присвятив прозаїк своє оповідання. Крім подібних обставин та імен персонажів, на це вказує і присвята твору: «На вічну пам'ять З. (Захарія. – *І. Н.*) Ф. (Федора. – *І. Н.*) і М. (Марії. – *І. Н.*) Г-ім [Грушевськимю – *І. Н.*]» [3, с. 13]. І хоч сам автор у статті «Як я був колись белетристом?» зазначає, що «хотів змалювати поезію українського різдвяного обряду» [4, 10], були й іманентні причини написання цього твору. Знову ж таки сам М. Грушевський вказує на причину своєї літературної діяльності: «Я писав, коли мене охоплювало бажання поділитися настроями, гадками, образами, які обсідали мене і не давали спокою, шукаючи свого вислову. Я не міг його дати ні в своїх наукових працях, ні в публіцистиці, – а вони не хотіли залишатись «зачиненими дїтьми» моєї думки» [4, с. 12]. Тим більше, що з біографії відомо про замкнутість М. С. Грушевського. Він переживав смерть братів і сестри, і ці почуття знайшли вихід у творчості.

Як ми вже відзначали, новела прозаїка «Остатня кутя» має підзаголовок – «Різдвяна мрія». Це налаштовує читача на ліричний лад і надає твору поліфонічного звучання, свято



Різдва Христового є сакральним святом християнства. Різдво – один з фундаментальних образів його знакової системи. Відтак маємо конгломерат ідей, символів. По-перше, це символ власне народження – у цей день народився той, хто мусив врятувати все людство. Але це і символ смерті, жертвності тому, що заради спасіння всього роду людського сам Христос мусив умерти в муках. Ісус мусив вмерти, щоб усе людство мало шанс на Воскресіння. Отже, Різдво – це народження заради смерті і смерть заради Воскресіння, буття вічного. За словами Олександра Потебні, «оповідання живуть цілими століттями не заради свого буквального смислу, а заради того, який у них може бути вкладений» [1, с. 30]. Отже, іманентний зміст в тому, що смерть – це не кінець, це не трагедія, а шлях до воскресіння, власне, його початок. Кількість розділів, а їх сім, є також своєрідним символом, адже Різдво святкується сьомого січня.

Хронотоп твору складний, має багатовимірну структуру. Місцем основних подій є дім головної героїні. На цьому обмеженому просторі формуються різні виміри часу – теперішній, давно минулий, минулий і знову теперішній. Автор розбиває твір на невеликі розділи, що надає завершеного звучання кожній події. Перший розділ вводить читача в сакральнотриптичний час подій – Різдво. За допомогою декількох вдалих речень створюється атмосфера свята: «Різдво – це слово у кожного в вухах гуде, в голові лунає й зморшки у кожного на чолі розгладить, radoшами лице розмалює, таке часом лице, на якому давно вже, окрім злості та гніву ніхто не бачив» [3, с. 13]. Автор знайомить читача з головною героїнею: «От межі іншими йде й бабуся якась – у гарній сукні, у чорній шалі; згорблена стара спина, добре лице зморщилось й хоч не світиця воно щастям, але й суму на ему не має, й на старому серці стало якось краще, тихіше» [3, с. 13]. Головна героїня належить до середнього прошарку населення, вона не відчуває матеріальних нестатків. Автор осмислює бутійну проблему смерті, не пов'язуючи її з соціальними обставинами життя, що є безперечним новаторством у контексті української літератури кінця ХІХ століття.

Другий розділ змальовує місце подій – дім Анни Степанівни, героїні твору. Третій розділ є вставною новелою, зображення сімейної ідилії та повної її руйнації: від хвороби вмерли діти та чоловік.

Четвертий розділ – це спогади героїні про найяскравіші події життя: дитинство, перше побачення з чоловіком, перші родини, святкування Різдва у сімейному колі.

П'ятий розділ – це, власне, втілення Різдвяної мрії, яка стала «реальністю». За столом знову сидять її троє дітей, чоловік та їдять кутю. Простір будинку починає вміщувати різні часові площини. Руйнуються межі реального світу, його витісняє і світ потойбічний.

Шостий розділ – це смерть-«воскресіння» бабусі, що і є пуантом твору: «Й взялась якась хвиля та піднімає угору їх, усе вище та вище; вже море ледве синіє в тумані під ними; й наче вже їх не ціла сім'я, а з тієї сім'ї стало щось одно, наче вона переселилась у одну істоту чудну й та істота іде все вище до сонця гарячого й блискучого, усе плине вверх та й так високо, що вже бабуся наче сама тієї істоти не бачить, а з нею й себе не чує...» [3, с. 153].

Сьомий розділ – своєрідний епілог; місце подій – дім. Після свята повернулася служниця і побачила, що «бабуля вже захолола» [3, с. 154]. Зіставимо початкову і кінцеву фрази твору: «От сонце розпалалося... й звідки того сяйва берещця – сипле та сипле, усе одбивається тим світлом, усе сяє, а сніг вже більш усього – кожна дріботиночка світить та ближче, наче усміхається до сонця, наче й їй весело, наче не знає, що ростопить її сонце зараз...» [3, с. 13] і «Уся сім'я тут зібралася докупи; усі полетять до ясного блискучого сонця...» [3, с. 154]. Цими двома фразами твір обрамлений. Кінцевий рядок перегукується з першим, змінює його зміст: надає початковій фразі смутку. Остання фраза є своєрідною відповіддю на поставлене питання: «й звідки того сяйва берещця».

У новелі Михайла Грушевського немає авторської оцінки, немає нарікань на долю з боку головної героїні. Твір хоч і зображує трагічність життя, залишає враження лагідного спокою.

Проблема смерті порушувалась у творах багатьох письменників кінця XIX – початку XX століття. Це оповідання Леся Мартовича «Мужицька смерть», Любові Яновської «Смерть Макарихи», Євгенії Ярошинської «Смерть за життя» та багато інших. У цих оповіданнях, як і у творі Панаса Мирного «Морозенко», проблема смерті тісно перепліталась з соціальними проблемами, була їх наслідком. Новаторством М. Грушевського є вихід на більш високий рівень узагальнення, показ смерті як закономірного явища буття, без зайвого трагізму та звинувачень будь-кого. Є всі підстави твердити, що в «Остатній куті» М. Грушевський суттєво наближається до «дороги» «новіших» письменників. Але цей твір з'явився чи не зарано, твір не знайшов свого читача. А написаний у кращих традиціях соціально-побутового жанру твір Панаса Мирного «Морозенко» відіграв свою роль у розвитку літератури, набув резонансу в тогочасному житті, тому й став хрестоматійним.

Аналізуючи екзистенціальний дискурс творчості В. Винниченка, Тамара Гундорова подає цитату Волтера Кауфмана: «Багатьох письменників минулого часто називали членами цього руху, і вкрай сумнівно, як би вони оцінили компанію, до якої їх долучили» [6, с. 302–303]. Звичайно, М. Грушевського від екзистенціалістів середини XX століття відокремлюють у першу чергу часо-просторові рамки, але також є очевидною прочитуваність екзистенціального дискурсу в його творчості.

Завершуючи аналіз екзистенціальних мотивів творчості М. Грушевського, наведемо думки письменника: «Я нітрохи не маю себе надією, що гадки, тут виложені, можуть знайти широкий відгомін. Але я думаю, що в декім вони зачеплять співзвучні струни і нагадають їм подібні ж власні настрої. І це, кінець кінцем, єдине, на що може взагалі припадати писане (чи друковане) слово – подати один одному руку через простір місця, часу і всі життєві перегорожі перед лицем тої вічності, що позирає до нас з мовчазної безодні зоряного неба» [4, с. 12].

Отже, творчість Михайла Грушевського становить собою своєрідний етап розвитку української літератури, адже у повному обсязі національну літературу творять не тільки визнані

митці, але й другорядні письменники. На це вказує і М. Зеров: «В українській белетристиці М. С. Грушевському, нехай і випадковому гостеві в цій ділянці, належить своє відмітне місце в ряді авторів, що почали відходити від традиційної народницької прози 80–90-х років» [9, с. 64].

Літературознавець з діаспори Б. Романенчук полемізує з цією думкою: «Михайло Грушевський якщо й був у літературі гостем, то тільки аж ніяк не випадковим, а рідкісним» [5, с. 240]. Звичайно, цих визнаних критиків розсудить час та читацька аудиторія. Незаперечним фактом є потреба ширшого введення в обіг таких творчих постатей, як Михайло Грушевський. Від цього не тільки збагатиться наше знання історії української літератури, але й з'явиться можливість детальніше простежити її еволюцію.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. — Львів : Літопис, 1996. — 636 с. — (Слово. Знак. Дискурс).
2. Винар Л. Грушевськознавство : Генеза й історичний розвиток : у 5 т. — Київ : Українське Історичне Товариство; Міжнародне товариство імені М. Грушевського : вид-во імені Олени Теліги, 1998. — (Серія «Грушевськіана»)
3. Грушевський М. Із літературної спадщини / [за ред. Л. Винар, упор. Т. Бурлака, А. Шацька]. — Нью-Йорк; Київ : Книга, 2000. — 416 с.
4. Грушевський М. Як я був колись белетристом / Михайло Грушевський // Грушевський М. Під зорями. — К., 1918. — С. 5–12.
5. Грушевський М. С. Предок : із белетристичної спадщини / Михайло Грушевський. — К. : Веселка, 1990. — 247 с.
6. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. — [2-ге вид., зі змінами та доповн.]. — К. : Критика, 2009. — 441 с.
7. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст. / Іван Денисюк. — Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. — 280 с.
8. Єфремов С. О. Історія українського письменства / Сергій Єфремов; [худож. оформл. В. М. Штогриня]. — К. : Феміна, 1995. — 688 с.

9. Зеров М. Українське письменство / Микола Зеров; [упоряд. М. Сулима; післям. М. Москаленка]. — К. : Вид-во Соломії Павличко. Основи, 2002. — 1301 с.
10. Історія української літератури (Перші десятиріччя ХІХ століття) : підручник / [за ред. П. П. Хропко, О. Д. Гнідан, П. І. Орлик та ін.]. — К. : Либідь, 1992. — 512 с.
11. Мирний П. Вибрані твори / Панас Мирний; [вступ. ст. М. М. Шумила; худож. оформл. І. Д. Прицевського]. — К.: Веселка, 1984. — 221 с.
12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / Соломія Павличко. — [2-ге вид., перероб. і доп.]. — К. : Либідь, 1999. — 357 с.
13. Поліщук Я. О. І ката, і героя він любив... : Михайло Коцюбинський : літературний портрет / Ярослав Поліщук. — К. : ВЦ «Академія», 2010. — 304 с. — (Серія «Життя і слово»).
14. Пушак Л. Традиційне і модерністське в художній прозі Михайла Грушевського / Любомир Пушак // Українські літературознавчі наближення / [ред. І. Набитовича]. — Люблін : Вид-во ун-ту імені Марії Кюрі-Скадовської, 2006. — С. 127–137.
15. Янкова Н. І. Жанрово-стильові поетикальні параметри творчості М. Грушевського : автореф. дис. ... канд. філ. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. І. Янкова. — Київ, 2008. — 20 с.

*Сергей Остапенко*

**СУБЪЕКТНО-РЕЧЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТОВ  
ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ ПОРТРЕТОВ  
О. МАНДЕЛЬШТАМА 1910-х ГОДОВ:  
ФАКТОР ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ**

*В статье исследуются речевые формы проявления субъекта высказывания в текстах литературно-критических портретов О. Мандельштама «Франсуа Виллон» и «Пётр Чаадаев».*

**Ключевые слова:** *текст, субъектно-речевая организация, субъект речи, субъект сознания, литературно-критический портрет.*

*У статті досліджуються мовленнєві форми прояву суб'єкта висловлювання в текстах літературно-критичних портретів О. Мандельштама «Франсуа Вілон» та «Петро Чаадаєв».*

**Ключові слова:** *текст, суб'єктно-мовленнєва організація, суб'єкт мовлення, суб'єкт свідомості, літературно-критичний портрет.*

*The article deals with speech forms of display of the utterance subject in the texts of the critical portraits «Francois Villon» and «Pyotr Chaadayev» by O. Mandelstam.*

**Key words:** *text, subject and speech organization, subject of speech, subject of consciousness, critical portrait.*

Значительное место в прозаическом наследии О. Мандельштама занимают литературно-критические портреты — к этому жанру он обращался в 1910—1930-е гг., то есть на протяжении почти всего своего творческого пути. Объектами портретирования оказывались такие знаковые деятели литературы и культуры, как Ф. Вийон, П. Чаадаев, А. Блок, А. Шенье, Б. Пастернак, О. Барбье, Данте... Однако на это постоянство жанровых предпочтений в мандельштамоведении еще не обращено должное внимание.

В первый период творчества (следуем периодизации, предложенной М. Гаспаровым) О. Мандельштам создал два литературно-критических портрета: «Франсуа Виллон» (1910 или 1912) и «Пётр Чаадаев» (1914), проблема жанрообразования которых стала предметом рассмотрения в данной статье.

Доминантой жанровой структуры литературного портрета (в том числе и литературно-критического) специалисты называют оригинальное и целенаправленное «портретное» видение реального человека (В. Барахов) (см. [3, с. 11, 49]), изображение неповторимой творческой личности «во всей ее многогранности и связях с эпохой, на фоне литературного процесса или его звеньев» (М. Мельник) [8, с. 218]. Таким образом, в процессе жанрообразования литературно-критических портретов определяющими являются показатели субъектно-объектной и субъектно-субъектной организации текста. Очевидно, что последние объективируются и на уровне речевых показателей.

Цель данной статьи — анализ субъектно-речевой организации текстов ранних литературно-критических портретов О. Мандельштама в аспекте их жанрообразующей функции. Этот анализ позволит сделать ряд заключений относительно авторской жанровой модели литературно-критического портрета в творчестве поэта.

Исследуя субъектно-речевую организацию вышеназванных литературно-критических портретов, будем опираться на теоретические разработки Б. Кормана, который отмечал, что «автор непосредственно не входит в текст. Он опосредован прежде всего субъектными формами выражения авторского сознания» [6, с. 234]. При этом под субъектом сознания ученый понимает того, чье сознание выражено, а под субъектом речи — того, кому приписана речь в данном отрывке текста [6, с. 328]. Б. Корман подчеркивал: «В отрывке текста любого размера (вплоть до отдельного слова), формально принадлежащем одному субъекту, могут сменяться, сочетаться и взаимонакладываться разные сознания» [6, с. 136], поэтому необходимо изучение отношений «всех отрывков текста... с соответствующими им субъектами речи и сознания» [6, с. 328]. Ученый предложил разграничить первичных и вторичных субъектов речи: вторичный субъект речи вводится первичным; первичный же субъект речи никаким другим субъектом речи не вводится [6, с. 318, 325].

Итак, в данной статье мы попытаемся решить следующие **задачи**: 1) изучить, как первичные и вторичные субъекты речи

соотносятся с соответствующими им субъектами сознания, 2) проследить смену точек зрения, осуществляемых субъектом высказывания, 3) установить, какова функция субъектно-речевой организации текста в жанрообразовании.

«Франсуа Виллон». *Первичные субъекты речи.*

Главным первичным субъектом речи в статье «Франсуа Виллон» выступает *Я-повествователь*, который говорит о себе при помощи личного местоимения 1-го лица единственного числа, а также при помощи глагола в форме 1-го лица единственного числа: «*Я думаю*, что Виллона пленил не демонизм, а динамика преступления. *Не знаю*, существует ли обратное отношение между нравственным и динамическим развитием души?» [1, с. 174] (курсив здесь и далее наш. — С. О.). Отметим, что процитированный из 5-й главы отрывок — единственный случай, когда Я-повествователь называет себя. В остальном он предпочитает прибегать к безличным конструкциям и модальным формам: «*Трудно поверить*, что мэтр Аллен Шартье подвергся настоящему гонению...» [1, с. 169], «*Как это ни странно*, мэтр Франсуа Виллон одно время имел нескольких воспитанников...» [1, с. 171], «...*будто нарочно*, на годы его учения выпали студенческие волнения...» [1, с. 171].

Размышляя о поэтике О. Мандельштама первого периода творчества, М. Гаспаров отмечал: «Только одной темы нет в «Камне» — личной» [4, с. 207]. Это наблюдение согласуется с мнением В. Жирмунского, высказанным им в статье 1916 г. «Преодолевшие символизм»: «Мандельштам... никогда не рассказывает о себе, о своей душе, о своем непосредственном восприятии жизни, внешней или внутренней» [5, с. 123]. Как видим, этот же принцип сохраняется и в раннем «Франсуа Виллоне», на субъектном уровне реализующийся в почти полном отказе от употребления формы «Я».

Словно стремясь «забыть ненужное «я»», субъект высказывания обращается к форме «Мы», которая вводится в текст при помощи личных и притяжательных местоимений 1-го лица множественного числа, а также глаголов в соответствующих грамматических формах: «*Вспомним* Двор Любви Карла VI...» [1, с. 169], «...ни у Виллона, ни у его современников *мы не най-*



дем таких чувств...» [1, с. 170], «Здесь кончаются *наши* сведения о его жизни и обрывается его темная биография» [1, с. 172]. Подобное «мы» здесь — не форма вежливости, а самостоятельный субъект речи и сознания. Напомним, что статья открывается словами «Для тех, кто знает Виллона...», а значит, «Мы» — это как раз «те, кто знают Виллона», то есть сам Я-повествователь и его единомышленники, приглашенные им к совместному повествованию. Очевидна их высокая филологическая и культурологическая квалификация: они рассуждают о специфике средневековой литературы, обращаясь к специальной терминологии («аллегория», «риторическая школа», «символ», «готика» и др.), высказывают оригинальные суждения относительно поэтики и мировоззрения Ф. Вийона. Поражает и их начитанность, широта кругозора, знание о таких исторических фактах, как, например, студенческие волнения 1451–1453 гг. или литературный характер Двора Любви Карла VI.

«Я-повествователь» и «Мы» — современники, рассуждение о судьбе и творчестве выдающегося французского поэта они ведут, если можно так выразиться, из двадцатого века. Говоря о французском символизме, о средневековом мировоззрении, первичные субъекты речи тем самым постоянно подчеркивают наличие существенной дистанции между временем Ф. Вийона и своим.

Однако данная временная точка зрения меняется в главах, посвященных исключительно биографии Ф. Вийона — второй и третьей, где, по точному наблюдению С. Кочетовой, О. Мандельштам следует биографически-хронологическому принципу повествования [7, с. 127]. Субъект высказывания излагает факты жизни изучаемого им поэта, связывая их с конкретными, достоверно известными датами. Поначалу временная дистанция между Я-повествователем и Ф. Вийоном сохраняется: субъект речи рассуждает о «литературе *того времени*», напоминает, что роман «*Petau Diable*» до нас не дошел, чему виной — все то же расстояние между эпохами. Но уже во второй главе в речи Я-повествователя несколько раз появляются цитаты из произведений Ф. Вийона. Ср.: «По собственному признанию Виллона, старый каноник был для него *«больше чем*

*матерью»* [1, с. 170], «...он (Ф. Вийон. — С. О.) сознавал, что не вправе титуловаться мэтром, и предпочел в балладах называть себя *"бедным маленьким школяром"*» [1, с. 171]. Подобное сближение первичного и вторичного субъектов речи снимает временную дистанцию между Я-повествователем и Ф. Вийоном. В итоге субъект высказывания оставляет в стороне повествование в прошедшем времени и обращается к времени настоящему. Ср. начало 3-й главы: «Виллон *был* парижанин» [1, с. 171]. И через несколько строк: «Виллон *становится* убийцей». И далее: «В нелепой уличной драке 5 июня Виллон тяжёлым камнем *убивает* священника Шермуа», «Затем *следуют* годы беспорядочного скитания...», «Виллон *испытывает* глубокое творческое волнение...» [1, с. 172]. Настоящее время используется Я-повествователем и в других главах, но именно здесь и именно в связи с необходимостью изложить факты биографии Ф. Вийона настоящее время наделяется особой семантикой. Это время биографии, стремящееся течь одновременно с жизнью изучаемого поэта, оно существенно отличается от настоящего вневременного, использованного, например, в 5-й главе: «...*существует* ли обратное отношение между нравственным и динамическим развитием души?» [1, с. 174].

Обращение к времени биографии, строгое следование фактам, стремление обозначить точную дату каждого из освещаемых событий жизни Ф. Вийона глубоко обосновано — поэтикой самого Ф. Вийона в интерпретации Я-повествователя. Ср.: «"Testaments" Виллона пленительны уже потому, что в них сообщается масса точных сведений. Читателю кажется, что он может ими воспользоваться, и он чувствует себя современником поэта» [1, с. 175]. В разбираемом случае введение «массы точных сведений» имеет несколько другой эффект: читатель чувствует себя современником не Я-повествователя, а Ф. Вийона, ведь сведения берутся из его жизни, а не из жизни субъекта высказывания. Подобный прием позволяет акцентировать внимание на личности изучаемого поэта.

Итак, в 3-й главе субъект высказывания занимает качественно новую временную точку зрения, преодолевая дистанцию в четыре с половиной столетия. При этом важно

отметить, что Я-повествователь заканчивает главу, вновь обращаясь к форме прошедшего времени, подчеркивая возвращение к прежней временной точке зрения, сигнализируя тем самым о переходе к новому предметно-тематическому блоку (от биографии Ф. Вийона к его поэзии): «В ноябре 1463 года Франсуа Виллон *был* созерцательным свидетелем ссоры и убийства...» [1, с. 172].

3-я глава — не единственная глава статьи, где можно констатировать изменение временной точки зрения. Так, обратившись к 5-й главе, легко заметить, что Я-повествователь снова использует настоящее время: «Нужно послушать, с каким вкусом *рассказывает* Виллон в "Balladedelagrosse Margot" о профессии сутенера...» [1, с. 174], «И смерть он (Ф. Вийон. — С. О.) *наделяет* динамическими свойствами...» [1, с. 174], «С каким наслаждением *рассказывает* он (Ф. Вийон. — С. О.) их подноготную!» [1, с. 175]. Проанализировав цитируемые отрывки текста, констатируем, что все они относятся к моменту чтения произведений Ф. Вийона, актуализирующемуся в связи с комментированием его поэтики или особенностей мировоззрения. Настоящее время в данном случае — это *время чтения*, качественно отличающееся от времени биографии, зафиксированного нами в 3-й главе. Аналогичные случаи обращения к времени чтения находим и в 4-й и 6-й главах: «...сухая юридическая жалость, которой *дарит* себя Виллон» [1, с. 173], «...Виллон *порушает* свою душу Троице» [1, с. 176].

Примечательно, что субъектная форма «Мы» используется только в первых трех главах и ни разу не используется в последних трех, то есть там, где используется настоящее время чтения. И именно в связи с этим временем субъектом высказывания актуализируется единственный случай употребления местоимения «Я». Как представляется, это обусловлено тем, что последние три главы статьи представляют нам оригинальное авторское (потому функцию повествования принимает на себя именно «Я») понимание творчества Ф. Вийона — в отличие от первых трех глав, где излагаются общеизвестные документальные факты жизни поэта и особенностей средневековой литературы.

### *Вторичные субъекты речи.*

Вторичные субъекты речи вводятся в текст первичными. Главный вторичный субъект речи — это Ф. Вийон, неоднократно цитируемый в связи с фактами либо его биографии, либо его творчества. Например: «Уже зрелым человеком... он жалобно взывает к своим друзьям: "Lelaissezrez-vousla, lepauvre Villon?.."» [1, с. 170].

Я-повествователь несколько раз проводит параллель между Ф. Вийоном и представителями новейшей поэзии. В связи с этим в текст вводится еще один вторичный субъект речи — П. Верлен. «Если б Виллон в состоянии был бы дать свое поэтическое credo, он, несомненно, воскликнул бы подобно Верлену: "*Dumouvementavanttoutechose!*"» [1, с. 174].

Данный случай представляет значительный интерес. Как известно, поэтическое кредо П. Верлена звучит несколько иначе, а именно: «Музыка — прежде всего» (см. стихотворение «Искусство поэзии»). Таким образом, музыка и движение, вследствие актуализации интертекстуального потенциала текста, становятся контекстуальными синонимами. Семантика данной синонимической пары прояснится, если вспомнить стихотворение О. Мандельштама «Silentium», тоже написанное в 1910 г.: «Она и музыка и слово, / И потому всего живого / Ненарушаемая связь».

Как видим, количество субъектов речи в этом случае не тождественно количеству субъектов сознания. Высказывание, принадлежащее П. Верлену, Я-повествователь приписывает и Ф. Вийону, трансформируя его. То есть речь П. Верлена отображает сознание не только самого П. Верлена, но и Ф. Вийона — в интерпретации Я-повествователя. Подобный прием позволяет подчеркнуть живую связь между литературой прошлого и настоящего, высокую ценность поэтического наследия Ф. Вийона, а также глубже понять принципы его поэтики. И лишь неявно, глубоко, в двойном подтексте, разбираемый отрывок указывает читателю путь к поэтике самого О. Мандельштама, к его пониманию динамической сущности поэтического слова, слитого, подобно музыке, «с первоосновой жизни».

Еще один вторичный субъект речи обозначен в 6-й главе: «Скажут: что имеет общего великолепная ритмика «Testaments»... с мастерством готических зодчих?» [1, с. 175]. Этот субъект речи (некие «Они») противостоит «Мы»: если «Мы» — это «те, кто знает Виллона», те, кто разбирается в искусстве, литературе и истории, то «Они» сопоставимы с теми, кто только учится понимать и ценить шедевры поэзии.

Введение этого субъекта речи позволяет глубже понять специфику эстетического читателя портрета «Франсуа Виллон». Как представляется, это человек заинтересованный в искусстве, в общих чертах разбирающийся в литературе, архитектуре, вероятно, когда-то читавший Ф. Вийона, но особо в его творчество не вникший. Именно для такого читателя подробнейшим образом, с опорой на документальные свидетельства Я-повествователь и «Мы» излагают факты биографии выдающегося французского поэта и характеризуют эпоху, в которую он жил. Ничего подобного нельзя встретить в поздних портретах О. Мандельштама, где постулируется читатель, хорошо знакомый не только с творчеством разбираемого писателя и спецификой эпохи, в которую тот жил, но и с индивидуально-авторской терминологией субъекта высказывания, с теми его постулатами, которые не вошли в текст, но подразумеваются, и даже с самим ходом его мысли.

В первом мандельштамовском портрете первичные субъекты речи стремятся к тому, чтоб читатель наиболее полно понял их концепцию, преследуют цель напомнить и рассказать собеседнику о Ф. Вийоне, доказать самобытность и значимость «Большого» и «Малого» завещаний для современности, вместе с тем — представить свою, личностную интерпретацию произведений поэта.

Ф. Вийон имеет в данном тексте статус лишь вторичного субъекта речи. Для автора он — объект анализа, не наделенный статусом субъекта. Вместе с тем внимание первичных субъектов речи сосредоточено, главным образом, именно на Ф. Вийоне; остальные актуализируемые темы подчинены разговору о нем. Субъект высказывания не превращается здесь в самостоятельную тему, что, как очевидно даже поверхностному

взгляду, характерно для портретов позднего О. Мандельштама. Эстетический читатель «Франсуа Виллона» занимает позицию спокойного чтения — созерцания портрета о мастере слова.

*«Пётр Чаадаев». Первичные субъекты речи.*

Главным первичным субъектом речи в статье «Пётр Чаадаев» также является Я-повествователь, но, в отличие от «Франсуа Виллона», здесь он появляется несколько чаще, единожды в 1-й и дважды — в 5-й главе: «Я говорю о потребности единства...» [2, с. 195], «...я вижу, как Папа... приподнялся, чтоб приветствовать ее» [2, с. 199], «Я думаю, что страна и народ уже оправдали себя...» [2, с. 200].

Как и в дебютном портрете, Я-повествователь — человек эрудированный и начитанный, обращающийся к специальной терминологии: «антиномия», «национально-синтетический», «гиератический» и т.д. Он знаком с философией Л. Толстого, оригинально рассуждает о специфике исторического движения в России, дает интересную интерпретацию трудов П. Чаадаева.

«Мы» сопутствуют Я-повествователю сразу с 1-й главы: «Уроженец равнины захотел дышать воздухом альпийских вершин и, как *мы увидим*, нашел его в своей груди» [2, с. 195]. Форма «мы» присутствует и в 3-й главе: «*Попробуем* проявить «Философические Письма», как негативную пластинку» [2, с. 198]. В «Мы» соединены сознания Я-повествователя и тех, кому адресовано его высказывание, тех, кому Я-повествователь берется рассказать о выдающемся русском мыслителе и донести свою концепцию. Подобная интерпретация обоснована семантикой и грамматической формой будущего времени глаголов «увидим» и «попробуем»: «Мы» еще не «видели» Чаадаева, они не знают, что за «альпийский воздух» нашел он в своей груди, никогда не «проявляли негативную пластинку» «Философических Писем».

В тексте присутствуют и другие «Мы», например, в 5-й главе читаем: «А сколько из *нас* духовно эмигрировали на Запад! Сколько среди *нас* — живущих в бессознательном раздвоении, чье тело здесь, а душа осталась там!» [2, с. 200], «Наделив *нас* внутренней свободой, Россия предоставляет нам выбор...» [2,

с. 200]. Очевидно, что здесь форма «Мы» репрезентирует сознание вообще всех русских — всех, кто теоретически может последовать или не последовать за П. Чаадаевым.

Показательно, что в исследуемом портрете нет изменений временной точки зрения подобных тем, что мы зафиксировали во «Франсуа Виллоне». Повествование ведется исключительно при помощи глаголов прошедшего времени: «...Чаадаев *не был* деятелем: профессиональным писателем или трибуном» [2, с. 194], «Он *бежал*, как чумы, этого бесформенного рая» [2, с. 198], «Чаадаев *был* первым русским, в самом деле идейно побывавшим на Западе и нашедшим дорогу обратно» [2, с. 200]. Формы настоящего времени, все же присутствующие в тексте, либо обладают вневременной семантикой, либо относятся ко времени субъекта высказывания.

Важно отметить, что в своем втором портрете О. Мандельштам уделяет гораздо меньше внимания биографии избранного деятеля культуры, чем это наблюдалось во «Франсуа Виллоне». В тексте приводится всего одна дата — август 1825 г., когда «в приморской деревушке близ Брайтона появился иностранец, соединявший в своей осанке торжественность епископа с безукоризненной корректностью светского человека» [2, с. 196]. В остальном жизнь П. Чаадаева описана скороговоркой: «Это странное путешествие... больше похоже на томление в пустыне, чем на паломничество, а потом Москва, деревянный флигель-особняк, «Апология сумасшедшего» и долгие размеренные годы проповеди в «аглицком» клубе» [2, с. 197]. Гораздо больше внимания уделено философскому и мировоззренческому наследию П. Чаадаева, его концепции. Отметим, что в более поздних мандельштамовских портретах биографии рассматриваемого деятеля культуры либо вообще не уделяется внимание («А. Блок», «Заметки о Шенье», «Борис Пастернак»), либо приводятся только некоторые факты, служащие лишь фоном беседе о творчестве («Огюст Барбье», «Разговор о Данте»).

#### *Вторичные субъекты речи.*

В «Петре Чаадаеве» гораздо больше вторичных субъектов речи, чем в дебютном портрете. Некоторые из них явлены прямо, некоторые — косвенно.

Главным вторичным субъектом речи является сам Пётр Чаадаев, вводимый в текст Я-повествователем. В тексте статьи присутствуют несколько больших цитат из эпистолярного наследия П. Чаадаева и «Апологии сумасшедшего». В начале 2-й главы имеет место и проникновение речи П. Чаадаева в речь Я-повествователя: «*На Западе есть единство!* С тех пор, как эти слова вспыхнули в сознании Чаадаева, он уже не принадлежал себе...» [2, с. 196]. Подчеркнем, что, если во «Франсуа Виллоне» в подобных случаях использовались кавычки, то здесь кавычек нет. Утверждение «*На Западе есть единство!*» выражает одновременно позицию и Я-повествователя, и П. Чаадаева, подчеркивает тождество их сознаний и позиций. П. Чаадаев на короткий миг из вторичного превращается в первичный субъект.

В «Петре Чаадаеве» интертекстуальность получает формальное выражение на разных уровнях текста. В 4-й главе прямо цитируются М. Лермонтов (отрывок из «Валерика») и П. Ершов (отрывок из «Конька-горбунка»). Остальные вторичные субъекты речи вводятся косвенно. Так, в 1-й главе читаем: «Что же такое прославленный «ум» Чаадаева, этот «гордый» ум, почтительно воспетый Пушкиным, освищенный задорным Языковым, как не слияние нравственного и умственного начала...» [2, с. 195]. В цитируемом отрывке констатируем отсылку к стихотворениям А. Пушкина «К Чаадаеву» (1818 г.), «Чаадаеву» (1821 г.) и «Чаадаеву» (1824 г.) и к стихотворению Н. Языкова «К Чаадаеву» (1844 г.). П. Нерлер указывает и на возможный тютчевский подтекст в этой главе: характеристика «холод маски, медали» может отсылать к письму Ф. Тютчева П. Чаадаеву от 13.04.1847 г. [9, с. 288].

Во 2-й главе присутствует еще один косвенный вторичный субъект — киевские монахи, «чахлая выдумка» которых («Москва — третий Рим»), по мнению Я-повествователя, глубоко чужда П. Чаадаеву.

В 3-й главе в качестве вторичного субъекта речи выступает некий «добросовестный исследователь», вздыхающий «об утраченном, о недостающих звеньях» [2, с. 197]. В виду имеется, конечно, М. Гершензон, издавший в 1913–1914 гг. двухтомник П. Чаадаева.



В 4-й главе в качестве вторичного субъекта речи присутствует Л. Толстой, который «обращался к человечеству с призывом прекратить лживую и ненужную комедию истории и начать «просто» жить» [2, с. 198]. Наконец, в 5-й главе отметим наличие вторичного субъекта, обозначенного при помощи составного глагольного сказуемого: «На него *могли показывать* с суеверным уважением, как некогда на Данте: “Этот был там, он видел — и вернулся”» [2, с. 200].

Эстетический читатель «Петра Чаадаева», таким образом, несколько иной, чем тот, который постулируется текстом «Франсуа Виллона»: в данном случае собеседник О. Мандельштама — человек не только начитанный и эрудированный, более того — явно знакомый с двухтомником П. Чаадаева. Иначе как объяснить тот факт, что М. Гершензон предстает в тексте портрета как «добросовестный исследователь» и при этом не назван по имени?

Текст формирует читателя, который так же, как и субъект высказывания, долго размышлял над произведениями П. Чаадаева. Характерный пример: «Лучше не касаться «Апологии». Конечно, не здесь сказал Чаадаев то, что он думал о России» [2, с. 197]. Слово «конечно» в данном случае словно апеллирует к молчаливому согласию собеседника, давно пришедшему к такому же выводу.

Субъект высказывания здесь не рассказывает (как во «Франсуа Виллоне»), а скорее напоминает собеседнику, что «есть великая славянская мечта о прекращении истории в западном значении слова» [2, с. 198], что на Западе — «каждый камень дремлет, замурованный в своде» [2, с. 199], что национализм — это «нищенство духа, который непрерывно апеллирует к чудовищному судилищу толпы» [2, с. 200].

Однако собеседник не знает, как Я-повествователь *прочитал* П. Чаадаева, и он с интересом выслушивает оригинальную концепцию субъекта высказывания, выражение которой зиждется на принципах последовательного, ясного и убедительного сообщения.

Итак, проведя анализ литературно-критических портретов О. Мандельштама первого периода творчества, констатируем, что им свойственно следующее:

- избранный для анализа деятель культуры является главным объектом исследования; все остальные затрагиваемые темы подчиняются, в конечном счете, разговору о Ф. Вийоне или П. Чаадаеве; повествование о них отличается установкой на подлинность, что подчеркивается введением в текст точных дат;
- субъект высказывания здесь «позабыл ненужное ”я”», стремится уйти с первого плана, говорит не о себе, а об избранном объекте оценки;
- Я-повествователь стремится быть понятным эстетическим читателем;
- в обоих портретах идет речь не только о творчестве Ф. Вийона и П. Чаадаева, но и — об их биографиях (особенно — во «Франсуа Виллоне», во втором портрете биографический компонент уже существенно редуцирован);
- в дебютном портрете интертекстуальный потенциал текста актуализирован слабо, во втором — значительно усилен;
- количество субъектов сознания в обоих портретах превосходит количество субъектов речи.

### *ЛИТЕРАТУРА*

1. Мандельштам О. Э. Франсуа Виллон / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1999. — Т. 1: Стихи и проза 1906–1921 гг. — С. 169–177.
2. Мандельштам О. Э. Пётр Чаадаев / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1999. — Т. 1: Стихи и проза 1906–1921 гг. — С. 194–200.
3. Барахов В. С. Литературный портрет. Истоки, поэтика, жанр / В. С. Барахов. — Л.: Наука, 1985. — 311 с.
4. Гаспаров М. Л. Осип Мандельштам. Три его поэтики / М. Л. Гаспаров // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализы, интерпретации, характеристики. — СПб.: Азбука, 2001. — С. 193–259.
5. Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм. Поэты-символисты и поэты «Гиперборея» / В. М. Жирмунский // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — С. 106–133.

6. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Б. О. Корман. — Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2006. — 552 с.
7. Кочетова С. О. Литературная критика О. Мандельштама / С. О. Кочетова. — Горловка: ГДПИИМ, 2003. — 184 с.
8. Мельник М. Літературний портрет: до проблеми жанрової моделі / М. Мельник // Вісник Львівського університету. Серія Журналістика. — 2007. — Вип. 31. — С. 215–220.
9. Нерлер П. Комментарии / П. Нерлер, А. Никитаев // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. — М. : Арт-Бизнес-Центр, 1993–1999. — Т. 1. Стихи и проза 1906–1921 гг. — С. 277–295.

## СПОСОБИ ВИЯВЛЕННЯ ЕЛЕМЕНТІВ «НОВОЇ ДРАМИ» Г. ІБСЕНА В П'ЄСІ Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ «КРИЛА»

*У статті аналізуються елементи «нової драми» Г. Ібсена та їх прояви в п'єсі Л. Старицької-Черняхівської «Крила», а також відзначається новаторство, авторська інтерпретація «нової драми».*

**Ключові слова:** «нова драма», драма ідей, діалог-диспут, внутрішня драма.

*В статье анализируются элементы «новой драмы» Г. Ибсена и их проявление в пьесе Л. Старицкой-Черняхивской «Крылья». Определяется новаторство писательницы, авторская интерпретация «новой драмы».*

**Ключевые слова:** «новая драма», драма идей, диалог-диспут, внутренняя драма.

*The article analyses the components of H. Ibsen's new drama and their manifestation in L. Stariskaya-Chernyahovskaya's play «Wings»; it also depicts the novelty and author's interpretation of a new drama.*

**Key words:** new drama, the drama of ideas, dialogue-discussion, interior drama.

Актуальність нашого дослідження полягає в тому, що хоча й вплив драматургії Г. Ібсена на українську драму вже неодноразово ставав об'єктом спостережень численних літературознавців, серед яких варто назвати О. Бабишкіна, А. Гозенпуда, І. Журавську, Н. Кузякіну, О. Ставицького, В. Гуменюка та багатьох інших, недостатньо проаналізована специфіка структурно-композиційних засад «нової драми» Г. Ібсена і її вплив на творчість Л. Старицької-Черняхівської.

Слід зазначити, що драма «Крила» Л. Старицької-Черняхівської загалом ще не досліджена, тому ми спираємось на міркування І. Стешенка та І. Чернової щодо змістових та формальних особливостей п'єси і спробуємо співвіднести їх з певними ознаками ібсенівської драми.

Критики і літературознавці по-різному оцінювали драму Л. Старицької-Черняхівської в контексті як розвитку українського театру, так і пошуків європейських драматургів.

У критичній статті І. Стешенка «Крила». Буденна драма на ІV дії Старицької-Черняхівської (критичний аналіз)» зазначено, що ця п'єса за сюжетом видає з себе помітне явище у нашому драматичному письменстві. Всю її дію збудовано на двох пружинах, «далеко не буденного, а почасти навіть виключного настрою»: «Зрада талановитій людині і приборкання її сім'йовою обстановкою, — це ж речі не щоденні... Не марно ж і авторка ввела в свою п'єсу надто навіть багато теоретичних розмов та змагань, — що, звичайно, до буденщини немає відносин» [8, с. 173]. На думку критика, авторка поставила перед собою складне завдання: «сполучити силу розмов — міркувань — матеріал цілком епічний, - з вимогами драматургії» [8, с. 173].

Запровадження у п'єсу міркувань, за оцінкою І. Стешенка, гальмує дію і потребує шекспірівської майстерності, щоб це подолати.

На основі зробленого аналізу І. Стешенко зауважує відсутність драматичної боротьби у творі: «Все в п'єсі тече або епічно, або лірично, але драми немає» [8, с. 175]. Фінал п'єси справляє мелодраматичне враження, у якому розпізнається ліричне переживання. Подібну сюжетну ситуацію розробив у епічній формі І. Тургенєв («Дим»), де цей конфлікт розгортається цілком органічно.

Дещо іншу позицію щодо загального сприйняття п'єси обстоює критик Г. Александровський, який оцінював постановку цієї «буденної драми» у театрі М. Садовського. На думку критика, п'єса ця написана в значній мірі по-чеховськи, в м'яких полутонах, вимагає таких же форм і з боку сценічної її постановки, і з боку виконання [1, с. 99]. Особливе навантаження падає на першу дію, де відтворена психологія дійових осіб.

Загалом Г. Александровський відмітив у спектаклі ту «мішанину художніх стилів», боротьбу «ріжних вимог творчості», тобто театральних естетик, які, на його думку, характерні для сучасного українського театру.

Невипадково І. Чернова вважає, що творчість письменниці рухалась від драми романтично-побутової (травестійної) з натуралістичним, «передсимволістським» компонентом («Жага») до психологічної, синкретичної за стилем модерної

драми («Саффо», «Крила»). Варто погодитися з дослідницею, яка зауважила: «П'єса Л. Старицької-Черняхівської «Крила» стала продовженням письменницьких студій з психології взаємин митця і суспільства, розпочатих у ліричній драмі «Саффо» [10, с. 13]. В основі твору лежить зіткнення сімейних інтересів з творчим покликанням особистості, що понад усе прагне самореалізації. Талановита молода письменниця Ліна Федорівна переживає внутрішній конфлікт між творчою потребою реалізувати себе у літературі і материнським інстинктом у ситуації, коли її зрадив чоловік і хворіє дитина. Героїня зізнається у тому, що ця дитина, вірніше, кохання до неї лишило її творчої наснаги, через це вона і не встигає написати обіцяне на конкурс оповідання, її діалог з Ольгою Григорівною, яка активно присвячує себе громадським справам, стає зізнанням у творчій загибелі.

**Ліна.** Ах! Що одпочинок! *(Стискає руки Ольги Григорівни і говорить швидко, гаряче).* Ольга Григорівна, дорога моя, невже се правда? Невже материнство нівелірує душу, вбиває творчість... перетворює людину... Гасить всі фарби життя?

**Ольга Григорівна.** Що ви, що ви, моя любя! Хто се вам показав таких дурниць?

**Ліна.** Всі... Ах, що всі! Я сама почуваю се. Ох, Ольга Григорівна, я загинула! Я ніщо тепер. Чи я винна тому? Чи ж я не маю права любити, жалувати свою дитину?

**Ольга Григорівна.** Хто ж каже? Се ж світовий закон.

**Ліна.** І він, він убив в мені все! Я не пізнаю себе. Коли я чую його плач, коли я бачу сі рухи, се безпорадне тільки, я бачу сі рухи, — я почуваю, як моє серце звивається від болю... Я знемагаюсь від жалю, від любови. Я не можу напружити сил своїх, я не можу подужати себе, я не можу нічого творити... Я гину... гину... *(істерично ридає)* [7, кн. XI, с. 226].

Зберігаючи мистецьку сутність і безкомпромісну натуру, Ліна пориває з Віктором, який зраджує її зі співачкою Ріною. Цілісність характеру Ліни відбивається у зіставленні її з монументальною скульптурою, а також у протиставленні зі звабницею її чоловіка Ріною, яка порівнюється з декором, орнаментом до чогось.

**«Професор.** Яку перемогу? Над чим? Ні, Марія Олександрівно, — Ріна перемогти Ліну не зможе, вона тільки визволить Ліну від неї самої і Ліна не зможе жити так, вона знайде знову свій шлях. Хіба ти не бачиш? Вона ожила вже, знов пише, знов вийшла в жите» [7, кн. XI, с. 245].

Проблема цілісності творчої особистості, людського покликання і зіткнення цієї особистості з мораллю суспільства є провідною у драматургії Г. Ібсена. Героїня п'єси «Гедда Габлер» страждає через інших людей, її самогубство стає звільненням від умовностей середовища, інтриг Левборга, Фогта та його дружини Теа, але водночас і вироком за надання собі права вирішувати долю іншої людини (вона підштовхнула Левборга до самогубства).

Проблема творчої волі особистості в п'єсі Л. Старицької-Черняхівської «Крила» тісно пов'язана з проблемою звільнення людини від застарілих форм моралі. Слід зазначити, що ці теми також вирішуються письменницею в душі Г. Ібсена, хоча на відміну від символістського спрямування таких п'єс норвезького драматурга як «Ляльковий дім», «Привиди», «Дика качка» драма Л. Старицької-Черняхівської не випадково має авторську назву «буденна». Тему її М. Євшан окреслив як «конфлікт вищих аспірацій творчих з буденними перешкодами життя». Критик слушно зауважує у статті «Українська література в 1913 році: «Авторка не вміла тут глибше заорати скибу, помімо її змагання дати тут «Problemstluck», вийшла драма радше «побутового» характеру, картина з життя інтелігенції» [2, с. 288].

Як зазначив в огляді «Українська література в 1913 році» А. Ніковський, п'єса Л. Старицької-Черняхівської «Крила» змальовує побут родини та інтелігенції живо, яскраво, з іскорками сатири [6, с. 162]. Іноді спостерігаються у ній ознаки лірико-психологічної комедії, які відзначив Є. Мелетинський у п'єсі Г. Ібсена «Гедда Габлер». Він виявив два плани дії між закоханими: високий (Гедда — Ейлерт) і низький (Теа — Тесман), що взаємно пародіюють один одного. Комічно викривається споживацька мораль тіток Тесмана та їхнього племінника, але у боротьбі з їхніми поглядами Гедда Габлер виявляє приховані низькі прояви характеру [5, с. 229].

Л. Старицька-Черняхівська використала у п'єсі «Крила» сюжетну основу мелодрами, водевіля, які набувають іронічного характеру через аналогії з античною міфологією, алегоричності.

Подібні прийоми ведення дії спостерігаємо і у драмах Г. Ібсена («Нора», «Росмерсхольм», «Ляльковий дім»). Так у п'єсі «Росмерсхольм» поступово з'ясовуються трагедійні мотиви смерті дружини пастора Росмера, яка покінчила життя самогубством через втручання Ребекки, коли та дала їй зрозуміти, що між нею і Росмером можуть бути якісь стосунки.

«**Ребекка.** Она ведь забрала себе в голову, что как бездетная жена, не имеет права оставаться здесь. Вообразила, что должна, ради тебя, уступить место» [3, с. 808].

Ребекка відмовляється стати дружиною Росмеру, пояснюючи це внутрішніми змінами, які відбулися з нею під впливом спілкування. Її почали пригнічувати муки сумління. В цьому вона відчула поневолення власної душі — у зв'язку з цим вибудовується драма передчуттів, підсвідомих картань героїні.

«**Ребекка.** Потому что Росмерсхольм отнял у меня всякую силу. Здесь были подрезаны крылья моей смелой воле. Здесь ее искалечили. Прошло для меня то время, когда я могла дерзать на что бы то ни было. Я лишилась способности действовать, Росмер» [3, с. 216].

У цій репліці відчутно перегук з мотивами п'єси «Крила» Л. Старицької-Черняхівської: Ліна також у певний момент відчуває, що вона втрачає волю, індивідуальність (її крила також підрізано).

Лейтмотивом, який набуває символічного значення, стає у драмі Г. Ібсена образ-візія білого коня, який асоціюється зі втраченим душевним спокоєм, порушеною совістю Ребекки, для якої це постійне нагадування про мертву Беату, провина перед нею. Містичного характеру додає розвитку дії розв'язка: герої намагаються повернути віру у шляхетність душі, її здатність до високих вчинків тим, що обидва здійснюють самогубство у тому ж місті, де на це наважилася Беата.

Ознаки символізації дії, закладені у підтексті п'єс, сприяють усвідомленню трагічного розриву між життям та ідеалом.



У драмах Г. Ібсена цей феномен пов'язаний з трансформацією родинної драми у драму свідомості, де мотивами поведінки персонажів стають не почуття або соціальні норми, а передчуття, сумління, вирок собі, усвідомлення провини. Подібна ситуація спостерігається у п'єсі «Росмерсхольм»: візія білого коня переслідує Ребекку, нагадуючи їй про власний гріх.

Як зазначає О. Левітан, драматургії Г. Ібсена властиве розмивання жанрових меж: тому у п'єсі «Гедда Габлер» (яку дослідниця зіставляє з комедією А. Чехова «Чайка») протистояння героїні світу нав'язується нею собі і світу. Там, де родинна драма вимагає зіткнення сторін, драма свідомості спирається на надумане протистояння, яке набуває такої сили, що і не ставши відкритим конфліктом, приводить до смерті героїні [4, с. 132]. Ібсен досягає драматичного ефекту засобами класичної драми, яка побудована на основі єдності героя і конфлікту. Тому Гедда Габлер протистоїть усім персонажам п'єси.

Як зазначає І. Чернова, «Ліна зрікається подружнього життя як тягаря, що припинив її поступ, вона засуджує сам шлюб, в основу якого закладено людьми невірність і аморальність» [10, с. 12].

Корінь зла вбачає авторка не стільки в суспільних законах, що відвели чоловіку і жінці різні життєві функції, скільки у моральній недосконалості людства. Важливо зауважити, що подібно до героїв ібсенівської драми, Віктор, молодий адвокат, який зраджує свою дружину Ліну із співачкою Ріною, виправдовує це генетичною спадковістю, темпераментом, натурою. Його діалог з Ліною нагадує діалог-диспут, характерний для «драми ідей», зокрема для драматургії Г. Ібсена. Отож у висловлювання героїв закладалися соціально значимі, актуальні для того часу ідеї, які почасти сприймалися з іронічно-пародійною оцінкою. Навіть розпізнавані у репліках цитати з відомих текстів були механізмом пародіювання загальновідомих істин. Прикладом такого діалогічного диспуту слугує діалог-непорозуміння Ліни і Віктора.

«**Віктор.** Слухай, Ліно, — не те. Коли вчинок мій і був некультурним... неетичним... то зрозумій же, Ліно, — я не моноліт, я наслідок культивованого і гіпертрофованого почуття

мужчини. Я визнаю цілком всю правду твоїх слів, але ж в одну годину не перебудуєш всього життя і перестарілі форми ще живуть в нас, ми боремось з ними, але вихованне, спадщина, темперамент.

**Ліна.** А воля? Волі в тобі не було. Коли «голос крові» тьмянить в людині розум і волю і совість, — людини немає і родини немає. Пустити мене, Віктор: все скінчено» [7, кн. XI, с. 254].

Ліна не може підкоритися сімейним обставинам і морально-етичним нормам суспільства, бо її внутрішнє єство скероване на мистецьку і громадську реалізацію.

П'єса Л. Старицької-Черняхівської «Крила» тяжіє до символістського потрактування позицій персонажів, зокрема уявлень про роль жінки у родині та суспільстві. Очевидним є вплив «реального символізму» Г. Ібсена, що відбилосся навіть на назві п'єси. Символізм драматургії Г. Ібсена давно привернув увагу дослідників. Зокрема Е. Штейгер зауважив, що у «Дикій качці» Г. Ібсена символічний елемент майже заступає дію». У ролі символу в п'єсах Г. Ібсена виступає зовнішня реальність дії» (у «Привидах»), забобонні уявлення старої (у «Росмерсгольмі»), побічна дія (також у «Росмерсгольмі») і, нарешті, знаки-образи, предмети, що символізують життя цілої родини (у «Дикій качці») [9, с. 191]. «Реальні символи» у драмах Г. Ібсена об'єктивовано сферою свідомості, активність якої і рухає сюжет. У п'єсі Л. Старицької-Черняхівської витримано асоціативний принцип утворення символічної образності, що особливо виявилосся у назві «Крила».

Назва п'єси Л. Старицької-Черняхівської «Крила» символізує творче покликання Ліни, її духовні якості, вільну думку. Як зазначає І. Чернова, «символічне значення слова «крила» в драмі досягається завдяки кількаразовому його обігруванню в тексті: Ліна згадує міф про спалені сонцем крила Ікара, ніби передбачаючи неможливість своєї творчої реалізації, але Андрій Васильович запевняє героїню в тому, що її крила не воскові, а справжні і дужі. Оскільки крила, крім вищезгаданого, означають рух, комбінуючись із поняттям прогресу, духовної еволюції, то в драмі акцентується на тих причинах, що припиняють поступ особистості до її духовного зростання

і суспільного утвердження» [10, с. 9]. Можна зауважити, що, подібно до Г. Ібсена, Л. Старицька-Черняхівська намагалася ввести символічний план образів у тканину сюжету п'єси, розробити ще один план дії. Передусім символічний план дії утворюється завдяки аналогії, що виникає в уяві професора Івана Павловича, який у I дії п'єси зіставляє два погляди на призначення жінки.

**«Професор.** ...Аспазія і Пенельопа — се два полюси жіночої душі. Пенельопа, про яку Гомер каже «сильна — розумна жона, божество між жінками», доглядала родинне вогнище і ткала свою тканину — емблему родинної втіхи, — Аспазія-ж, Сафо, Діотіма і другі прядива не прядли і доглядали лише святий вогонь своєї творчості. Звертаючись до мітології, в яку Греки вкладали свої ідеали, ми бачимо теж цілу групу жіночих образів, що не відали родинних втіх. Я маю на увазі, мої панове, Атену-Палляду і дев'ять муз...» [7, кн. X, с. 83].

В III дії наростає непорозуміння між Віктором і Ліною, яка віддалася турботам родинного життя, посилюється лейтмотив «непотрібної жертви». У діалозі професора з дружиною виникає асоціація самовідданості Ліни з цілісністю Антігони, «...а Антігони не вміли ніколи гаразд влаштовувати власного життя» [7, кн. XI, с. 236]. Ця асоціація посилюється у IV дії зіставленням способу життя Марії Олександрівни, дружини професора, з Агріппіною старшою і протиставленням способу мислення Ліни.

**«Професор.** Марія Олександрівна, любий друже мій, — ти нагадувала мені завжди Агріппіну старшу. Тацит каже нам, що вона була зразковою матроною, додержувала давню частоту звичаїв, була запопадливою господинею... [7, 244].

У розв'язці рішення Ліни покинути Віктора, повернути собі право на творчу реалізацію, інтерпретується у рефлексіях професора, який спостерігає переродження позиції Аспазії у вчинки Антігони: «Аспазія умерла, людина ожила» [7, кн. XI, с. 256].

Отож, рефлексивно-образні уявлення професора утворюють у п'єсі символістсько-ментальний план дії.

Якщо Л. Старицька-Черняхівська використовує символ як художньо-стильовий прийом, то Г. Ібсен звертається до

символічної форми вираження, підкорюючи своїх персонажів своєрідній «магії», занурюючи їх у магнетичні стани, демонструючи екзистенційну сутність людської природи. Тому символізм у п'єсах Г. Ібсена надає їм характеру інтелектуальної драми, про яку багато писали дослідники його творчості. Думається, що п'єса «Крила» Л. Старицької-Черняхівської є деякою спробою створення «інтелектуальної драми». Про це свідчить філософсько-естетична полеміка двох письменників Василя Петровича і Григорія Петровича. У висловлюваннях Василя Петровича легко розпізнати відомі тези Ф. Ніцше про культ особистості, право сильного. Григорій Петрович дотримується більш традиційної точки зору щодо покликання творчої людини.

**«Василь Петрович.** О, ви, як бачу, великий ентузіаст. Сила? Талант?.. Та як... але забагато м'яса і крові. Ліна Федорівна не цінує слова як самодовліючої вартості людської душі, її слово — се засіб, пристрій, от-як заступ, або сокира...

Наша шановна Сафо все цілком... обов'язки, принципи, боротьба, жертва, героїзм. Знаєте, друже мій, се все перестаріло, зсохло, зів'яло і шелестить як сухе, торішне листя.

**Григорій Петрович.** Одначе ідеали минулого не втрапили своєї сили і у наші часи [7, кн. X, с. 72].

Серед особливостей ібсенівської драми слід назвати, передусім, інтенсивний принцип розвитку дії: дія звужується до катастрофи, застосовується аналітична лінійна композиція, оскільки дія розгортається під знаком аналізу минулого життя героя і його переоцінки. Внаслідок цього дія трагічно конденсується, вияскравлюється лише межа між минулим і майбутнім. Особливу роль відіграє в ібсенівській драмі мотив невблаганної долі, фатуму.

Виникає «театр впливу» на читача, не конкретні герої, а надособистісні сили є передусім головним антагоністом персонажів Г. Ібсена. Відзначимо, що драматична колізія у п'єсі Л. Старицької-Черняхівської побудована за принципом поступового стягнення конфліктів до «любовного трикутника», навіть кохання лікаря Андрія Васильовича до Ліни «відходить» на другий план. Авторка вдається до діалогів, у яких увира-

зноюється несумісність позицій персонажів. Хоча слід сказати, що на відміну від Г. Ібсена Л. Старицька-Черняхівська не зосереджується лише на кульмінаційному епізоді з життя героїв, її драму, яка містить поступове розгортання конфлікту, не назвеш «трагікомедією п'ятих актів», як назвав п'єси Г. Ібсена Е. Штейгер.

У структурі дії «буденної драми на 4 дії» Л. Старицької-Черняхівської вимальовуються картини (сцени) богемного середовища, яке, попри його неоднорідність, багаторазово «програє» ту модель драми жінки, яка усвідомлює своє призначення у суспільстві, але при цьому є родинною берегинєю. У діалогах і полілогах друзів і знайомих Ліни та Віктора виразно фрагментарні мікроконфлікти, які містять оцінки якоїсь життєвої ситуації, позиції, поведінки. На тлі таких мікроконфліктів драма Ліни набуває ознак символізації: її постать для усіх втілює ідею творчого покликання й жертвності в ім'я родини.

Л. Старицька-Черняхівська зіставляє драматичну колізію Ліни, Віктора і Ріни з ситуаціями інших другорядних осіб, чий конфлікт надають драмі головних персонажів ще більшої виразності й узагальненого характеру.

Так дама-патронеса Ніна Іванівна, відвідуючи усілякі збори, концерти, лекції, вважає, що «доля сучасної інтелігентної жінки найтяжча». Своєрідне протистояння двох світоглядів спостерігаємо у сцені зібрання гостей, коли дружина професора, Марія Олександрівна, намагається внести у родинну оселю Ліни гармонію і злагоду, навіть дарує їй емблему родинного щастя. Ольга Григорівна ж, навпаки, спрямовує Ліну на громадську діяльність, порівнює її з палаючою свічечкою.

«**Ліна.** Ну я... працюють всі.

**Ольга Григорівна.** Хто каже, працюють, ще й як! Читаю ж і я, але се, як говорить наша публіка: не той коленкор, а говорить в вашому виконанню — вогонь. Така вона палаюча свічечка наша (*стискає Ліні руки*). Я ж знала такі по справі. Боюся тільки, щоб Віктор Олександрович на мене не гнівався; мені вже здалося, що останній раз він трохи сердився.

**Ліна.** Ні. Чого-ж би?

**Ольга Григорівна.** Ну як-же, забираю в нього жінку! Але й хочу забрати» [37, кн. X, с. 100].

Очевидно, такі фрагментарні мікроконфлікти виявляють як буденні, так і поетичні, творчі проєкції долі Ліни. Від них помітно відрізняється оцінка Віктора, який бачить у відданості Ліни дитині непотрібну жертву і намагається привернути її увагу до себе.

«**Віктор.** І з усього робиться цілком непотрібна жертва, а через сей настрій і якісь непевні думки. Тобі неодмінно треба розважатись: розважишся і відразу покращає твій настрій, а разом з тим, ти ж чула сама, заспокоїться і дитина. (*Виймає годинник*). Сьогодні бенефіс Ріни, поїдьмо зі мною хоч на півгодини в театр» [7, кн. XI, с. 220].

Відмову Ліни Віктор сприймає, як насильство над його волею, це ще більше розпалює його пристрасть до Ріни.

Як спостерігає Є. Мелетинський, у п'єсах Г. Ібсена «передісторія» героя, витоки його трагедії чи провини також «програються» у випадкових мікроконфліктах, сугічках представників середовища. «Одночасно з тих “випадкових» розмов яскраво вимальовуються характери дійових осіб, не лише зовнішні таємниці їхнього життя, але і тіньові сторони їхньої душі, глибоко приховані травми. При цьому характери не лише розкриваються, вони знаходяться у постійному русі і лише в епілозі набувають останнього окреслення, яке домальовує їхній портрет» [5, с. 228].

У художню тканину п'єси Л. Старицької-Черняхівської «Крила» імплікована полеміка з принципами ібсенівської драми, причому у формі літературної дискусії. Прикметно, що у діалог-диспут вмонтовано літературну полеміку про рушійні сили сучасного прогресу. Звернемося до діалогу-дискусії Ліни з лікарем Андрієм Васильовичем. У словах Андрія Васильовича риторично підноситься вплив літератури на культурний розвиток нації, йдеться зокрема про Швецію і Норвегію.

«**Андрій Васильович.** Душевна сила дає найбільшу міць. Хто дав моральну силу Швеції і Норвегії? Не войовничі заміри і наскоки, а письменники її, вони винесли свій нарід між європейські народи... Народ без території, — все ще лиша-

ється народом, але народ без літератури вже втрачає право на це велике слово — народ» [7, кн. X, с. 77].

Риторичне ствердження залежності національної свідомості від розвитку літератури в контексті полеміки Андрія Васильовича і Ліни про суспільне призначення жінки й чоловіка дещо знижує захоплення впливом скандинавських драматургів на європейську літературу. Таким чином, у п'єсі Л. Старицької-Черняхівської «Крила» мелодраматичний «любовний трикутник» набуває полемічно-символістського обрамлення, яке все ж таки лише утворює тло, декор для розгортання основної дії: з одного боку, особистісна драма героїв стає ілюстрацією полемічних позицій персонажів драми, що корелюють за принципом включення. З іншого, конструюється певна «надбудова» сюжетного плану, в основі якого — наративи античних міфів, які слугують аналогією до вчинків і вибору головних героїв, передусім Ліни. Тим самим, очевидно, письменниця вдається до оцінки занадто прихильного ставлення до «новітньої драми», зокрема драматургії Г. Ібсена.

Українська драматургія кінця ХІХ — поч. ХХ ст. творчо переосмислила вплив «нової драми» Г. Ібсена, який позначився як на виборі проблематики, характері драматичної колізії, структурі «драми ідей», аналітичній композиції, ретроспективному принципі розгортання дії, ущільненні монологів і перевагах діалогів-диспутів і т. ін., так і на дещо іронічній оцінці тим захопленням, яке викликав у культурній свідомості феномен ібсенівської драми. Проаналізувавши поетику драми Л. Старицької-Черняхівської «Крила», ми дійшли висновку щодо рецепції проблеми спадковості у п'єсі Л. Старицької-Черняхівської «Крила», її імплікація у літературну полеміку героїв драми додає іронічно-пародійної оцінки вирішення цієї теми у драматургії Г. Ібсена.

Л. Старицька-Черняхівська творчо трансформує той підхід, який спостерігається у п'єсах Г. Ібсена, по відношенню до конфлікту і реалізації митця-жінки і традицій суспільної моралі. Її героїня Ліна виривається з пут родинного поневолення, хоча і, підкорившись материнському інстинкту, припиняє літературну діяльність.

Варто відзначити, що в драмі творчо застосовується основна тенденція ібсенівської « нової драми », а саме перехід від зовнішньої (подієвої) драми до внутрішньої. Драматична дія переноситься у сферу роздумів, сумнівів героя, боротьби з власними переконаннями, як у реальному житті, так і на рівні свідомості.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Александровский Г. В. Чтение по новейшей русской литературе / Г. В. Александровский. — К.: Барский, 1903. — 205 с.
2. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан. — К.: Основа, 1998. — 658 с.
3. Ибсен Г. Полное собрание сочинений Генрика Ибсена. Перевод с датско-норвежского с критико-биографическим очерком/ Генрик Ибсен. — М.: Морис, 1908. (Приложение к журналу «Нива» — 1909 г.) Т. В. 19. — 451 с.
4. Левитан О. Н. Взгляд: Стихи /Олег Николаевич Левитан. — Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1989. — 142, (1) с.
5. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки: Происхождение образов / Елеазар Моисеевич Мелетинский / АН СССР Ин-т литературы им. А. М. Горького, Ин-т Востоковедения. — М.: Издательство восточной литературы, 1958. — 264 с.
6. Ніковський А. Українська література в 1913 році /А. Ніковський // Літературно-науковий вісник. — 1914. — Т. LXV, кн. 1. — С. 157–163.
7. Старицька-Черняхівська Л. Крила. Буденна драма на IV дії / Людмила Михайлівна Старицька-Черняхівська // Літературно-науковий вісник. — 1913. — Т. 64, кн. X. — С. 71–112, кн. XI. — С. 217–257.
8. Стешенко І. «Крила». Буденна драма на 4 дії Старицької-Черняхівської (критичний аналіз) / І. Стешенко // Літературно-науковий вісник. — 1914. — Т. LXV. — Кн.1. — С.170–176.
9. Штейгер Э. Новая драма. Ибсен и другие / Эдуард Штайгер; Перевод с немецкого под редакцией Е. Соловьева, Звонарева. — СПб., 1902. — 376 с.
10. Чернова І. П. Еволюція проблематики і поетики у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської / Автореф. дис. ... канд. філолог. наук. Інна Петрівна Чернова. — К., 2002. — 20 с.



## КОДЫ РУССКОГО АВАНГАРДА В ЛИРИЧЕСКИХ ЦИКЛАХ М. ЦВЕТАЕВОЙ 1920-х ГОДОВ

*У статті аналізуються ліричні цикли М. Цветаєвої в аспекті авангардної естетики. Осмислюється ряд чинників, що визначають зближення поетичної системи М. Цветаєвої 1920-х років з парадигмою російського Авангарду.*

**Ключові слова:** авангардна естетика, словотворення, сугестія, перформативність, метаморфоза.

*В статье анализируются лирические циклы М. Цветаевой в аспекте авангардной эстетики. Выделяется ряд факторов, определяющих сближение поэтической системы М. Цветаевой 1920-х годов с парадигмой русского Авангарда.*

**Ключевые слова:** авангардная эстетика, словотворчество, суггестия, перформативность, метаморфоза.

*The article analyzes the lyric cycles of M. Tsvetaeva in the aspect of Advance-guard aesthetics. The row of factors are exarticulated determining rapprochement of the poetic system of M. Tsvetaeva 1920-th years with the paradigm of Russian Advance-guard.*

**Key words:** vanguard aesthetics, word creation, suggestion, performativity, metamorphosis.

**Актуальность поставленной проблемы** обусловлена пристальным вниманием современного литературоведения к феномену сближения художественных систем поэтов Серебряного века, прямо не позиционирующих себя в качестве авангардистов, с эстетикой русского Авангарда.

Многие цветаеведы отмечают сближение поэтики М. Цветаевой с Авангардом (О. Клинг [2; 3], Н. Осипова [4], Е. Фарыно [5], Е. Эткинд [8] и др.). Эта тенденция в творчестве поэтессы проявилась уже в «Лебедином стане» (1917–1920 гг.), «с одной стороны, ориентирующемся на фольклор, а с другой – на рваный ритм и строй авангарда...» [2, с. 110]. Исследователи предлагают различный инструментарий, помогающий выявить степень освоения поэтессой эстетики и аксиалогии Авангарда. Но до сих пор в достаточной мере не сфокусировано должное внимание на осмыслении циклов 1920-х годов,

показательных для переходной поэтики лирической системы М. Цветаевой этого периода.

**Цель данной статьи** — выявить степень влияния аксиологии Авангарда на формирование эстетических стратегий М. Цветаевой, реализуемых поэтессой в лирических циклах 1920-х годов.

В соответствии с заявленной целью намечены следующие **задачи**:

- рассмотреть сближение эстетической системы М. Цветаевой 1920-х годов с художественными практиками русского Авангарда;
- выявить признаки самобытности цветаевского универсума в период 1920-х годов;
- проследить проявления словотворчества, метаморфоз, суггестии в цветаевских лирических циклах данного периода.

В 1920-е годы в творчестве М. Цветаевой наиболее рельефно проявилась тенденция к освоению авангардной эстетики. М. Цветаева занимала «пограничное» положение по отношению к парадигме русского Авангарда тех лет. Согласно утверждению Е. Эткинда пристрастие М. Цветаевой к образам, воплощающим идею «стихийной силы», словотворчеству, особой ритмической организации стиха сближает «ее со всем авангардным искусством двадцатых годов» [8, с. 473]. Так безудержность и неистовость, эксплицируемые в цветаевском поэтическом универсуме, обусловили преемственность эстетики русского Авангарда.

Следует отметить, что «основной приметой русского поэтического авангарда явилось „слово — новшество”» [3]. Словотворчество позволяло сочетать элементы «зауми», равноправное введение в текст неологизмов и архаизмов, активное использование игры слов. Эта тенденция в культуре Серебряного века проявилась и в творчестве М. Цветаевой.

Обращение поэтессы в этот период к большому количеству неологизмов, архаическому пласту лексики объясняется активизацией словотворчества как одного из принципов моделирования поэтического мира, и в частности мира лирического цикла. Авторская установка М. Цветаевой на сближение слов по звуку, апелляция к их внутренней форме, игровое соотнесение

позволяет выявить архетипическую сущность понятий. Кроме того, приметами авангардной поэтики М. Цветаевой становятся идеи метаморфоз («Марина», «Сивилла», «Ариадна»), карнавала («Москве»), игры масок («Разлука», «Скифские»).

Стремление черпать творческий потенциал, обратившись к стилизации народной речи и песенности, позволяет М. Цветаевой в цикле «Москве» 1922 года совместить изображение нарождающегося хаоса и ощущение сопричастности лирического «я» атмосфере Москвы:

Как в семнадцатом-то  
Праведница в белом,  
Усмежаючись, стояла  
Под обстрелом.

Как в осмнадцатом-то  
— А? — следочком ржавым  
Всех сынов своих искала  
По заставам.

Лирическая героиня прощается с Москвой, и прощание превращается в опевание погибших. В цикле развивается, разработанная и осмысленная М. Цветаевой ранее в «Лебедином стане», тема всепрощения и смерти, уравнивающей всех.

Поклонись, глава, могилкам  
Бунтовщицким.

(Тоже праведники были,  
Были, — не за гривну!)  
Красной ране, бедной праведной  
Их кривде...

Гибель «братьев» заставляет лирическую героиню разорвать свою генетическую связь с Москвой. Возникает смысловая оппозиция, противопоставляющая грешницу-Москву, забывшую о своем материнском долге, гибели «сынов», получивших после смерти мученический статус и праведность:

Вот за тех за всех за братьев  
— Не спокоюсь! —  
Прости, Иверская Мати!  
Отрекаюсь.

Цикл «Сивилла» можно назвать знаковым в лирике М. Цветаевой. Период написания этого произведения, будучи началом эмиграции, стал переломным в судьбе поэтессы. Не менее важно и то, что цикл «Сивилла» может расцениваться в качестве поэтического манифеста.

Образ мифологической пророчицы выбран М. Цветаевой как наиболее точно отражающий ее концепцию творческого субъекта, мифологему собственной личности, а также эмоциональное состояние, владевшее поэтессой в период создания цикла.

Сивилла: выжжена, сивилла: ствол.  
Все птицы вымерли, но Бог вошел.

Вследствие метаморфозы Сивилла отождествляется с горящим деревом, что символизирует жертвенность взамен приобщения к трансцендентному.

Сивилла: выбыла, сивилла: зев  
*Доли и гибели! — Древо меж дев.*

Последняя стадия метаморфозы — превращение Сивиллы во вместилище божественного голоса.

Сивилла: вещая! Сивилла: свод!  
Так Благовещенье свершилось в тот  
Час не стареющий, так в седость трав  
Бренная девственность пещерой став  
Дивному голосу..

— так в звездный вихрь  
Сивилла: выбывшая из живых.

Аллюзия на сакральность и связь с Богом проявляется в упоминании Благовещенья. М. Цветаева сознательно контаминирует языческую пророчицу и Богородицу. Отказ от земного счастья взамен обретения медиального статуса признается «Благовещением». История болевого преобразования Сивиллы — метафора пути поэта.

Цикл «Скифские», написанный в 1923 году, характеризуетя явным тяготением художественного мышления М. Цветаевой к авангардной аксиологии.

Само название цикла — знак преемственности авангардных тенденций в творчестве поэтессы. Как отмечает Л. Зубова:

«Скифия в русской культуре начала XX века стала метафорическим образом России как дикого поля, что наиболее ярко выражено в поэме А. Блока «Скифы» <...> Особенно продуктивным скифский миф оказался в самосознании, поэтике и творческом поведении футуристов...» [1].

М. Цветаева далеко не первая кто, разрабатывая тему Скифии, обратил внимание на соответствие пассионарности и неуспокоенности духа кочевническому образу жизни скифов и их стремлению к неограниченной свободе. В культуре Авангарда «скифство» осознавалось «не как тема и даже не как парадигма, а как общая стихия творчества» [6, с. 312]. М. Цветаева включает в свою модель мира «основные параметры скифского мифа — воинственный и жертвенный дух, духовный максимализм, порой доходящий до экстремизма; стихия, смывающая все культурные ограничения во имя нового творческого очищения» [6, с. 315].

Главная тема цикла «Скифские» — поэтический дар и особая иноприродность поэта. Доминантная характеристика Скифии в истолковании М. Цветаевой — стремительность, наделяющая и лирическое «я» сопричастностью движению:

Из недр и ветвь — рысями!  
Из недр и на ветр — свистами!

Гусиным пером писаны?  
Да это ж стрела скифская!

Крутого крыла грифова  
Последняя зга — Скифия!

Идея быстроты претворена в образе скифской стрелы, который можно интерпретировать не только как знак пронзенности, послания или же атрибут колдовского действия, но и как аллюзию поэтического дара. Поэтический дар соотносится с идеей избранности поэта и обжигающим, ранящим преобразованием. Образ стрелы, реализуя идею стремительности, указывает на отточенность поэтического слова и возможность преодолевать любые расстояния и запреты. Стрела символизирует полет, устремленность ввысь, что в авторском мифе М. Цветаевой знаменует экзистенцию поэта.

Второе стихотворение цикла имеет отдельное название «Колыбельная», что задает мотив сна, центрирующий лирический сюжет, отсылая к образу спящего собеседника. Сон становится возможностью перехода в иной мир, приобщения к неведомой одухотворяющей силе, но именно сон — защита от часто мучительной избранности поэта.

В варьирующемся на протяжении всего стихотворения рефрене представлен авангардный принцип словотворчества. М. Цветаева создает неологизм, который должен выразить невыразимое — передать многозначную сущность поэтического дара, превращающего поэта в сновидца:

Дыши да не дунь,  
Гляди да не глянь.  
Волынь-криволунь  
Хвалынь-колывань.

В цветаевском цикле слово-символ «Хвалынь» выступает как своего рода заклинательная формула, соответствуя околдовыванию и одновременному снятию чар. С другой стороны «Хвалынь» соотносится с древнерусским обозначением Каспийского моря, носившего название Хвалынского. Итак, «Хвалынь» становится указанием Скифии и моря.

Суггестивное воздействие колыбельной может быть направлено на сознание коммуникативного партнера, на потенциального читателя и восприниматься как самоустановка, позволяющая войти в измененное состояние сознания. Лирическая героиня — поэт, слышащий наставления своего божественного вожакого и выполняющий функцию транслятора.

Итак, сближение поэтической системы М. Цветаевой 1920-х годов с авангардной парадигмой определяют: 1) эксперименты в области языка — словотворчество, ритмический перебив, рваный ритм, стилизация народной речи; 2) метаморфоза, фиксирующая различные трансформации и изменения сознания лирического «я»; 3) наличие перформативного и суггестивного элементов, позволяющих моделировать заклинательный характер стихотворений. Коммуникативный партнер должен быть околдован, а лирическое «я» пережить состояние преображения, метаморфозы или экстаза.

В данной статье на материале циклов М. Цветаевой 1920-х годов изучено влияние кодов русского Авангарда на эстетические стратегии поэтессы. Такой подход предлагает возможный вариант решения проблемы преемственности и переосмысления художественных практик русского Авангарда в лирике М. Цветаевой 1920-х годов, открывая **перспективы дальнейшего исследования**.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Зубова Л. В. Цикл Марины Цветаевой «Скифские» — послание Борису Пастернаку [Электронный ресурс] / Л. В. Зубова. — Режим доступа к ист. : <http://www.ipmce.su/~tsvet/WIN/zubova/skif.html>
2. Клинг О. А. Поэтический стиль М. Цветаевой [в помощь преподавателям, старшеклассникам, абитуриентам] / О. А. Клинг. — М. : МГУ, 2001. — 112 с.
3. Клинг О. Три волны Авангарда [Электронный ресурс] / О. А. Клинг // Арион. — 2001. — № 3. — Режим доступа к ист. : <http://magazines.russ.ru/arion/2001/3/kling-pr.html>
4. Осипова Н. О. «Поэма воздуха» М. И. Цветаевой в контексте художественно-эстетических исканий русского авангарда / Н. О. Осипова // «Поэт предельной правды чувства» [Материалы первых международных цветаевских чтений] / [под общ. ред. А. И. Разживина]. — Елабуга, 2002. — С. 28–38.
5. Фарыно Е. Два слова о Цветаевой и авангарде [Электронный ресурс] / Е. Фарыно. — Режим доступа к ист. : <http://www.m-m.sotcom.ru/6-7/faryno.htm>
6. Фещенко В. В. Внутренний опыт революции в русской поэтике / В. В. Фещенко // Семиотика и Авангард : [антология] / [под общ. ред. Ю. С. Степанова]. — М. : Академический Проект; Культура, 2006. — С. 286–345.
7. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. / [сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина] / М. Цветаева. — М. : ТЕРРА; Книжная лавка — РТР, 1997.
8. Эткинд Е. Путь к России. О сборнике Марины Цветаевой «Ремесло» / Е. Эткинд // Марина Цветаева в критике современников : в 2 ч. — М. : Аграф, 2003. — Ч. 2: 1942–1987 годы. Обреченность на время. — С. 459–476.

**ОСОБЛИВОСТІ АВАНТЮРНО-ПРИГОДНИЦЬКОГО  
СЮЖЕТУ У ДЕТЕКТИВНИХ РОМАНАХ  
В. ВИННИЧЕНКА «ЛЕПРОЗОРІЙ», «НОВА ЗАПОВІДЬ»**

*Стаття присвячена дослідженню особливостей авантюрно-пригодницького сюжету у детективних романах В. Винниченка муженського циклу «Лепрозорій», «Нова заповідь».*

**Ключові слова:** роман, сюжет, детективний, авантурний, пригодницький.

*В статье исследуются особенности авантюрно-приключенческого сюжета в детективных романах В. Винниченко муженского цикла «Лепрозорий», «Новая заповедь».*

**Ключевые слова:** роман, сюжет, детективный, авантурный, приключенческий.

*The article is dedicated to the analyses of the peculiarities of the plot of adventure story and adventure novel in V. Vynnychenko's detectives of muzjens' cycle novels «The Leprozoriy», «The New commandment».*

**Key words:** novel, plot, detective, adventure (story), adventure (novel).

Видатний письменник, драматург, філософ, політик, В. Винниченко залишається однією з непересічних і найсуперечливіших постатей в історії українського літературного процесу. Починаючи з 90-х років ХХ ст. епістолярій, щоденникові записи різних років і твори «муженського циклу» — періоду його еміграції й останнього періоду творчості — поповнили полиці книжкових крамниць, що зумовило появу ґрунтовних наукових досліджень різних аспектів пізньої творчості письменника-експатріанта. Зокрема, мова йде про монографію Галини Баран «Роман-пантопія В. Винниченка «Сонячна машина»: проблематика, особливості поетики», в якій розглянуто жанрову специфіку твору, міфопоетичні дослідження О. Гожики, Валентини Хархун, компаративні студії Тамари Гундорової, В. Панченка, Я. Поліщука, Галини Сиваченко, П. Федченка. Романістика Винниченка зазначеного періоду перетворилась на наріжний камінь багатьох дискусій з питань теорії літератури, зокрема — проблеми романного жанру і жанрових різновидів. Йдеться про



такі його твори, як «Сонячна машина», «Поклади золота», «Лепрозорій», «Нова заповідь», за якими закріплено жанрове визначення «детектив», позаяк в них наявна сюжетна домінанта саме цієї жанрової форми роману. В той же час детективний сюжет в пізній романістиці Винниченка муженського періоду має свої особливості, що зближує її з романістикою авантюрно-пригодницькою, соціально-психологічною, філософською, інтелектуальною. Про таке зближення зазначала Галина Баран у своєму дослідженні роману-пантопії «Сонячна машина» [1, с.10], Галина Сиваченко у монографії «Пророк не своєї вітчизни» [12, с. 61] і Ніна Бернадська у навчальному посібнику «Роман: проблеми великої епічної форми» [3, с. 81]. Досліджуючи «Сонячну машину», Галина Сиваченко зауважує, що «у Винниченка конфлікт носить пригодницько-детективний характер» [12, с. 41], авантюристка стихія дуже сильна, що можна сказати і про інші детективні романи муженського циклу.

За слушним спостереженням В. Кидалової, у сучасному літературознавстві феномен «авантюричний роман» є суперечливим: «Особливе положення цього жанру літератури та різновиду роману пояснюється тим, що вчені не дійшли згоди щодо послідовного вживання термінів на позначення цього поняття. На сьогодні вчені використовують декілька термінів: власне «авантюричний» (запропонований І. Франком), «пригодницький» (Р. Гром'як), «плутовской» (Г. Поспелов), роман «жильблязівського» типу (Наталя Вердеревська). Деякі вчені розрізняють поняття «авантюричний» та «пригодницький» романи, визначаючи обидва ці терміни як нетотожні, самостійні різновиди роману (Ніна Бернадська, О. Галич, А. Ткаченко)» [8].

Дана стаття присвячена аналізу пізньої творчості В. Винниченка, зокрема його романів муженського циклу «Лепрозорій» і «Нова заповідь».

Винниченкові твори останнього періоду — це, як правило, романи, в основі сюжету яких лежить конфлікт ідей, що цікавили автора більше, ніж люди. Про це пише Галина Сиваченко, досліджуючи «експатріантський метароман В. Винниченка». Усвідомлюючи абстрактність побудови сюжету на підґрунті такого конфлікту, Винниченко звертається саме до детективної жанрової

форми, в основі якої детективний сюжет поєднано з елементами авантюрного та пригодницького. Про вплив на творчість письменника «практики пригодницького роману, який не став поширеним в українській літературі», зауважує Ю. Ковалів [10, с. 269], наголошуючи, що саме авантюрний роман зазнав особливого розквіту у 20-ті роки, зокрема у творах Винниченка [9, с. 16].

За сюжетною концепцією жанрів І. Силант'єва [8], авантюра з її організуючим принципом випадкового зчеплення подієвих рядів та зіткнення героїв забезпечує необхідну свободу для розгортання романного сюжету, що цілком відповідає характеру оповіді у творах Винниченка. У романі «Лепрозорій» розповідь ведеться від імені Івонни Вольвен і супроводжується наскрізними елементами внутрішнього монологу, схожими на авторські ремарки: «Я гадаю, що можу розпочати мою історію від знайомства з професором Матуром. (Ох, я й забула сказати: мене попереджали, щоб я не подавала справжніх імен тих людей, яких буду описувати, бо вони можуть образитись, потягти мене до суду і за образу вимагати з мене великі гроші... Отже, я попереджаю, що всі прізвища дієвих осіб у моїй історії змінені, отже, ображатися й тягти мене до суду ніхто не має права.)» [6, с. 5]. «Випадковою» стає зустріч героїні з професором Матуром, яку пізніше її родичі назвуть великою вдачею. Сама ця зустріч описана в іронічному тоні і відбувається на фоні загадкової «місії», з якою героїня прибула до Парижу. За законами детективного жанру автор до певного часу тримає читача у невідомості і напрузі. Винниченко також використовує елемент гри у «ловлю рибки», неначе закидаючи приманку читачеві так, як це робила Івонна з чоловіками. Проковтнувши «приманку», читач згодом дізнається, що місія Івонни зовсім не така таємнича і серйозна, якою б повинна бути у детективі, — заробити гроші на трактор. Проте «випадкова» зустріч героїні роману з Матуром, низка нових знайомств і таємниць розширює тло розгортання авантюрного романного сюжету, наближуючи його до пригодницького.

Вважають, що пригодницький романний сюжет до детективного й авантюрного додає динаміки, несподіваності розгортання подій, яка саме і є властивою муженським «Сонячній машині», «Покладам золота», «Лепрозорію» й «Новій заповіді».

Пригодницький романний сюжет в романістиці муженського циклу виконує функцію каталізатора читацького зацікавлення і рецепції глибоких національних і філософських проблем, що порушуються Винниченком у зазначених романах. Після зустрічі з Матуром життя героїні «Лепрозорія» кардинально змінюється. Несподіванка за несподіванкою, які відбуваються у зв'язку з цим знайомством, збагачують подієвий ряд твору: пропозиція провести таємне анкетування, знайомство з Нуасакком, Дюртеєм, Подгорською, «викрадення», таємні зібрання-обговорення теорії «конкордизму», робота «шпигункою» в Пужеролів, Курочка... Карколомний сюжет цілком відповідає законам детективного й авантюрно-пригодницького жанру і в той же час має певні особливості, властиві Винниченковому стилю. Мова йде про «діалог ідей». Швидко розгортання подій уповільнюється і виходить за межі чисто детективного жанру за рахунок діалогів Івонни й Матура, Івонни й Бернара, Івонни й інших персонажів «Лепрозорія» — діалогів-програм філософії конкордизму з соціально-політичною спрямованістю, яким у творі відведене центральне місце, а також діалогів-застережень, діалогів-сумнівів, діалогів-припущень, діалогів-проповідей тощо. Такі діалоги розгортаються на багато сторінок, носять характер лекцій, пророцтв, настанов, заповідей і водночас є морально-етичним маніфестом. Невипадково В. Винниченко і його герої увійшли в історію літератури як пророки, а саме — «пророки не своєї вітчизни» (Г. Сиваченко). Велика кількість різних за змістом діалогів героїв Винниченкових романів створює ефект звучання «багатьох голосів» (М. Бахтін), що дає підставу говорити про романи письменника, як про поліфонічні.

В коротких інтервалах між репліками з'являються властиві Винниченкові-романісту «побіжні зауваження» щодо рухів, міміки, дій героїв, схожі за характером на драматичні ремарки. В романі вони подаються знову ж таки від імені першої особи Івонни Вольвен:

«— Що ж я маю робити, пане професоре, — я не маю за що відповідно прибратися.

Я знаю, але ви про це не клопочіться. Пані Пужероль нехай сама відповідає за форму своїх...

(Він, очевидячки, трохи не сказав: «своїх слуг»)  
... своїх службовців» [6, с. 153].

Винесене в «ремарку» слово *очевидячки*, що на психологічному рівні виражає непевність, в даному випадку є маркером діалогу-припущення.

«Матур: ...Ви ж, я сподіваюсь, не будете заперечувати факту терору, насилю, кари, диктатури в Росії, в ім'я чого б вона там не проводилась. Ні?..

Як я могла заперечувати, будучи не то, що чесною, а й трохи розумною?..

Розуміється, заперечувати трудно. Але ідімо далі. Візьмімо другий пункт моралі: ставлення до самого себе. Яка в цьому пункті різниця між соціалістами та церковними релігійниками?.. Я вже, здається, мав приємність звертати Вашу увагу на те...

(Ну, зовсім як перед студентами в аудиторії!)

... які ми всі дисгармонійні, роздерті, покалічені»[6, с. 187].

Матурове «*сподіваюсь*» свідомо чи несвідомо видає його ставлення до співрозмовниці, впливає на характер діалогу, в якому герой «Лепрозорія» бере на себе роль наставника, проповідника.

Символічний підтекст має провадження діалогів як гри у побудову нового світу і створення нових людей, адже професор Матур постійно називає Івонну Євою...

В романі «Нова заповідь» сюжет будується за такою ж схемою, як і в «Лепрозорії»: детективний стрижень з елементами авантюрного й пригодницького романних сюжетів, розлогіх діалогів, «ремарок». Герої роману Панас Скиба і Гриць Савченко за наказом товариша Кашкіна вирушають у таємне відрядження до Парижа. «Двоє молодих симпатичних слов'ян-втікачів з “советського раю”» опинились у «маленькому готельчику, що пахнув мастикою, смаженою цибулею і ще чимсь...» [7, с. 12]. Їхнє знайомство з Мері і Мабель, завдання потрапити в будинок Стовера, вдалий план зі збройним замахом на життя Стовера, знайомство Петра-Віша з магнатом, пост голови охорони — типовий сюжет шпигунського і детективного романів, але на цьому Винниченко не ставить крапку.

В сукупності з діалогами Петра і Кіндрата, Жана і Жака про колектократію, таємними зустрічами й обговореннями теорії нового суспільства (як і в «Лепрозорії») це робить авторський стиль Винниченка-романіста наближеним до естетики раннього модернізму, яка поєдналась в українського автора з елементами, що пізніше з'являться в естетиці постмодернізму — грою, іронією, експериментом, колажем.

Обидва романи об'єднує наявність позасюжетних елементів: уривків зі статей, листування. У «Новій заповіді» також наявні «ремарки», що характеризують міміку, рухи, портретні описи:

«— Ну, за майбутні перемоги!

— За перемоги! — підхопили Жак і Матильда (А чиї саме, того ніхто не уточнив)» [7, с. 151].

«...Тільки стояв серед кімнати зо спущеними й відставленими від тіла руками, закривавлений, брудний, страшний.

Але коли на другий день Петро, покликаний Стовером, увійшов в його маленький кабінет, містер Стовер сидів, як раз у раз, за столом, як раз у раз, гладенько зачесаний, чистий, орядний, поважний».

«— Я виконував свій обов'язок, містере Стовере.

— Ні, Віше, ви виконували акт героїства і відданості.

І замовк, усе так само вдивляючись у Петра одним оком (а друге слабенько-слабенько визирало з-за синіх напухлих повік). Петро сумирно опустил очі собі на коліна» [7, с. 227].

«...Большевізм, або російський (російський, а не науково відомий!) комунізм... (тут Мері аж палець піднесла застережливим жестом)... такий комунізм — це стан гарячки в організмі людства» [7, с. 259].

Подібні ремарки і портретні характеристики відіграють значну роль у характеротворенні, є важливим виявом авторської свідомості в романах.

У «Новій заповіді» посилюється ігровий компонент. Мабель виступає режисером спектаклю, головну роль в якому відведено Вішеві. Героїня грає ним, як Івонна з «Лепрозорія», наче закидаючи вудочку з наперед заготовленою наживкою, але вже більш цілеспрямовано і запрограмовано на певний результат.

Під час аналізу особливостей Винниченкових романних сюжетів поза увагою не можна залишити і типологію героя. За спостереженнями Тетяни Бовсунівської, герої українсько-го пригодницького роману не вирішує проблеми добра і зла на космополітичному рівні, а лише у площині національного життя. Такими є герої Винниченкових романів «Лепрозорій» та «Нова заповідь» Івонна Вольвен і Петро-Віш з Кіндратом, для яких домінантним залишається пошук способів розв'язання національного питання.

Особливістю функціонування детективного романного сюжету у Винниченка є відкритість фіналів творів:

«Лепрозорій»: «І того ж вечора я виїхала додому, на Кот д'Азур. І ось тепер сиджу в своїй хатинці і дописую оці рядки. Потім ще раз перечитаю все батькові й братам, ми ще раз похвилюємось і вишлемо до видавництва *наш* апель. І тоді чекатимемо відгуку на нього наших ближчих і дальніх співмешканців прокажельні» [6, с. 372].

«Нова заповідь»: «Петро якийсь мент дивився на неї гостроблискучими очима, потім повільно взяв її руку й підніс її до своїх гарячих уст. І потім з легким усміхом сказав:

Якщо нас не «зліквідують», може, дещо й зробимо. Побачимо.

Мабель щасливо труснула головою.

Побачимо!» [7, с. 340].

Така відкритість зберігає у собі ще одну таємницю, яких і досі багато у творчості «пророка не своєї вітчизни».

Романи Володимира Винниченка, які увійшли до мужеського циклу, є яскравим прикладом генези авторського стилю, невпинності його шукань творчої й особистісної реалізації. Детективи останнього періоду творчості письменника постають перед читачем як один із багатьох вдало завершених експериментів «пророка не своєї вітчизни» з жанровою формою та сюжетом.

Творчий задум автора втілюється у художніх творах за рахунок майстерного поєднання рис авантюрного, пригодницького і детективного сюжетів, що дозволяє привернути увагу читача, зацікавити його, «інтегрувати» у країну авторської уяви. Звернення В. Винниченка до елементів драматичного роду (монологів, діалогів, авторських ремарок), які роблять читача

співучасником подій, відкриває доступ до свідомості Винниченкових героїв, психології їх вчинків. Введення ж філософських, соціальних, політичних ідей у світ художніх творів, які, між іншим, є зразком ґрунтовного аналізу тогочасної дійсності, а також напрочуд точним прогнозом майбутнього людства, служить своєрідним застереженням нащадкам.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Г. Роман-пантопія Володимира Винниченка «Сонячна машина»: проблематика, особливості поетики / Г. Баран. — Дрогобич: Вимір, 2001. — 194 с.
2. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія / Н. І. Бернадська. — К.: Академвидав, 2004. — 368 с.
3. Бернадська Н. І. Роман: проблеми великої епічної форми: [Навч. посіб.] / Н. І. Бернадська; КНУ ім. Т. Шевченка. — К.: Логос, 2007. — 114 с.
4. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів: Монографія / Т. В. Бовсунівська. — К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. — 519 с.
5. Введение в литературоведение Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Под ред. Л. В. Чернец. — М.: Высш. шк.; Академия, 1999. — 556 с.
6. Винниченко В. Лепрозорій: Роман / В. Винниченко; післямова Г. Сиваченко. — К.: Знання, 2011. — 382 с.
7. Винниченко В. Нова заповідь: Роман / В. Винниченко; післямова Г. Сиваченко. — К.: Знання, 2011. — 349 с.
8. Кидалова В. О Концепція авантюрного роману в українському літературознавстві // Філологічні науки. Рідна мова та література / В. О. Кидалова. — Режим доступу: [http://www.rusnauka.com/26\\_NII\\_2009/Philologia/51885.doc.htm](http://www.rusnauka.com/26_NII_2009/Philologia/51885.doc.htm)
9. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. Т. 1 / Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 608 с.
10. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. Т. 2 / Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 624 с.
11. Мошенская Л. О. Жанры приключенческой литературы. Генезис и поэтика: Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.08./ Л. О. Мошенская. — М., 1983. — 24 с.
12. Сиваченко Г. М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський метароман Володимира Винниченка: текст і контекст / Г. М. Сиваченко. — К.: Видавничий дім Альтернатива, 2003. — 280 с.

**ТИПОЛОГІЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ СЮЖЕТУ  
ТА КОНЦЕПЦІЇ ДІЙСНОСТІ В СТРУКТУРІ  
НОВЕЛІСТИЧНОГО ЕТЮДУ  
ГР. ТЮТЮННИКА «ЗАВ'ЯЗЬ»**

*У статті визначається специфіка моделювання дійсності у художньому світі Гр. Тютюнника. Досліджуються естетичні критерії та засоби художньої реалізації авторської позиції, аналізується новелістична поетика твору Гр. Тютюнника «Зав'язь».*

**Ключові слова:** типологія, новела, жанр, сюжет.

*В статье определяется специфика моделирования действительности в художественном мире Гр. Тютюнника. Исследуются эстетические критерии и средства художественной реализации авторской позиции, анализируется новеллистическая поэтика произведения Гр. Тютюнника «Завязь».*

**Ключевые слова:** типология, новелла, жанр, сюжет.

*The article defined the specific softmodeling reality in the art world Gy. Tiutiunnyk. Explores the aesthetic criteria and meansof artistic realization of the author's position is an alyzed novelistic poetics works Gy. Tiutiunnyk «Ovary».*

**Key words:** typology, shortstory, plot.

О. Білецький у своїх ранніх працях, зокрема, з питань сюжетики та композиції художнього твору, наче передуючи пізнішим дослідженням у цій галузі Р. Барта та інших найавторитетніших європейських теоретиків, висуває методологічно нову потребу диференційованого аналізу різноманітних (горизонтальних і вертикальних) функцій сюжету, виокремлюючи насамперед «автобіографічний характер», або специфічну функцію сюжету, попри його, здавалось би, таке «об'єктивоване, незалежне становище. Бо ж, безперечно, індивідуальність, сам характер творця накладає на сюжет і стиль, на композицію роману, повісті, новели чи картини, якщо не визначальне, то вельми посутнє офарблення духовно-естетичного світу художника. Звідси впливає сакраментальна проблема: не що зображується, а саме як?» Бо ж характер, — цілком справедливо відзначає С. Бочаров, — так само, як і сюжет, являє собою образне дослідження, спрямоване на об'єкт [2, с. 313].



І водночас відсутній зворотний вплив сюжету, на чому наголошує Б. Сарнов у статті «Що таке сюжет?»: «Характер, — пише він, — який склався чи тіки складається в дійсності, художник... “досліджує” за допомогою сюжету твору» [5, с. 313].

Прикладом нетотожності, незбігу між сюжетом і концепцією дійсності є структура новелістичного етюду Григора Тютюнника «Зав'язь».

Найглибший і новаторський погляд саме на концепцію «Зав'язі» відкривається у монографії В. Д. Нарівської «Національний характер в українській прозі 50–70-х років ХХ століття»: «...героєм оповідання “Зав'язь” є підліток, який вже пережив надзвичайно важливі етапи свого життя, пов'язані з комплексом морально-етичних проблем... Підлітковий час життя сприймається (іноді вже й ретроспективно) як правічний, як час, що передував майбутньому, історичному, до якого так прагне герой. Він (час. — *О. Л.*) постає як першопричина всіх його наступних дій. Та і саме буття підлітка є своєрідною історією першотворення. В цій історії першоджерелом є не чоловіче начало, знищене війною, не ослаблене внаслідок цього жіноче, а “мудрий старий” як антропологічне втілення мудрості... Відчуття себе в ситуації первинного, міфологічного часу для тютюнникових героїв є необхідною умовою вживання, оскільки війна знищила батьків, а разом з тим і силу, і міць, на якій трималося сімейне вогнище. Вони (підлітки-герої Гр. Тютюнника. — *О. Л.*) є медіумом пам'яті, що зберігає радість повноцінного життя...»[4, с. 178–179].

Ось ядро концептуальної парадигми, що нею обіймає В. Д. Нарівська не тільки філософію героїв етюду «Зав'язь», а й генеральної проблематики новелістики Григора Тютюнника.

Тут маємо процеси настільки складні, що навіть Роман Барт у своїй програмній для нової картини праці «Критика та істина», зазираючи прогностично в потаємні глибини композиції, все ж намагається визначити цілі ланцюги, рівні та вертикальні ряди, що так наближені до розгортання внутрішнього сюжету та ніби і являють собою його (сюжету) структурно-функціональні розгалуження: «...вже тепер нам відомо, — пише Р. Барт, — що про символи неможливо думати як кому заманеться; вже тепер ми

володіємо рядом моделей (нехай і попередніх), що дозволяють пояснити, по яких каналах формуються ланцюги символічних смислів... Такі, наприклад, субституція або (метафора), опущення (еліпсис), конденсація (омонімія), перенос (метонімія), заперечення (антифразис). Що критик намагається виявити, так це якраз впорядковані, але зовсім не вигадані теоретиком трансформації (і чи не є сутністю «внутрішнього сюжету» саме цей ряд трансформацій? — *О. Л.*); такі трансформації, — продовжує Р. Барт, — що поширюються на ланцюги дуже великої протяжності... і котрі дозволяють встановити... абсолютно правомірні зв'язки між окремими елементами твору, відтак твір... поступово пронизується все більше і більше повною єдністю. Чи легко встановити такі зв'язки? Не легше, аніж зв'язки всередині самого твору»[1, с. 380].

Оця внутрішня тотальна, всесистемна зв'язність (за Р. Бартом) макро- й мікроскрукури художньої речі «в собі» наштовхує на думку, що й система конфліктності, і ланцюги внутрішніх, найрізніших трансформацій (наприклад, метафора в творі — і спричинена нею загальмованість руху та розвитку сюжету, відкрита Віктором Шкловським...); стрибкоподібне або ж еволюційне нагнітання ситуацій і однолінійний рух художнього твору в просторі й часі (хронотоп); «зіставлення-протиставлення—зіткнення» (Василь Фащенко) подій, характерів, окремих структур в середині твору та конденсація їх, подій і ситуацій, надто у фіналі новели; безперервно функціонуючі «канали символічних смислів» (рівні метафор, омонімів, образів...) та динамічне асоціативне поле, що, немов німб, висвітлює рух внутрішнього сюжету т.зв. безсюжетних речах... — все це органічно, взаємозалежно співвідносне як із внутрішнім сюжетом, так і з законами, самою сутністю композиції. Отже, ці дві такі важливі естетичні категорії, сюжет і композиція, внутрішньо, генетично надзвичайно споріднені та функціонально взаємодоповнюючі. Але все-таки (на цьому варто особливо акцентувати) композиції притаманна більш всеохоплююча, максимально все організуюча роль; власне, її «тиранії» підкорені всі інші макро- та мікроструктури художньої речі, в тому числі й сюжет. Хоча, як говорив Віктор Шкловський, спочатку сюжет обирає собі в

жони композицію... Ну, ясна річ, і тут головним сватом є художник. Взагалі, по спорадично розкиданих в численних працях В. Шкловського, і часто суперечливих, навіть самозаперечливих визначеннях сюжету можна, напевне, скласти цілу «таблицю амбівалентності» (багатоваріантності й різночитання), присвяченій цій важливій категорії поезитики: «Сюжетні зчеплення “Декамерона” ... суть їх не тільки у розгортанні ситуацій... та в розгортанні дії і багатоступеневої колізії новели, але й у зчепленні колізій...» [7, с. 139]. Або ж: «Сюжетна побудова бере подію і як би розсуває її... Сюжет діє, як багатохвилля луни. Сюжет, як хвиля, говорить нам не тільки про те, як розділився звук, та звіщає про перешкоди на шляху звукової хвилі, але і подає його у відлуннях-порівняннях...» [7, с. 192]. Ще витонченіші, ускладненіші (до незбагненої символічності) визначення В. Шкловського у монографії «Про теорію прози», як наприклад: «Мистецтво народило сюжет. Сюжет — це забруднення, загадка. Таке ж гальмування, як і стан, що виникає за допомогою появи звуків. Себто сюжет — це подія, забруднення цієї події. Він молодший ритму. І він — спосіб ставити речі на своє місце. Затрудняти. Виникають історії про забавне, про випадок, про здивування, про те, що дивує. Ось момент появи прози» [7, с. 262]. Або: «Створення нових систем сюжету, що приходять на зміну старим, — велика, давня задача. Одночасно сюжет — відкидання довільних розгадок в ім'я істинних розгадок» [7, с. 316].

Ось така непроста амальгама (себто, суміш різнорідних ідей та гіпотез) висловлювань В. Шкловського стосовно сюжету та його пригоди; насторожує в них те, що теоретик у своїх, не завжди логічних (скоріше — парадоксальних) вербальних побудовах, неначе художник, вдається до метафор, символів, гіпербол... Одне слово, художню структуру інтерпретує за допомогою не строго логічних, а системно-аналітичних побудов образного мислення.

І все ж продуктивні пошуки, здогади та гіпотези (нехай і в туманно-символічному викладі, або дискурсі) Віктора Шкловського стали одним із тих наріжних каменів, на котрих частково базувався подальший розвиток майбутнього загальноєвропейського структуралізму та постструктуралізму, гер-

меневтики та феноменологічної поетики; бо В. Шкловський одним із перших у блискучій, бунтівливій плеяді «російських формалістів» поставив проблему феномену та «естетичного функціонування сюжету в його «багатоканальній» взаємодії із ще більш складною, всеоб'ємною структурою художнього твору, композицією. Адже і національне літературознавство, надто соцреалістичного періоду (за винятком праць із даної проблеми В. Фашенка, Т. Денисової, І. Денисюка, В. Моренця, Я. Розумного...) тільки фіксувало зовнішній, видимий зріз такої надзвичайно складної взаємодії двох генеральних категорії поетики, як композиція і сюжет. Але й тут уже зрима еволюція в бік більш конкретної та методологічної оновленої постановки проблеми: так, Т. Денисова в праці «Роман і проблеми його композиції» доказово диференціює сюжет на два його функціональні канали: сюжет зовнішній і сюжет внутрішній, останній, на наше найглибше переконання, генетично більше наближений саме до композиції: «...зовнішнім сюжетом умовимося називати, — пише Т. Денисова, — розвиток і прояв характерів у дії... внутрішнім — також розвиток і виявлення характерів, але передані опосередковано, через зміни у психіці героя» [3, с. 22].

Інший, ширший та діалектичніший — а не обмежений тільки матеріалом характерів та суто психічного рівня твору (адже необхідно враховувати й багато інших його компонентів) погляд В. Фашенка про органічну взаємозалежність сюжету й композиції знаходимо в його монографії «Із студій про новелу»: «Якщо одиницею виміру сюжету є окремих рух, то в композиції — динамічне співвідношення між образними елементами різних рівнів — від найпростіших фраз до багатопланових образів людини і світу» [6, с. 17].

З цього випливає висновок, що коли сюжет — більше подієва, часова, просторова величина, що відбувається-протікає в часі й просторі, у самих вчинках персонажів, то композиція — величина не однолінійна чи дволінійна, як той же таки сюжет, а багатопланова, багатовекторна, всеохоплююча: тут майже обов'язково присутнє «я» автора (в сюжеті цей момент може бути опущеним), а ще більше «я» героя і героїв; тут сплітають-

ся найрізніші мотиви, погляди; тут стинаються в герці міфи та філософії, різні психіки та мотивації поведінки; тут функціонує первинне образ-метафора, архетип, наскрізна парадигма авторської концепції, і до таких категорій, звісно що сюжет тільки відносно дотичний.

Василь Фащенко підмітив надзвичайно цінну та продуктивну методологічну перспективу — аналізувати сюжет у його сув'язі із композицією та загальною концептуальною парадигмою твору і як певну, відносну цілісність, а ще продуктивніше — як величину, або структуру, яка обов'язково повинна піддаватися диференціальному (роздільному) аналізу; і саме такий погляд на сюжет, як на багаторівневу, різноманітну за своїми функціями структуру, переконані, повинен відкрити нам нові моменти в поетиці сюжету та його естетотворчої ролі в матерії, в самому динамічному тілі композиції.

#### *ЛІТЕРАТУРА*

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. — М.: Издательство Московского университета, 1987. — С. 387—422.
1. Бочаров С. Характеры и обстоятельства / С. Бочаров // Теория литературы. — М.: Издательство Академии Наук СССР, 1962. — 451 с.
2. Денисова Т. Н. Роман і проблеми композиції / Т. Денисова. — К.: Наукова думка, 1968. — 220 с.
3. Нарівська В. Д. Національний характер в українській прозі 50—70-х років XX століття / В. Нарівська. — Дніпропетровськ: ДДУ, 1994. — 204 с.
4. Сарнов Б. Что такое сюжет? / Б. Сарнов // Анализ литературного произведения : Сб. статей. — Л.: Наука, 1976. — 326 с.
5. Фащенко В. В. Из студій про новелу / Василь Фащенко. — К.: Радянський письменник, 1971. — 215 с.
6. Шкловский В. Повести о прозе / Виктор Шкловский. — М.: Художественная литература, 1996. — 335 с.

## ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРНИХ ПОРТРЕТІВ ІВАНА САВИЧА

*В статье рассмотрены особенности литературных портретов в книге Ивана Савича, охарактеризована творческая манера автора при создании индивидуальных образов конкретных людей.*

**Ключевые слова:** *воспоминания, литературный портрет.*

*У статті розглянуті особливості літературних портретів у книзі Івана Савича, охарактеризовано творчу манеру автора при створенні індивідуальних образів конкретних людей.*

**Ключові слова:** *спогади, літературний портрет.*

*In the article considered literary portraits in the book of Ivan Savich, characterized creative manner of author in creating individual images of real people.*

**Key words:** *memories, literary portrait.*

Одним із найбільш поширених жанрів мемуарної прози є літературний портрет. У працях вітчизняних і зарубіжних учених В. Трикова, М. Уртмінцевої, О. Маркової, І. Василенко розглядаються ознаки літературного портрета як мемуарного жанру, аналізується його структура, досліджуються особливості поетики майстрів портретного жанру.

Як жанр мемуаристики, літературний портрет допомагає автору цілісно зобразити конкретну реальну людину у всій її багатогранності та неповторності; це розповідь про події з життя людини, риси її вдачі, діяльність, що постає з особистих спогадів автора.

У жанрі літературного портрета написані спогади багатьох українських письменників, серед яких Юрій Смолич, Ірина Жиленко, Григорій Костюк, Терень Масенко та ін. Кожен з авторів зробив свій внесок у розвиток портретного жанру, образи, створені ним, характеризуються індивідуальністю і точно передають неповторність мислення, мови, поведінки, творчої біографії зображуваної людини. Згадані письменники працювали в різний час і в різні періоди створили свої портретні шедеври. У 60-х роках ХХ століття побачила світ

трилогія Юрія Смолича, у 80-ті роки вийшов роман Тереня Масенка, у кінці 90-х років були видані мемуари Григорія Костюка й Ірини Жиленко. Актуальність творів, у центрі яких жива натура, конкретна людина, відома особистість, показ її життя на тлі певної доби, не минає.

У кінці 80-х років ХХ століття побачила світ книга спогадів Івана Савича про друзів, письменників, діячів культури під назвою «Розвідники весни». За деякий час книга була перевидана, що свідчить про зацікавленість читача долею зображених українських письменників і вміння талановитого автора розповісти про події їх особистого, творчого і суспільного життя. Перевидана книга дещо відрізняється змістом від першої. Так, до попередньої книги входили оповіді про друзів і знайомих письменника, до книги, яка вийшла у 1990 році, ввійшли тільки розповіді про письменників.

У статті ми ставимо за мету розглянути особливості літературних портретів у книзі Івана Савича «Розвідники весни».

Іван Савич — творчий псевдонім українського поета, прозаїка, публіциста, перекладача Івана Савича Лук'яненка. У книзі портретів «Розвідники весни» автор згадує письменників, з якими доводилося зустрічатися в різних умовах: і в мирний час, і на війні, і під час перебування у таборі. В основу портретів письменник поклав спогади про зустрічі, бесіди, спільну діяльність з талановитою особистістю. Об'єднані автором в єдиний цикл, вони наче доповнюють один одного, складаючи художньо цілісну книгу. Подаючи образ конкретної реальної людини, літературні портрети разом з тим прояснюють і своєрідність особистості самого Савича, його погляди на життя, літературу.

У літературних портретах Іван Савич, як правило, виділяє ті сторони обдарування письменника, які були духовно близькі йому самому. У рецензії на книгу в газеті «Ворошиловградская правда» П. Євтеєв також відзначив таку духовну схожість: «При читанні книги мене не покидало відчуття спорідненості душ автора і тих, про кого він оповідає» [1, с. 4]. Працьовитість, вміння долати труднощі, допомога людям — це ті якості, які найбільше цінував Іван Савич і хотів зосередити на них увагу

читача. Звучні самі назви багатьох портретів — «Добротворець, Людина» (про Павла Байдебуру), «Вчений і поет — нащадок Григорія Сковороди» (про Віктора Василенка), «Донбасівський чемпіон» (про Юрія Чорного-Діденка) та ін.

При створенні портретів Іван Савич притримується вільної композиції. Окремі його твори структурно не поділяються на частини («Дякуючи Рильському...», «Зустріч з Ярославом Сміляковим», «Юрій Івакін», «В гостях у Олени Журливої», «Вчений і поет — нащадок Григорія Сковороди» про Віктора Василенка, «Крізь суворі випробування» про Юрія Сліпка та ін.).

Деякі портрети поділяються на розділи, для того щоб показати зміну дій, час, який може віддаляти одну подію від іншої («Спогад про Івана Ле», «Добротворець, Людина» про Павла Байдебуру, «Про Олексія Каплера, друга по нещастю»). Так, у портреті «Спогад про Івана Ле» рубрикація потрібна для того, щоб зосередити увагу читача на зустрічах із письменником. Портрет поділяється на три розділи: 1-й розділ — заочне знайомство з письменником через його творчість; 2-й — перша зустріч з Іваном Ле; 3-й розділ — зустріч з письменником через 10 років.

Є у книзі портрет, що складається з частин, тематичні заголовки яких характеризують зміст центральної події («Чи думалося хлопчині» про Володимира Сосюру).

Однієї схеми створення портретів немає, але деякі спільні особливості їх побудови виділити можна. Часто письменники, починаючи розповідь про ту чи іншу людину, говорять про першу зустріч з нею. Іван Савич також низку портретів починає з опису знайомства з письменником. Розповідаючи про Юрія Сліпка, автор на початку твору говорить про зустріч з ним у луганському відділенні Спілки письменників. Знайомством розпочинається і портрет Олексія Каплера.

Оповідь про інших діячів автор починає з показу свого ставлення до цієї людини або ставлення до неї друзів, знайомих, колег. Так, починаючи розповідати про Юрія Івакіна, письменник говорить, що коли почує чи десь на обкладинці побачить його ім'я, «на серці у мене теплішає, світ ясніє, сказати б, яснішає, відчувається радість буття» [4, с. 71]. На почат-



ку оповіді про Дмитра Пойду говорить про ставлення земляків до односельчанина: «Проте, Дмитра Павловича Пойду знали і шанували всі трудівники Новопсковського району на Луганщині, знали його в області і поза межами її, і його життя та праця, зокрема поетична, здавалися людям своєрідним подвигом» [4, с. 138]. Після таких рядків читач вже налаштований на сприйняття образу неординарної особистості, і це відчуття не покидає його до кінця твору.

Але більшість портретів Івана Савича починається тим, що автор говорить про попереднє знайомство із творчістю письменника та подає враження від неї, а потім уже говорить про особисту зустріч з людиною. Так, ще у профшколі автор прочитав твір «Комсомолец. Балада» Володимира Сосюра, і цей твір міцно ввійшов у його життя. Уже у 20-ті роки, як зазначає автор, Володимир Сосюра виявив себе найсильнішим ліриком і його поезія долинула до далекого поліського виселку Будьонного, де жив Іван Савич. За деякий час були коротенькі зустрічі з відомим поетом, а справжнє знайомство відбулося у 1947 році.

Знайомству з іншим відомим поетом Максимом Рильським передувало прочитання всіх його поетичних збірок. Перед тим, як познайомитися з Іваном Ле, автор говорить про захоплення книгою «Роман Міжгір'я». Знайомство з творчістю розпочинає і портрети Павла Байдабури, Віктора Близнеця та інших літераторів.

Враження від творчості відкриває портрет Євгена Летюка. Автор з особистого досвіду знав, що значить бути шахтарем, і вірші Летюка про небезпечність праці гірників, про шахтарську каску, яка схожа на солдатську, глибоко його хвилювали. До речі, і Євген Летюк перше своє враження про Івана Савича мав саме з його віршів. Про це він говорить у статті до 60-річчя поета. Це сталося навесні 1956 року, коли Євген Летюк працював у редакції газети «Комсомолец Донбасса». Напередодні Міжнародного жіночого дня його вразив надісланий поштою вірш невідомого поета про молоду матір. Цей «дзвінкий і прозорий, як кришталь» вірш був надрукований, так само потім були надруковані й інші поезії цього авто-

ра. Вірші Савича були «життерадісні, замріяні, проникнуті глибокими філософськими роздумами, часом веселі й лукаві» [3]. Тому й уявляв його Летюк двадцятилітнім юнаком з рвучким і темпераментним характером. А у 1957 році сталася зустріч двох письменників, і Євген Летюк побачив «людину середнього віку, спокійну і врівноважену, людину, що немало пережила і скроні якої обсіла паморозь передчасної сивини» [3, с. 79]. А далі були в них ще зустрічі, розмови, знайомства з творами, які й надихнули Івана Савича на створення портрета Євгена Летюка.

При створенні літературного портрета автори використовують різні прийоми: подають біографічні відомості про людину, описують зовнішність, показують людину у побуті, на роботі, у взаєминах з друзями, колегами, намагаються передати мову, уподобання людини. На думку Є. Тагера, «...у літературному портреті образ розкривається за допомогою цілої системи «жестів», що його характеризують, починаючи з жестів у власному значенні слова... і закінчуючи деталями поведінки та епізодами, трактованими не динамічно, не в якості необхідних ланцюгів дії, що розвивається, а характеристично, тобто в ролі свого роду виразних «жестів» персонажа, що розкривають його сутність» [5, с. 151]. Порядок елементів може змінюватися, окремі деталі можуть бути відсутні. Розповіді про зустрічі, бесіди з письменниками іноді перемежуються з аналізом окремих творів даних літераторів. Літературний портрет — це такий жанр, який синтетично узагальнює всі знання про конкретну людину, включаючи її біографію, твори, ставлення до неї сучасників і самого автора.

Іван Савич створює літературні портрети за загальними законами цього жанру. Для автора не важлива хронологія розповіді, події подаються мозаїчно, нанизуються одна на одну. У рецензії П. Євтеєва стосовно книги Івана Савича є таке висловлювання: «І все-таки читати книгу цікаво, недивлячись на її фрагментарність» [1, с. 4]. Фрагментарність жодною мірою не може бути недоліком таких творів, адже саме вона, як довели літературознавці (В. Барахов, Є. Тагер, В. Гречнев), і є основною ознакою літературного портрета як жанру. Іван

Савич подає фрагменти біографії письменника, здебільшого шукає одну-дві характерні індивідуальні риси людини, з багатьох зустрічей обирає лише деякі, але саме такий ретельно відібраний матеріал показує непересічність, індивідуальність людини, про яку він говорить.

Для показу цілісного образу людини Іван Савич іноді вдається до передачі її зовнішного вигляду. У портретах немає розгорнутого змалювання зовнішності героя. Буває, що зовнішній вигляд потрібен автору, щоб прояснити певну ситуацію. Так, у першу зустріч з Сосюрою Савич навіть не знав, хто цей молодий чоловік, якого вони з другом Пилипом Рудем побачили в будинку Блакитного і на якого спочатку навіть розсердилися за те, що консультант переключив на нього свою увагу. Але за деякий час цей чоловік справив на друзів приємне враження, у нього було «обличчя вродливе, карі очі трохи стомлені, голос такий м'який та приємний» [4, с. 6], що хлопці вже й не гнівалися. Не відрізняється детальністю й опис зовнішності Сосюри під час опису другої зустрічі: «тепер він імпазантний, молодистий, красивий, по-олімпійському спокійний» [4, с. 8].

Іноді Савич не використовує прямого опису, є деякі порівняння, що дають нам можливість уявити описувану людину. Так, Павла Байдебуру письменник показує як високого, сильного чоловіка, «з якого можна було б писати портрет кошового атамана Запорозької Січі, якби тільки на гордо поставленій голові красувався пишний оселедець» [4, с. 34]. Немає опису зовнішності, зросту, але з порівняння з кошовим запорізьким отаманом перед нами постає висока, мужня духом людина.

Про Віктора Близнеця читаємо: «Кругловиде, дещо блідувате обличчя, повні красивого малюнку вуста, десятикласницький чубчик часом спадав на високе чоло» [4, с. 108], і ось перед нами виникає образ дитячого письменника, людини, у вигляді якої і в зрілому віці було щось юнацьке.

Показ душевного стану, характеру людини через очі — характерна деталь у побудові портрета для багатьох письменників. У портретах Іван Савич також акцентує увагу на очах героя. Про Максима Рильського він говорить: «От тіль-

ки очі. Здається все вони бачать, все знають, і якась лукавинка грає в тих очах» [4, с. 15]. Очі Косматенка, за словами автора, «випромінювали тепло, прихильність і доброзичливість» [4, с. 125]. Коли автор разом з іншим поетом Іваном Світличним поїхав у Новорозсош знайомитися з Дмитром Пойдою, то з усіх гостей вони відразу виділили потрібну людину: «...на нас зачудовано дивився глибокими карими очима чорночубий худорлявий хлопець» [4, с. 143]. Враження автора спрямовує увагу на яскраві деталі у зовнішності людини, тим самим читацьке ставлення багато в чому визначається почуттями автора-портретиста. Олена Журлива на час зустрічі з письменником — «...маленька, тоненька, як дитина, висушена тяжкою хворобою. Обличчя теж стало мовби дитячим, тільки воно було покрите густою сіткою зморшок, одразу й не помітних. Очі — в глибоченних чорних западинах. Зверху ковдри лежали старечі засушені руки, точніше б сказати — рученята» [4, с. 99]. Це змалювання хворої людини, яку побачив автор. Ця людина лежала в ліжку в кімнаті, і в цій кімнаті автор зустрів спочатку суворий погляд Шевченкових очей з портрета, печально-привітні очі Лесі Українки, і, нарешті, «величезні, дуже скорботні, дуже розумні» [4, с. 99] очі поетеси Олени Журливої. Ці лаконічні, але в той час вагомі деталі допомагають глибше розкрити не тільки стан хворої людини, але й мудрість, розум поетеси, твори якої вразили Івана Савича ще у юнацькі роки. Авторська позиція формує портрет, акцентує увагу читача на тих чи інших рисах, які можуть якнайвиразніше передати характер героя.

У кожному літературному портреті Савича вирішується особливе художнє завдання. Звертаючись до світлого образу Максима Рильського, Савич з вдячністю згадував про ту участь, яку взяв у його становленні як письменника та в долях інших людей цей майстер літератури. Останній абзац у портреті звучить з деяким пафосом: «...дякуючи Рильському, великому поетові, великій людині, що з лагідним усміхом життєлюбця ішла по землі, щедро засіваючи її ниви чисти зерном Прекрасного» [4, с. 19].

Слова подяки звучать і в літературному портреті Анатолія Косматенка, який був першим редактором творів Савича. Десятий рядок найвідомішого сонета Савича «Смерть Петрарки», змінений Анатолієм Косматенком, для Савича залишився дорогим подарунком і вічною пам'яттю про близьку людину.

Портрет Дмитра Пойди показує мужність, силу талановитого поета, який з дитячих років страждав на поліомієліт, але знайшов в собі сили вивчитися самотужки і стати письменником. Про Тараса Рибаса Савич говорив, що «хочеться дати деякі штрихи до його портрета як особи, характеру, людини» [4, с. 130], і йому вдається показати зовнішню і внутрішню інтелігентність Рибаса, уміння слухати, прагнення допомогти людям.

У кожному портреті автор намагається створити образ людини з емоційних вражень від зустрічей і бесід з нею, при цьому відбираються окремі фрагменти, що найяскравіше відбилися в пам'яті. Іноді письменник користується матеріалами, отриманими не тільки з власних спостережень. Дещо він міг почути особисто від людини, про яку розповідає, окремі епізоди міг дізнатися від її знайомих, і це він відтворював з надзвичайною майстерністю портретиста.

Є у книзі Івана Савича портрет Юрія Сліпка. Відомостей про цього талановитого письменника із складною долею обмаль, і літературний портрет дає можливість більше дізнатися про цю особистість. Після сцени знайомства з уже немолодим поетом, Савич робить екскурс у його дитинство: «Юрко з дитинства був закоханий в усе прекрасне. Заграють десь музики, залунає дівоча пісня, защебечуть пташки — і завмирало серце, і самому хотілося співати про долю, що «водою запливла», про вдову, що «брала льон дрібненький», або ж наслідувати жайворонковий спів чи бринькати на тугу натягнутому обривковій струни, який десь дістав Ярошенків Сашко та й продав за цукерку» [4, с. 86]. Ми розуміємо, що письменник не міг бути свідком зображених подій, але закони портретного жанру не забороняють таких відступів, дозволяють користуватися матеріалами, відомостями, отриманими від інших людей,

з документальних матеріалів, автобіографічних творів та ін. Зображуючи внутрішній світ людини і відбираючи для цього необхідні факти, Савич довіряв власній інтуїції. Він створював образ людини через поєднання вражень від зустрічей і бесід з нею, від читання її творів, від того, що він про неї чув. Іван Савич говорить про захоплення Сліпком у дитинстві малюванням, поезією, про початок віршування у Бреусівській семирічці. Далі ми дізнаємося, що поет навчався у Кіровоградській художній профшколі і входив до редколегії стінної газети. Савич говорить про роботу Юрія Сліпка у Козельщанській райгазеті, у Дніпропетровській газеті «Зоря». Молодий поет активно друкувався, працював, поки тоталітарний режим не закинув його на тривалий термін ув'язнення до Колими, де він був «і вантажником, і теслею, і лісорубом, і золотодобувачем» [4, с. 88]. Після повернення оселився у м. Кіровськ Луганської області, де поступово відновив літературну діяльність. Після виходу книжки «Пролог до життя», появу якої Савич назав подією в літературному житті Луганщини, Сліпка прийняли до Спілки письменників. У портреті Сліпка автор вдається і до аналізу його творчості, що відіграло роль у розкритті образу літератора.

Життєвий і літературний досвід допомагають Савичу у невеликих за обсягом портретах відтворити живі образи. При змалюванні характеру автор намагається бути об'єктивним. Але, як зазначають дослідники, зокрема Л. Кричевська: «Портрет героя, як і образ у цілому, несе в собі симпатію або антипатію автора, яка може бути виражена явно, в особливих авторських коментарях, зауваженнях, розсипаних у тексті твору, або приховано, у підборі деталей портрета, у співставленнях, у самому тоні опису» [2, с. 11]. У всіх портретах, створених Савичем, ми бачимо прояв пошани, теплоти до людини, яку він зображує. Портрет Володимира Сосюри закінчується реченням, в якому автор говорить, що йому в дитинстві навіть не думалось, що в житті випаде «велике щастя — спілкуватися з самим Володимиром Сосурою» [4, с. 13]. Важке перебування у північному таборі зігрівала дружба з Олексієм Каплером: «...Полярною

зіркою сяють в моїй пам'яті зустрічі з Каплером» [4, с. 60]. У портреті Юрія Івакіна Іван Савич використовує прийом обрамлення, текст починається і закінчується словами поваги, всередині твору — тільки найкращі характеристики цього літературознавця: належав «до справжніх студентів-інтелігентів», «любив Юра і добре знав образотворче мистецтво», його квартира «схожа на музей образотворчого мистецтва», «цей енциклопедично освічений чоловік», «кожне його слово мало вагу, було сповнене глибоким змістом», «іваківський гумор особливий, оригінальний, абсолютно нічим не схожий на гумор інших українських письменників», його пародії такі, що «читаєш — не начитаєшся» та ін.

Книга «Розвідники весни» не розгортає події послідовно, літературні портрети самостійні по відношенню один до одного, але певна хронологія і образ автора-оповідача створюють художнє ціле з цих портретів. З творів, які репрезентують образи окремих особистостей, можна дізнатися і біографічні відомості про самого автора. Саме із зустрічей з конкретними людьми, з участі у різних подіях стають відомими і факти його біографії. До війни Іван Савич закінчив Харківський інститут журналістики, а потім філологічний факультет Київського університету і почав роботу викладачем української літератури Кременецького учительського інституту. Під час війни його мобілізували на фронт. У боях був тяжко поранений і в такому стані потрапив в полон, з якого був визволений Радянською Армією. Приїхав у Старобільськ і знову розпочав учителювати. А за деякий час за те, що був у полоні, його заарештували і відправили уже у сталінські табори. Поневіряння в Комі АРСР сильно далосся знаки, автор говорить і про тяжку операцію на кишечнику та тривалий реабілітаційний період. За декілька років був звільнений і реабілітований. Знову повернувся до Старобільська і працював учителем мови і літератури, займався творчою роботою. Це стисла біографія, яку можна дізнатися з невеликих портретів тих людей, яких автор описує у книзі. Крім того, стають відомими й епізоди творчої біографії — вихід першої збірки, участь у письменницьких нарадах та ін. Таким чином, у літе-

ратурних портретах Савича, з одного боку, показано індивідуальну особистість, а з іншого — відтворено епізоди життєвої і творчої біографії самого автора.

Отже, літературні портрети українського письменника Івана Савича мають мемуарну основу, хоча Савич не завжди пише про ті події, свідком яких він був сам. Невеликі за обсягами, але дуже місткі за змістом, портрети передають своє бачення людини, своє розуміння її таланту.

#### *ЛІТЕРАТУРА*

1. Евтеев П. В духе откровенности / П. Евтеев // Ворошиловградская правда. — 1987. — 19 августа. — С. 4 (Книги земляков).
2. Кричевская Л. И. Портрет героя: пособие для учителей-словесников и студентов гуманитарных вузов / Л. И. Кричевская. — М. : АО «Аспект Пресс», 1994. — 186 с.
3. Летюк Є. А пісня співатиметься... [До 60-річчя українського поета І. Савича] / Є. Летюк // Донбас. — 1973. — № 6. — С. 78–79.
4. Савич І. С. Розвідники весни : оповідання / І. С. Савич. — Донецьк : Донбас, 1990. — 159 с.
5. Тагер Е. Б. Жанр литературного портрета в творчестве Горького // Избранные работы о литературе / Е. Б. Тагер. — М. : Советский писатель, 1988. — 512 с.



## РЕЦЕНЗІЇ

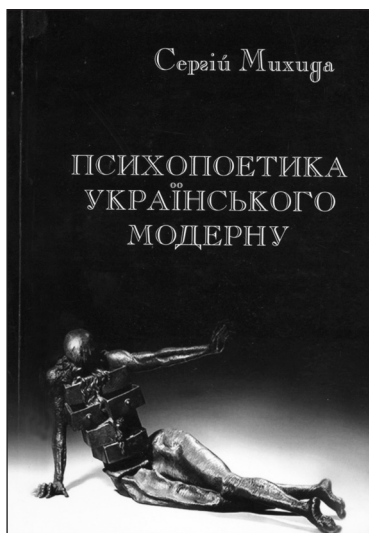
---

*Наталія Малютіна*

### ПОДОРОЖ У ЛАБІРИНТАХ ПСИХОЛОГІЇ ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКА

**Рец.:** Михида С. Психопоетика українського модерну : Проблема реконструкції особистості письменника : [монографія] / Сергій Михида. — Кіровоград : Поліграф — Терція, 2012. — 352 с.

Задекларований у лінгвістиці концепт «психопоетика» здійснив свій шлях у літературознавство завдяки праці російського дослідника Є. Еткінда «„Внутренний человек” и внешняя речь: очерки психопоэтики русской литературы XVII–XIX века» (Москва, 1998), відкриваючи нові можливості у пізнанні літературних явищ. Прозвучав він і в докторській дисертації Ніли Зборовської та «Коді української літератури». Та все ж найповніше виявився в статтях С. Михиди починаючи з 2003 року, які й лягли в основу рецензованої монографії. Власне авторові належить обґрунтування появи терміна в літературознавстві, розробка інструментарію та методології його вжитку, обґрунтування основних засад і принципів функціо-



нування, і, звичайно, досить широке використання нової методології на практиці при дослідженні українського модерну.

В монографії **«Психопоетика українського модерну: проблема реконструкції особистості письменника»** систематизується уявлення про психопоетику як літературознавче поняття, на теоретичному рівні вмотивовуються можливості в осягненні постаті автора та психологізму художнього твору. Ось тут, як на мене, і криється одна з особливостей праці С. Михиди. Йому вдається вийти на поняття, яке оптимально окреслює «того, хто пише» у всій повноті психологічних, а то й психофізіологічних характеристик, які, у свою чергу, впливають на художність. Після часто використовуваних «образ автора», «авторська фізіономія», «автор-людина» тощо, таким поняттям стала «особистість письменника» в науково-психологічному сенсі. Темперамент, характер, психоемоційна сфера, креативність, спрямованість — усі складові Психеї теоретично й на рівні окремого митця слова постають як конструенти поезики. Їх оприявненню сприяє поглиблене, практично «під мікроскопом», вивчення так званого «мегатексту» митця: мемуарів у найширшому розумінні та власне художніх текстів, які, на думку автора, мають «психоавтобіографічну» інформацію. Тому дослідженню епістолярію, спогадів, автобіографій, щоденників С. Михиди приділяє особливу увагу. Рівноцінно як і творам, з яких прозирають вповні, або на рівні штрихів-деталей психологічні риси носія художності. Об'єктивність при цьому постає на зрізі різних джерел інформації.

Особливістю наукової студії стала й кореляція різних напрямів у психологічній науці. Автор опирається на тезу американського психолога Гордона Олпорта про «системний еkleктизм» при осягненні особистості. Тому, не відкидаючи психоаналіз З. Фрейда, як одне з найбільш теоретично запитуваних нині психологічних учень, С. Михида з успіхом керується настановами аналітичної психології, егопсихології, гуманістичної психології, теорією діяльності тощо, використовуючи ті їх здобутки, які сприяють розкриттю особливостей творчої особистості. Саме такий підхід і обумовив перехід від традиційної психології творчості, яка явно потребує нових

підходів, до психопоетики, котра потребує широкоформатного психологічного аналізу, котрий включає в себе методики різних напрямів психологічної науки від свідомо- до підсвідомоспрямваних

Прикметно, що матеріалом для апробації власної методології дослідник обрав знаний для нього особисто, неодноразово представлений на наукових зібраннях різного рівня матеріал: творець і творчість доби *fin de siecle*. Володимир Винниченко, Леся Українка, Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська, як найяскравіші представники українського модерну постають в монографії на рівні психологічних портретів, реконструйованих завдяки психопоетичному алгоритму.

«Технологія реконструкції психопортрета письменника», а саме так іменується друга частина монографії, розкривається на матеріалі психобіографії Володимира Винниченка. Мотив такого вибору цілком зрозумілий. По-перше, Володимир Винниченко у сфері наукових інтересів дослідника перебуває ось уже два десятиліття поспіль, по-друге, мегатекст письменника наскільки обширний, що дає змогу досягнути найтонші нюанси психосвіту письменника, продемонструвати можливості технології його досягнення. Особистість неординарного митця розкривається у всій багатоманітності її виявів. Дослідник демонструє процес формування креативності В. Винниченка, окреслює *«психосоматичні та когнітивні маркери особистості та їх вплив на формування письменницької спрямованості»*, визначає роль характеру й темпераменту в художній практиці митця. На особливу увагу заслуговує осмислення процесів кореляції психосвіту й мегатексту В. Винниченка, художня трансформація його психоструктури.

Розроблений і продемонстрований на яскравому матеріалі алгоритм дозволив дослідникові представити свою, психопоетичну, версію українського модернізму. Егоцентричність модерну, зануреність митців у власний внутрішній світ, вербалізація в текстах власних психічних станів і процесів сприяла виконанню цього непростого завдання. Своєрідною точкою відліку став для автора монографії І. Франко, мегатекст котрого характеризується як межовий, на зрізі реалізму й модернізм-

му, що накладає певний відбиток на використання заявленої технології. А ось із Лесею Українкою, Ольгою Кобилянською, Михайлом Коцюбинським «чистота» дослідження за заявленим алгоритмом не викликає сумніву.

Звичайно, авторові можна дорікнути у своєрідній калейдоскопічності, «слайдовості» останньої частини роботи. Перед читачем немов на екрані виринають психопортрети названих письменників, їхні твори, позначені аурую психоавтобіографізму, демонструється взаємозалежність окремих психологічних особливостей носіїв художності й результатів їх діяльності. Водночас, кожен із «кадрів» витворює цілісну картину унікального мистецького явища під назвою модернізм.

Валентина Саєнко  
Євгенія П'ятковська

ВИБРАНІ СТАТТІ ЧИ КОМПЕДИУМ З ІСТОРІЇ  
НОВІТНЬОЇ І СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ?  
*Роздуми над новою книгою Нінелі Заверталюк*

Рец.: Заверталюк Н. І. «Неподільної краплі питома вага» :  
Літературознавчі студії. Матеріали до лекцій з курсу «Українська  
література ХХ — поч. ХХІ століть» : Для студентів філологічних  
спеціальностей вищих навчальних закладів та аспірантів /  
Нінель Заверталюк. — Дніпропетровськ : Пороги, 2011. — 235 с.

Хоча ХХ століття відійшло у минуле і вже навіть «новий вік дочекався пуску» (Ліна Костенко), запроваджуючи свої правила гри й інтенсивно формуючи нову культурно-стилістичну епоху, поминувши перехідну, але час збирання каміння, розкиданого раніше, продовжується і буде продовжуватися. Тим часом новітня література осмислюється все менше з позицій канонів радянського літературознавства, бо сучасна філологія не тільки відкриває все нові факти літературного процесу ХХ ст., але ґрунтовніше накреслює різноманітні шляхи осягнення проблемних питань, пов'язаних з розвитком новітньої національної культури.

Через те книга доктора філологічних наук, професора Нінелі Іванівни Заверталюк «Неподільної краплі питома вага», яка вийшла друком у дніпропетровському видавництві «Пороги»,



встає у ряд актуальних досліджень літератури попередньої епохи з позицій ХХІ ст. і тих відлунь, що мають місце у новочассі. Важко встановити жанр книжки, оскільки її можна охарактеризувати і як цілісну *монографію* з питань розвитку новітньої української літератури, яка буде цікавою й корисною як для науковців, так і для студентів та вчителів, і як *збірник вибраних статей* про знакових митців ХХ і ХХІ століття, і як компендіум.

У п'яти тематичних розділах уміщено 31 студію, що написані у різні роки (від 60-х рр. ХХ ст. й до сьогодні) та присвячені декільком основним напрямам дослідження. У вступному слові авторка зазначає, що розділи групуються не лише тематично і за різними літературними напрямами та періодами розвитку української літератури ХХ ст., а й за послідовністю пізнання науковцем закритих од інтерпретаторів особливостей цього розвитку, зумовлених поступовим звільненням з лабет ідеологічної зашореності, нав'язаної тоталітаризмом.

Відкриває збірку вельми цікавий автобіографічний спогад Нінелі Заверталюк про пізнання нею трагізму й драми літературної дискусії 1925–1928 рр. та постаті Миколи Хвильового ще під час відлиги у шістдесятих. Зі зрозумілих причин відкрити своїм студентам страшну правду про тогочасні події молода викладачка не могла, але після публікації 1987 року спогадів Ю. Смолича «Вапліте і Я» мовчати було несила: «<...> принесла в аудиторію перший том «Вибраних творів» письменника за 1932 р. <...> Правда, на другий день «відповідальні особи» поцікавилися, з яким матеріалом я знайомила студентів» [С. 6–7]. Так література поверталася до читача: продираючись кризь колючий дріт справжніх, а не уявних небезпек, а воїнами довелось ставати представникам, здавалося б, найневоювничіших професій — не тільки митцям, але й літературознавцям, інтерпретаторам, критикам...

Тому *перший розділ «Повернення в Україну»* присвячений дослідженню творчості письменників, надбання яких у радянський час було заборонено. Це літературні портрети Івана Багряного, Володимира Винниченка, Юрія Клена, Валер'яна Підмогильного, Миколи Хвильового, які або загинули у жорнах репресій, або ж встигли емігрувати з країни, що стала

в'язницею. Повернення читачам і інтерпретаторам відомостей про митців епохи Розстріляного Відродження й осмислення їх творчості відбувалося трьома шляхами і протягом різних часових періодів, які розмежовує авторка: найінтенсивніше це сталося після здобуття Україною незалежності; під час короткочасної «відлиги»; оприлюднення творів «із шухляд» [С. 7] та тих, котрі були раніше вилучені з книгозбірень.

Екзистенційні засади проблематики стали предметом головної уваги дослідниці у студіях, присвячених творчості Володимира Винниченка. Зіткнення двох світів — дитячого і дорослого, природи і соціуму, жертв і мисливців — є, на думку Нінелі Заверталюк, центральним конфліктом дитячих оповідань письменника, бо «концептуально образи дітей є уособленням антитетичності світу дитинства світові дорослих» [С. 11]. Дитячий світ — самотній та загублений у баченні В. Винниченка, тим часом як світ дорослих — це одвічна спокуса, гріх, а тому письменник репрезентує у своїй творчості «модерну концепцію» дияволяди: це і Михайлюк з роману «Записки Кирпатого Мефістофеля», і професор Матур з «Лепрозорію», і начальник відділу МДБ Белугін зі «Слова за тобою, Сталіне!». Така складна проблематика творів В. Винниченка зумовлена ситуацією зламу століть, коли людина перебувала у стані «самотності, страху, безнадії, втрати людського в людині» [С. 14], що дало підстави для тлумачення долі героїв крізь екзистенційну призму.

Втрата людини в людині — стрижнева тема творчості романтика за вдачею і українського письменника за покликанням Миколи Хвильового, творчість якого детально аналізується у студії «Микола Хвильовий: життя і творчість». Передусім авторка статті наголошує, чому стирання меж моралі, людських чеснот і порушення всіх етичних норм, які стали характерними ознаками післяреволюційної дійсності, змусили Хвильового, лірика за вдачею, викривати найбільчіші виразки суспільства, бо «така вже дійсність, що як тут не писати сатири» [С. 27], за словами С. Єфремова. Як підводить до висновку Нінелі Заверталюк, трагедія письменника полягає у тому, що, «сприйнявши марксистсько-ленінські постулати

<...> М. Хвильовий швидко пересвідчився в згубності більшовицької ідеології для народу і людини» [С. 28].

Інший бік революції — роздвоєння внутрішнього «я» українця та хлібороба, інтелігента та повстанця — стали темою художнього зображення у творах Валер'яна Підмогильного. На слухну думку авторки книги, «у психології образів повстанців втілюється душевний злам, сум'яття, роздвоєність» [С. 35]. Як і Миколу Хвильового, Валер'яна Підмогильного понад усе цікавили не зовнішні події, а трагічний стан роздвоєності душі революціонера, його шлях від «відчуття своєї значимості в досягненні загальної мети» до «екстазу руйнівництва» [С. 37]. Водночас повстання, або ж «третя революція», як би романтично вони не виглядали, у сутності своїй приречені на трагізм, невдачу і безвихідь, оскільки в них «є лише сучасність, майбутнього немає» [С. 48].

Літературно-критичний портрет поета Юрія Клена (Освальда Бургардта) натомість постає у студіюванні Нінелі Заверталоук як нарис про людину, котра хоч і виросла у двох культурних середовищах — українському та німецькому, — але стала цілісною особистістю, «українським письменником не за походженням, а за духовним покликанням» [С. 50], творчість якого повернулася в Україну, на жаль, лише у 90-х роках минулого століття. Проаналізувавши такі аспекти його творчості, як *інтертекстуальність*, *символізм*, *міфологічність*, дослідниця доводить, що створення у поезіях Юрія Клена образу українського воїна, здатного до державотворення, — домінуючий мотив, художньо переконливо інтегрований митцем в образі активного героя. А тому такі постаті «наділені рисами української ментальності, яку відзначають войовничість, героїський чин, слава, волюнтаризм» [С. 54].

Ці ідеї знаходять продовження у розвідці, присвяченій Івану Багряному, творчість якого повернулася на материкову Україну із незаслуженого забуття на початку 90-х. Трагізм його творів — не пасивне констатування фактів, а заклик до бунту, тому епіграфом до його творчості, на думку Нінелі Заверталоук, можна взяти рядок із його передмови до поеми «Ave Maria»: «Ходити тільки по лінії найбільшого опору — і ти пізнаєш світ» [С. 79].



Виходячи з цієї тези, авторка розвідки акцентує таку особливість у творах митців-емігрантів, як непереможна віра у державність України і мистецька праця, спрямована на її реалізацію.

*Наступний розділ* — «**Між двома полюсами**» — присвячено студіюванню творів письменників, чиї долі опинилися між жорнами тоталітаризму, що спричинило роздвоєння не тільки творчості, але й душ і, як наслідок, життя митців, змушених працювати під пильним наглядом політичної цензури. Під цим кутом зору Нінель Заверталюк аналізує твори Володимира Сосяори та Юрія Яновського. Логіка дослідження призводить до висновку, що, попри вживлення у художню тканину творів необхідних гасел про поступ комуністичної партії та успіхи радянського суспільства, попри соціалістичну, на позір, риторіку, обидва митці зазнали переслідувань за свою творчість, за підтекстове утвердження української національної ідеї. Водночас, на думку авторки, написане у час соцреалізму слід переосмислити на підґрунті нових методологій і методик аналізу текстів, а тому відомі зі шкільних лав твори постають у новому світлі, відкриваючи нові грані мистецької вправності авторів. А тому, як слушно стверджується у книжці, схильність до використання багатой символіки є однією з визначальних рис романів Юрія Яновського, хоча у пізніх творах символічне наповнення здебільшого характеризується соцреалістичними підходами на противагу тому, що в ранніх творах «символіка виявляється в межах основної національно-романтичної спрямованості, але і не без зв'язку із символічною поетикою світової літератури» [С. 95]. Через це сучасні літературознавці знову й знову повертаються до дослідження роману «Майстер корабля», але вже з точки зору модерної естетики, а не вульгарного соціологізму. У студії «Авторська філософія культури в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського» цілком переконливо доведено, що письменник створив свою художню концепцію національної культури, котра полягає у гармонії «таланту, творчості, краси» [С. 106], при цьому підкресливши, що згармонізувати суспільство здатна лише жінка.

Таке неоднозначне, амбівалентне мистецьке явище, як шістдесятництво, крізь призму своєрідної стратегії і такти-

ки Нінелі Заверталюк розглядається у *двох розділах*: до одного віднесено «ґратовану» творчість переслідуваних митців, до другого — твори тих, хто все ж зміг працювати в умовах жорсткої цензури. *Третій розділ* — **«Творчість шістдесятників як вияв духовного потенціалу національного феномена в українській літературі»** — складається зі спеціальних студій, присвячених творам В. Симоненка, І. Драча, М. Руденка, як і загальному оглядові поезії шістдесятників. Особливу увагу приділено виокремленню основних прикмет поетики їх творів: *космізму, формам відтворення екзистенційного абсурдизму, символічності образотворення*. «ґратована поезія» з'явилася в Україні в умовах протистояння Поета і Влади, коли ув'язнені митці продовжували натхненно працювати, попри нелюдські умови й фізичне та моральне переслідування. Зрозуміло, чому їх художній світ — трагічний, але вельми яскравий за естетичними якостями.

У *четвертому розділі* — **«Правофлангові в когорті шістдесятників»** — досліджено творчість Олесея Гончара та Павла Загребельного. Хоч за віком ці письменники не належать до тих, хто починав свою творчу діяльність наприкінці 50-х років, однак, як аргументує Нінелі Заверталюк, вони органічно вписуються в цю духовну когорту за своїм світобаченням, інтелектуалізмом, «філософією світосприйняття, пафосом духовного історизму» [С. 144]. Наче випереджаючи голоси сучасних опонентів творчості та способу життя цих письменників, дослідниця розставляє всі крапки над «і», зачитувавши мотивацію поведінки, наведену в «Щоденнику» Олесея Гончара: «Існував вибір: чи замовкнути, іти в ГУЛАГ, чи таки творчістю своєю якимось ще живити дух знесиленої нації. Ось правда того часу. Так, я не рвався на гулагівські нари...» [С. 146]. Водночас письменникові вдалося не перетворитися на «скомороха» та залишитися чесним із самим собою. Нінелі Заверталюк детально аналізує, зіставляє декілька видань його «Прапорноносців», досліджуючи, як автор редагував їх співвідносно зі змінними реаліями, поки нарешті не вилучив з роману все зайве, нав'язане партійною критикою. Зіставивши декілька редакцій роману, дослідниця доходить висновку про «послідовність очищення

їх тексту від соцреалістичних штампів, ідеологічної риторики, акцентування того, на що автор натякав у першодруках, або й прихованого в асоціативних можливостях тексту в умовах жорстких обмежень цензури» [С. 147].

Роль своєрідного містка між творчістю шістдесятників та дев'яностиків у збірці виконують студії, присвячені постаті Павла Загребельного. З цією метою зіставляються історичні романи про велич людського духу, про дивовижну здатність людини творити і вивищуватися над світом своєю гуманністю з творами межі тисячоліть, спрямованими проти нищості сучасників, катастрофічної бездуховності і гуманітарної безвиході. Як доводиться у книзі, об'єктами, що служать вираженням ідеї катастрофізму нового українського суспільства, яке постало на руїнах радянської дійсності, стають «два образи: *чоловічий* (номенклатурний, керівний) світ і *жінка*, яка прагне зайняти в ньому своє місце» [С. 167]. І знову нова жінка — жінка-керівник, як і у творах Миколи Хвильового, перетворюється у кризовому пострадянському суспільстві на постать-емблему, страшну своєю порожнечою: «Ви думаєте, я жінка? Помиляєтесь: я — віце-президент» [С. 170]. Жіноча сутність деформується, набуває потворних форм у світі чоловічої влади, імперської дійсності, а тому й увесь соціалістичний та постсоціалістичний світ прямує до краху, бо катастрофи зазнала його вічна берегиня. Саме тому повісті і романи Павла Загребельного злама століть стають саркастично-викривальними, розкриваючи духовне зубожіння людини, тоді як їх головним пафосом стає заклик автора: «Бережімо нашу душу!».

Останній, *п'ятий*, розділ книги — «Із покоління дев'яностиків ХХ століття» — вміщує шість студій, написаних уже у новому тисячолітті та присвячених творчості Євгенії Кононенко, Марії Матіос і Володимира Даниленка. Як відзначається авторкою у передмові до розділу, українська література цього періоду — неоднорідна «і за естетичними цінностями, типом художнього відтворення реальності <...>, системою художнього письма» [С. 193]. З одного боку, Нінель Заверталюк студіює романи Є. Кононенко як зразки «жіночого» письма, побудованого

на розкритті фемінного ества з точки зору психоаналітики, з іншого, — проводить паралелі з малою прозою Марії Матіос і В. Даниленка, знаходячи спільне й відмінне, аби дослідити особливості цілого корпусу зразків української літератури 90-х років. Як і у творах Є. Кононенко, героїні романів і повістей М. Матіос уособлюють собою світ любові і так само, як у пізній творчості П. Загребельного, людський світ розподіляється на почуття і соціум, жіночий і чоловічий світи, в якому панує смерть.

Світ в оповіданнях В. Даниленка натомість нагадує гру, театр, у якому актори гинуть по-справжньому: «письменник створює гротескну картину абсурдного світу й абсурдного буття людини в ньому, концептами якого є самота, змізерненість внутрішнього «я», замкненість простору» [С. 235].

У п'яти розділах авторського збірника наукових статей, який характеризується цілісністю трактування різних тем, докладно простежується шлях української літератури ХХ — початку ХХІ ст. на прикладі творчості знакових митців та у зв'язку з домінуючими тенденціями розвитку культури. Яскравими стають тематично-проблемні збіги між творами першої третини ХХ і початку ХХІ ст., коли хаос, руйнування морально-етичних цінностей перетворюють життя людини на нескінченну боротьбу за право називатися людиною. Тож і наспражитися цією боротьбою можна було лише завдяки мистецтву, дослідження зразків якого творчо й логічно представлено у книзі Нінелі Заверталюк. Своєрідний компендіум цілком може називатися монографією, адже за логікою та обширом зібраних студій представляє повну, детальну й цілісну картину розвитку української літератури як ХХ віку, так і початку ХХІ ст.

Напередодні свого ювілею Нінелі Заверталюк презентувала цінний подарунок шанувальникам українського письменства та наукової критичної думки, ще раз підкресливши: настав час згадати незаслужено забуте й переосмислити спотворене вульгаризаторською цензурою.

## Наші автори

---

1. **Уліцька Дануга** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедру Інституту Полоністики Варшавського університету.
2. **Шляхова Нонна** — доктор філологічних наук, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
3. **Іванова Олена** — доктор наук із соціальних комунікацій, професор кафедри журналістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
4. **Раковська Ніна** — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
5. **Сподарець Надія** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
6. **Мостова Людмила** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
7. **Порожнюк Алла** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
8. **Морева Тамара** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
9. **Малиновський Артур** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
10. **Добробабіна Ольга** — кандидат філологічних наук, викладач кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

11. **Подлісецька Ольга** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
12. **Корнєєва Кристина** — аспірант кафедри зарубіжної літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету.
13. **Казанова Ольга** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
14. **Саснюк Валентина** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
15. **Грищук Михайло** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
16. **Бахтіярова Тетяна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри українського літературознавства Херсонського державного університету.
17. **Віват Галина** — доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри українознавства та лінгводидактики Одеської національної академії харчових технологій.
18. **Чорна Тетяна** — аспірант кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
19. **Білик Галина** — старший викладач кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.
20. **Черкашина Тетяна** — кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.
21. **Нечиталюк Ірина** — кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

22. **Остапенко Сергій** — аспірант кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
23. **Синявська Леся** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
24. **Фокіна Світлана** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
25. **Горостоватова Юлія** — аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
26. **Лихачова Олеся** — кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української та зарубіжної літератур Одеського державного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
27. **Клеймьонова Ірина** — аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.
28. **Малютіна Наталя** — доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
29. **П'ятковська Євгенія** — викладач кафедри суспільних наук Одеського національного медичного університету.

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 8927 від 05.07.2004 р.

Постановою Президії ВАК України (№ 1-05/3 від 30.03.2011 р.) збірник включено до переліку наукових видань, публікації яких зараховуються до результатів дисертаційних робіт із філології

Рекомендовано до друку вченою радою філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова  
(*протокол № 5 від 12 лютого 2013 р.*)

Тираж 100 прим. Зам. № 230.

---

Адреса редакції:

Одеса-58, Французький б-р, 24/26

тел. 746-56-97

тел/факс 746-51-14

philolog@onu.edu.ua

Надруковано у друкарні видавництва «Астропринт»

65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21

Тел.: (0482) 37-07-95, 37-14-25, 33-07-17, (048) 7-855-855

**www.astroprint.odessa.ua**

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.

Проблеми сучасного літературознавства. 2013. Вип. 17. 1–296.