

ISSN 2227-1864

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК

**ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені В. Н. КАРАЗІНА**

Серія «ФІЛОЛОГІЯ»

ВИПУСК 78

Заснована 1965 р.

Харків-2018

Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія» містить оригінальні статті, присвячені актуальним проблемам сучасного мовознавства та літературознавства. Журнал призначений для науковців, аспірантів, докторантів, студентів філологічного напрямку та всіх, хто цікавиться проблемами філології.

Затверджено до друку рішенням Вченої ради
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
(протокол № 3 від 26 лютого 2018 р.)

Редакційна колегія:

Відповідальний редактор: Безхутрий Ю. М., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Відповідальний секретар: Шеховцова Т. А., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Бондаренко Є. В., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Борзенко О. І., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Гончарова-Грабовська С. Я., д. філол. н., проф., Білоруський державний університет (Мінськ, Білорусь)

Даниленко А. І., PhD, проф., Університет Пейс (Нью-Йорк, США)

Зельдович Г. М., д. філол. н., проф., Варшавський університет (Польща)

Калашник В. С., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Кузьменко В. І., д. філол. н., проф., Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна)

Мережинська Г. Ю., д. філол. н., проф., Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Московкіна І. І., д. філол. н., проф., ХНУ В. Н. Каразіна (Україна)

Попов С. Л., д. філол. н., проф., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Слівицька О. В., д. філол. н., проф., Санкт-Петербурзький державний інститут культури (Росія)

Турган О. Д., д. філол. н., проф., Запорізький державний медичний університет (Україна)

Технічний редактор: Полякова Є. О., ХНУ імені В. Н. Каразіна (Україна)

Адреса редакційної колегії: 61022, Харків, майдан Свободи, 4,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,
філологічний факультет, кімн. П-36, тел. 707-53-54.

E-mail: philology@karazin.ua, rus.lit@karazin.ua, visnyk.philology@karazin.ua

Web-pages: http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html,
<http://periodicals.karazin.ua/philology> (Open Journal System)

Статті друкуються в авторській редакції.

Статті пройшли внутрішнє та зовнішнє рецензування.

Журнал затверджено Наказом МОН України № 747 від 13.07.2015 р.

як фахове видання у галузі філологічних наук.

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 21559-11459Р від 20.08.2015

© Харківський національний університет
імені В. Н. Каразіна, оформлення, 2018

ISSN 2227-1864

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

VISNYK

OF

V. N. KARAZIN KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY

Series **“PHILOLOGY”**

ISSUE 78

Founded in 1965

Kharkiv-2018

Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University, series "Philology" contains original articles about topical issues of modern linguistics and study of literature. The journal is meant for scientists, postgraduate and doctoral students, students of philology and for everyone who is interested in philology problems.

Approved for publication by the Academic Council
of V. N. Karazin Kharkiv National University decision
(protocol № 3 from 26 february 2018)

Editorial board:

Executive editor: Bezkhoutry Y. M., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Executive Secretary: Shekhovtsova T. A., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Bondarenko Y. V., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Borzenko O. I., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Goncharova-Grabovskaya S. Y., Doctor of Philology, Professor, Belarusian State University (Minsk, Republic of Belarus)

Danilenko A. I., PhD, Professor, Pace University, New York, USA

Zeldovich G. M., Doctor of Philology, Professor, University of Warsaw (Poland)

Kalashnik V. S., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Kuzmenko V. I., Doctor of Philology, Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

Merezhinskaya A. Y., Doctor of Philology, Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Moskovkina I. I., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Popov S. L., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Slivitskaya O. V., Doctor of Philology, Professor, Saint-Petersburg State University of Culture and Arts (Russia)

Turgan O. D., Doctor of Philology, Professor, Zaporozhye State Medical University (Ukraine)

Technical editor: Poliakova Y. O., V. N. Karazin KhNU (Ukraine)

Editorial address: 61022, Ukraine, Kharkiv, Svobody Square, 4,
V. N. Karazin Kharkiv National University,
School of Philology, office 2-36, tel. (057) 707-53-54.

E-mail: philology@karazin.ua, rus.lit@karazin.ua, visnyk.philology@karazin.ua

Web-pages: http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html,
<http://periodicals.karazin.ua/philology>

The articles are printed in the author's edition.

Published articles have been internally and externally reviewed.

The journal is a professional in the field of philological sciences:

Decree № 747 of MES of Ukraine from 13.07.2015.

The certificate of state registration: KB № 21559-11459P from 20.08.2015

ЗМІСТ

Ранньомодерна й модерна література як художній простір свободи

<i>Ісіченко Ігор, архієпископ</i>	
Концепт свободи в поетичному коді Климентія Зиновієва	11
<i>Левченко Н. М.</i>	
Біблійна герменевтика в давній українській літературі в межах канону та поза ним	15
<i>Руда О. В.</i>	
Образність поезії Лазаря Барановича: художній експеримент як відстоювання свободи творчого пошуку	23
<i>Боговін О. В.</i>	
Художній текст як простір «аморальної» свободи: інтерпретація коду «fin'atout» у романах А. Кримського та О. Уайльда	28
<i>Калашиник О. О.</i>	
Свобода вираження візіонерського стану в поезії модерну	32
<i>Кремінська І. М.</i>	
Художні особливості драми Я. Мамонтова «Над безоднею»	38
<i>Муслієнко О. В.</i>	
М. Хвильовий: клинамен у тексті абсурду	43
<i>Янченко Ю. А.</i>	
Концепт СВОБОДА у поетичному дискурсі Аркадія Казки: образна, понятійна та ціннісна складові	48

Воля і свобода як ключові цінності літератури ХІХ століття

<i>Ушкалов Л. В.</i>	
Свобода в українських ідейних координатах	52
<i>Борзенко О. І.</i>	
Свобода в особистісному самовираженні київських романтиків	58
<i>Манжос С. В.</i>	
Міфопоетичний комплекс «дорога–море» в українській чарівній казці	62
<i>Петренко С. І.</i>	
«...І пізнаєте правду, – а правда вас вільними зробить»: правда й свобода у Біблії	67
<i>Матвєєва Т. С.</i>	
Фрагментарна проза в творчості О. Кобилянської: специфіка художнього моделювання світу	73
<i>Онїпко В. Ф.</i>	
Свобода як головна засада діяльності письменниці в епістолярії Олени Пчілки	78
<i>Телехова О. П.</i>	
Опозиція «волі-неволі» в драматургії Лесі Українки (у зв'язку з вивченням у школі)	82
<i>Черемська О. С., Масло О. В.</i>	
Вербалізація образу свободи у творчості Христі Алчевської	85
<i>Калениченко О. Н.</i>	
Рецепція глави «Черт. Кошмар Івана Федоровича» из романа «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского в літературі Серебряного века	90

Художні шукання авторів ХХ століття: між каноном і свободою творчості

Михайлин І. Л.	
В. Сосюра в просторі необхідності і свободи (поетична збірка «Біля шахти старої», 1958)	94
Кизилова В. В.	
Школа у прозі ХХ ст. для і про дітей: соцреалістичний кордон і художня дійсність	100
Кузьменко Н. С.	
Свобода творчості: від тексту О. Довженка до фільму Ю. Солнцевої (на прикладі «Поєми про море»)	105
Літвинчук Т. В.	
Проблема свободи князя і його родини в історичних романах П. Загребельного: соціокультурний контекст середньовічного міста	109
Гладкова М. В., Головка Л. Г.	
Мотив маски в повісті «Ірій» В. Дрозда	115
Гноєва Н. І.	
Мотив національної свободи і внутрішньої свободи особистості в романі «Берестечко» Ліни Костенко	119
Кисіль В. В.	
Жанрові особливості фейлетонів А. Ніковського (на матеріалі збірки А. Яриновича «Буржуазна рада та інші фельєтони»)	123
Савчук Г. О.	
Інтермедіальні аспекти української літератури епохи шістдесятництва	129
Тарануха Є. В.	
«Воля у неволі»: ліричне «Я» поезії В. Стуса як елемент переосмислення травматичного досвіду	132
Ступницькая Н. Н.	
Понятійний аспект дитячої літератури як явлення общелітературного процесу	136
Виниченко В. В.	
Лики танатологического в творчестве Н. Баршева: пустота, свист и молчание	138

Свобода творчості у літературі української діаспори та українській постмодерній літературі

Макарадзе Х. З.	
Свобода письменника та режисера в інтерпретації теми голодомору (В. Барка «Жовтий князь» та О. Янчук «Голод – 33»)	146
Шовкопляс Г. Є.	
Функціонування трикутника автор – виконавці – глядачі у перформансі (на матеріалі п'єси Юрія Тарнавського «Чотири проекти на український національний прапор»)	150
Даниленко Л. В.	
Маркери доби 70-х у романі С. Батурина «Шизґара»: роль подробиць і художньої деталі в тексті	153
Гаврилюк Н. І.	
Поезія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: простір свободи чи простір свавілля?	155
Гребенюк Т. В.	
Свобода й етика в літературі метамодерного світу: український вимір	160
Хоменко Г. І.	
Жак Дерріда: свобода інтерпретації як (не)можливість	165

Актуальні проблеми сучасного мовознавства

Попов С. Л.

Контаминация как причина существования ассиметричной нерегулярной грамматической вариантности:
на примере управления прилагательного *полный* и однокоренных адъективов 174

Сердега Р. Л.

Синтаксична організація виражених простим реченням повір'їв 181

Савчук Е. О., Галунова Н. М.

Особливості сприйняття кольоропозначень
у мовній картині світу англомовних представників середнього віку 185

Рецензії

Білоус П. В.

Рецензія на монографію Наталії Левченко «Біблійна герменевтика в давній українській літературі».
Харків: Майдан, 2018. – 380 с. 189

Пам'ятні дати

До ювілею Юрія Миколайовича Безхутрого 191

Життя, осяяне добром 192

К юбилею Александра Ивановича Лагунова 194

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 196

Редакційна політика 199

Порядок рецензування статей 201

Вимоги до оформлення публікацій 202

TABLE OF CONTENTS

Early Modern and Modern Literature as Artistic Space of Freedom

Arch Igor Isichenko

Concept of freedom in the poetic code of Klymentiy Zinoviiv 11

Levchenko N. M.

Biblical hermeneutics in baroque Ukrainian literature within the canon and beyond 15

Ruda O. V.

Figurativeness of Lazar Baranovych's poetry:
artistic experiment as a mean to uphold the freedom of a creative search 23

Bogovin O. V.

Literary text as the space of "immoral" freedom:
the interpretation of "fin'amour" code in the novels of A. Krymsky and O. Wilde 28

Kalashnyk O. O.

Freedom of Expression of the Visionary State in the Modernism Poetry 32

Kreminska I. M.

Artistic features of drama Y. Mamontov "Over the Abyss" 38

Musliienko O. V.

M. Khvylovy: klinamen in the text of the absurd 43

Yanchenko Y. A.

Concept FREEDOM in the poetic discourse of Arcadiy Kazka:
figurative, conceptual and value components 48

Will and freedom as the Key Values of Nineteenth-Century Literature

Ushkalov L. V.

Freedom within the coordinates of Ukrainian ideas in the 19th–21st centuries 52

Borzenko O. I.

Kyiv romanticism in the aspect of life-formation 58

Manzhos S. V.

Mythopoetic complex "road-sea" in Ukrainian fairy tale 62

Petrenko S. I.

"And ye shall Know the Truth, and the Truth shall Make You Free": the Truth and Freedom in Bible 67

Matvieieva T. S.

Fragmentary Prose of O. Kobylanska: the Specifics of Literature Forming of World 73

Onipko V. F.

Freedom as a main principal of activity of epistolary of Olena Pchilka 78

Telekhova O. P.

The opposition "freedom – slavery" in the drama of Lesya Ukrainka
(in connection with studying in school) 82

Cheremska O. S., Maslo O. V.

Verbalization of the image of freedom / liberty in Khrystyia Alchevska's poetry 85

Kalenichenko O. N.

The reception of the chapter "Devil. A nightmare of Ivan Feodorovich"
from the novel "Karamazovy Brothers" by F. M. Dostoevsky in the literature of the Silver Age. 90

Artistic Search of the XXth Century Authors: Between the Canon and the Freedom of Creativity

<i>Mykhailyn I. L.</i>	V. Sosyura in the space of necessity and freedom (poetic collection "Near an old mine" 1958)	94
<i>Kyzylova V. V.</i>	School in Ukrainian prose of XX century for and about children: bounds of socialist realism and artistic reality ...	100
<i>Kuzmenko N. S.</i>	Freedom of creativity: from the text of O. Dovzhenko to the film by Y. Solntseva ("Poems about the sea")	105
<i>Litvynchuk T. V.</i>	The problem of liberty of the knyaz and his family in the historical novels by Pavlo Zahrebelnyi: the sociocultural context of a medieval city	109
<i>Hladkova M. V., Holovko L. H.</i>	The motive of the mask in the story "Iryi" V. Drozd	115
<i>Gnoyeva N. I.</i>	The Motif of National Freedom and Person's Inner Freedom in Lina Kostenko's Novel "Berestechko"	119
<i>Kysil V. V.</i>	Genre peculiarities of feuilletons by A. Nikovskyi (based on the A. Yarynovych's collection "Bourgeois council and other feuilletons")	123
<i>Savchuk G. O.</i>	Intermedial Aspects of Ukrainian Literature in the Age of the Sixties: Aesthetics Against Ideology	129
<i>Taranukha Ye. V.</i>	"The freedom within imprisonment": lyrical self of V. Stus's poetry as an element to reconsider traumatic experience	132
<i>Stupnitskaya N. N.</i>	Conceptual aspect of children's literature as a phenomenon of the general literary process	136
<i>Vinichenko V. V.</i>	The thanatological images in Barhev's works: void, whistle and silence	138

Freedom of Creativity in the Literature of the Ukrainian Diaspora and Ukrainian Postmodern Literature

<i>Makaradze Kh. Z.</i>	Freedom of the writer and director in the interpretation of the topic of the Holodomor (V. Bark's "Yellow Prince" and O. Yanchuk "Famine – 33")	146
<i>Shovkoplis G. Ye.</i>	The functional triangle of the structural units "author – performer – viewer" (based on the material of play "The four projects of the Ukrainian national flag" by Yuriy Tarnavskiy)	150
<i>Danylenko L. V.</i>	The distinctive features of 70s in S. Baturyn's novel "Shyzzgara" : the role of specialties and art details in a text	153
<i>Havryliuk N. I.</i>	Poetry of the late 20th century – early 21st century: the space of freedom or the space of arbitrariness?	155
<i>Grebeniuk T. V.</i>	Freedom in the Metamodern World Fiction: the Ukrainian Dimension	160
<i>Khomenko H. I.</i>	Jacques Derrida: freedom of interpretation as (im)possibility.	165

Actual Problems of Modern Linguistics

Popov S. L.

Contamination as the cause of asymmetrical irregular grammatical variation:
in the context of the adjective *попный* patterns and cognate adjectives 174

Serdega R. L.

The Syntactic Organization of Beliefs Expressed by a Simple Sentence..... 181

Savchuk E. O., Halunova N. M.

The Specifics of the Perception of the Names of Colours
in the Language World Model of English-speaking Middle-aged Representatives 185

Reviews

Belous P.V.

Review of the monograph by Natalia Levchenko "Biblical hermeneutics in ancient Ukrainian literature".
Kharkiv: Maidan, 2018. – 380 p. 189

Memorable Dates

On the occasion of anniversary of Yuriy Mykolaiovych Bezkhutryi 191

Goodness-enlightened life 192

On the occasion of anniversary of Alexander Ivanovich Lagunov 194

INFORMATION ABOUT AUTHORS 196

Editorial policies 199

The peer review process 201

Publication requirement 202

Ранньомодерна й модерна література як художній простір свободи

УДК 821.161. 2'05-1Климентій Зінов. 09

Архиєпископ Ігор Ісіченко

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Концепт свободи в поетичному коді Климентія Зіновієва

Архиєпископ Ігор Ісіченко Концепт свободи в поетичному коді Климентія Зіновієва.

У статті аналізується вірш 38 «О идущих на слободы людях» з рукописного збірника українського барокового поета Климентія Зіновієва (кінець XVII – початок XVIII ст.). Оригінальна інтерпретація автором поняття «свобода» розглядається як важлива деталь його поетичного коду, елемент антиномічної дискурсивної стратегії. Для Климентія переселення в далекі східні степи означало радикальний розрив із узвичаєним способом життя, з батьківщиною. Втеча українців на Слобожанщину ставить під сумнів майбутнє відродження батьківської землі. Поняття «свободи» («слободы») перетворюється на концепт. Поет пропонує дилему: що є «свобода» – поневіряння на чужині в постійній боротьбі за виживання чи гідне життя на рідній землі з дотриманням установлених суспільних стосунків і збереженням встановленої субординації.

Ключові слова: Климентій Зіновієв, бароко, свобода, поетичний код.

Архиєпископ Игорь Исиченко. Концепт свободы в поэтическом коде Климентия Зиновиева.

В статье анализируется стихотворение 38 «О идущих на слободы людях» из рукописного сборника украинского барочного поэта Климентия Зиновиева (конец XVII – начало XVIII в.). Оригинальная интерпретация автором понятия «свобода» рассматривается как важная деталь его поэтического кода, элемент антиномической дискурсивной стратегии. Для Климентия переселение в далекие восточные степи означало решительный разрыв с общепринятым образом жизни, с родиной. Побег украинцев на Слобожанщину ставит под сомнение будущее возрождение родной земли. Понятие «свободы» («слободы») превращается в концепт. Поэт предлагает дилемму: что есть «свобода» - скитания на чужбине в постоянной борьбе за выживание или достойная жизнь на родной земле с соблюдением установленных общественных отношений и сохранением установленной субординации.

Ключевые слова: Климентий Зиновиев, барокко, свобода, поэтический код.

Arch Igor Isichenko. Concept of freedom in the poetic code of Klymentiy Zinoviiv.

The article deals with verse 38 “On the people going to the free settlements (slobody)” from the handwritten collection of the Ukrainian baroque poet Klymentiy Zinoviiv (end of the 17th - the beginning of the 18th century). Panteleimon Kulish, Ivan Franko, Vladimir Peretz, Viktoriya Kolosova and others was engaged in the research of creativity Klymentiy Zinoviiv’s literary works. Michael Wozniak and Bohdan Chris pay attention to poem 38 as evidence of the ideological weakness of the poet. In this poem, the pioneers of the colonization of the eastern Ukrainian steppes, “Wild Fields”, which gradually turned into “Slobozhanshchina”, were condemned. Klymentiy Zinoviiv is playing the Ukrainian name of settlements in the Wild Polis, exempt from taxes and other privileges: “sloboda”, which corresponds to the spatial synonym of the word “svoboda” (“freedom”). The author’s original interpretation of the concept of “freedom” is regarded as an important detail of his poetic code, an element of an antinomy discursive strategy. For Klymentiy Zinoviiv, the relocation to the far eastern steppes meant a radical break with the usual way of life, with the homeland. The escape of Ukrainians to Slobozhanshchina calls into question the future of the revival of the parental land. The concept of «freedom» (“svoboda-sloboda”) turns into a concept. The poet offers a dilemma: what is “freedom” - wandering in a foreign country in the constant struggle for survival or dignified life on the native land with observance of established social relations and preservation of the established subordination.

Key words: Klymentiy Zinoviiv, baroque, freedom, poetic code.

Віршова спадщина Климентія Зіновієва вже досить давно увійшла до канону української літератури. Цим ми завдячуємо передусім невтомному Пантелеймонові Кулішу, який не лише звернув увагу на знайдений Олександром Шишацьким-Іллічем (1828-1859) рукопис, але й надрукував розвідку про автора віршів, котрі в

ньому містилися, спершу в слов’янофільському журналі «Русская беседа» [11], а потім в «Основах» [12].

Творчість Климентія Зіновієва входить до моделі історії української літератури, формованої на межі XIX-XX ст. Заперечуючи літературну вартість його творів, Омелян Огоновський все ж виділив Климентієві кілька сторінок свого курсу [14:407-410], а при цьому відзначив, що світогляд

поета «був подекуди дивовижним» [14:410]. Іван Франко, лише побіжно зауваживши «невисоку поетичну вартість» віршів Климентія та наявність у них «дуже багатьох характерних рисів для розуміння життя і побуту особливо нижчих верств народної маси придніпрянської України в першій половині XVIII ст.» [17:256] у «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.», в рукописній «Історії української літератури» виділяє окремий розділ «Климентій Трясця і Григорій Сковорода» [16:362-370]. Вийшло так, що цим розділом обривалася незавершена праця, і про Григорія Сковороду Франко вже не встиг написати. Але цікава сама з себе спроба зіставити обох так по-різному трактованих письменників: «У обох у їх творах крізь старосвітську форму проблискують іскри нових почувань і поглядів, критицизму і рефлексії, зароджується тип новачасного письменника, що виступає не як речник типових поглядів маси або приписів традиційної доктрини, але як індивідуальна поява зі своїми власними поглядами, виробленими сильно розвитим індивідуальним життям і думанням» [16:362].

Натомість Сергій Єфремов не шкодує дошкульних визначень на адресу Климентія – «звичайнісінького собі пиворіза», «типового графомана того віку» «без позначки навіть іскри літературного хисту» [4:229], вірші якого – «сіра велеречивість без кінця і краю, монотонне моралізаторство, вбоге міркування» [4:230], «хоча пиши письменницької та презирства до нижчих станів... у його хоч одбавляй» [4:231].

Відповідаючи на закиди Сергія Єфремова, Володимир Перетц слушно зауважує: «Але ж для філолога, історика літератури і для історика звичай – те якраз і має ціну, що дивує і жахає теперішнього критика – естетика та публіциста» [2, с. V]. Керуючись цими мотивами, чільний представник філологічного методу в нашому літературознавстві здійснив перше повне видання рукописної збірки Климентія Зіновієва [4]. А Михайло Возняк відвів Климентієвим віршам досить значне місце у своєму історико-літературному курсі [3:29-38], хоча при цьому визнав Климентія «оборонцем старого ладу, формалістом у справах віри й церковно-громадських питаннях, циніком у приватнім житті, ворогом демократизму та прихильником вищих верств, типовою пересічною людиною свого часу з середніми здібностями й великим хистом до спостережень» [3:38].

Літературознавці радянської доби не могли не помічати консервативних елементів світогляду Климентія («обстоює порядки феодального ладу» [5:106]), але все ж волили шукати в нього рядки, «які засуджують соціально-економічну нерівність в тогочасному суспільстві» [5:106] (Олександр Білецький). Вікторія Колосова навіть стверджувала,

що «поет добре знав життя простого народу, жив його інтересами, замислювався над суспільними відносинами, прагнув знайти відповіді на пекучі соціальні питання», і що з його віршів «вимальовується жорстока класова боротьба, яка визначала весь характер життя феодально-кріпосницької України» [6:439].

Хоча сьогодні такі фрази викликають лише іронічну посмішку, вони мали свій важливий сенс за умов панування радянської ідеології, яка прямо заперечувала потребу збереження і вивчення текстів, суперечних класовим запитам пролетаріату. «Є дві національні культури в кожній національній культурі» [13:129], – заявляв Володимир Ленін. Відтак же належало берегти звертатися до досвіду пролетарської культури, принаймні культури пригноблених народних верств, і нехтувати культурою панівною. Тому довести співчутливе ставлення автора до «поневоленого трудового народу» за цих обставин означало легітимізувати його як об'єкт наукових студій, а можливо, навіть і популяризації. Це завдання й ставила перед собою Вікторія Колосова, пишучи кандидатську дисертацію про вірші Климентія Зіновієва й публікуючи за її наслідками монографію [9] – єдину досі, присвячену цьому авторіві.

Але від часу видання монографії Вікторії Колосової 1964 р. та публікації текстів Климентія Зіновієва Інною Чепігою 1971 р. [8] зацікавлення творчістю барокового автора спадає. Хоча Богдана Криса віддає йому належне і в монографії «Пересотворення світу» (1997) [10:668-69], і в коротенькому розділі з дванадцятитомної «Історії української літератури» (2014) [7:482-484], висловлюючи низку дуже містких і точних формулювань особливостей світобачення поета. Валерій Шевчук же з властивою йому сміливістю суджень говорить про вірші Климентія як про «книгу буття українського народу» [18:179-191], «явище цілком оригінальне, навіть унікальне в давній українській літературі» [18, с. 191].

Гублячись у багатому й розмаїтому предметному світі поетичного збірника, ми можемо втратити відчуття поміченої Франком динаміки життєвого пошуку, справді суголосного мандрам не лише Григорія Сковороди, але й Василя Григоровича-Барського, Паїсія Величковського, Іллі Турчиновського – загалом людини епохи Бароко, зануреної в атмосферу Дороги. «Camino de Perfección», «Шляху досконалости» [15], яким бачила драму життєвих шукань преп. Тереза Авільська. Дороги звільнення від влади стереотипів, традиції, суспільної думки.

І Михайло Возняк [3:31], і Богдана Криса [10:69] звертали увагу на вірш 38, «О идущих на слободы людях», як свідчення «браку ідейности», «переваги над поетом дидактика», який не

дошукується причин суспільних явищ. Справді, цей вірш, де засуджуються наші предки, піонери заселення Слобожанщини, котрі вирушали в Дике Поле в пошуках свободи, різко суперечить закріпленому романтизмом образіві мужніх «уходників».

38. О идучих на слободы людях

*Хто колвек собѣ ищет на житло слободы,
Мало въходятъ зъ межъ такихъ великою бѣды.
Бо готовые хаты идучи покидают,
А прѣшедши на слободу готовыхъ не мают.
А що найгоршеи часомъ худобы забырают
И тылко що з душами живыхъ оставляют.
Уже жъ тогда где зъхочетъ, то скочетъ хочъ къ
лѣсу,*

*И голыйъ уже наветъ хочъ к самому бѣсу
Пожытчная ему судыласъ слобода:
Довольная пустыня и лика¹, и вода.
Нащо любо зволитъ ся хочъ утопитися,
А ежели захочетъ, волно и вдавитсяя.
Ото жъ мѣши за свое тѣпер дурный мужиче,
А бывший на своего пана бунтовниче.
Не хотѣлесъ панови послушенство отдават,
И въ цѣлости зъ вѣмъ своимъ въ едномъ мѣсцу
пробуват.*

*Гинь же тѣпер за свое злое непокорство
И за упрямую твою гордость и упорство.
И добре тыѣ чинятъ, що прочанъ обдырают:
Богъ ихъ проститъ, за тоѣ згола грѣха не мают.
И не тылко потреба б такихъ обдырати,
Але из самими душами разлучати.
Поневажъ не хотѣв пудъ кимъ бувъ чинитъ
повинностъ:*

*Обери и хочъ забиши за тую учинностъ.
Богъ за бунтовника, якъ мовятъ, не повѣситъ,
Але и нагородою ещѣ потѣшитъ.
Гды жъ учинивъ своему пану пакость многу,
Не тылко пану, и самому Богу.
Якъ ся мѣвъ, то мѣвъ, треба було б претерпѣти,
А за терпеніе спасеніе моглъ бы мѣти.
Зачимъ вы, панове, такихъ не важтѣсь щадѣти:
Втѣкающихъ прочъ самыхъ дерѣтъ бѣтъ, и берѣтъ
дѣти.*

*И отнюдъ милости такимъ не показуйте,
Але совершенно такъ таковымъ справуйте [8, с.
49-50].*

Але перегляньмо-но задля справедливости сучасні дискусії докола економічної еміграції. Хіба ми не знайдемо там докорів на адресу заробітчан, котрі назавжди залишають рідну землю із її проблемами й вирушають у пошуках кращої долі до Польщі, Швеції, Іспанії чи Канади? А тим більше до путінської Росії! Хіба бракує пересторог

для сміливців, ладних розірвати всі стосунки з Україною й вирушити в невідомість?

Для Климентія, котрий жив у часи, коли ще все Лівобережжя несло на собі печать «татарського берега», на відміну від «руського берега» – Правобережної України [19:93], – переселення в далекі східні степи означало радикальний розрив із звичаєним способом життя, з батьківським краєм, а може, й зі своїм народом. У його просторових вимірах земля слобід напевне що була дальшою, ніж для сучасного українця – Канада чи Аргентина. Кількатижнева подорож возом із усіма домашніми пожитками в невідомість виглядала навіть для зануреного в світ мандрів ієромонаха ризикованою авантюрою. Від цієї авантюри він і застерігає, залякуючи її потенційних учасників. Залякує, не гребуючи темними барвами.

Такий аспект варто обміркувати. Климентій, як і Самійло Величко, спостерігає велику руїну, що настала на землях Речі Посполитої та Гетьманщини після «потопу» 1648-1667 рр., доповненого турецькою навалою 1672-1676 рр.: «Видѣхъ многіе гради и замки безлюдніе и холми висипаніе, и тилко звѣремъ дивимъ прибѣжищемъ и водвореніемъ сущитъ ... Видѣхъ пространніе тогобочніе Украинно-Малоросійскіе поля и розлегліе долини, лѣси и обширніе садове и красніе дубрави, рѣки, стави, ієзера запустѣліе, мхомъ тростіемъ и непотребною лядиною заросліе» [1:4, 5].

Втеча обезнадієних українців на далекий для них схід ставила під сумнів майбутнє відродження власної, батьківської землі, вихід її з кризи. І тут у барокового поета виринає концепт «слобод'и» – «свободи». Що є свобода – поневір'яння на чужині в постійній боротьбі за виживання чи гідне життя на рідній землі з дотриманням установлених суспільних стосунків і збереженням встановленої субординації?

Це для нас, людей, народжених у ХХ ст. й вихованих на ідеях соціальної справедливости, свобода асоціюється зі звільненням від класової верхівки. Та й то, як показує досвід, ми легко опиняємося в пастці як не партноменклатури, то олігархічних кланів. Для Климентієвих же часів залежність селянина від землевласника виглядала не менш природною, ніж наша з вами – від безособового власника багатоквартирного будинку, в якому ми живемо. Тому то втеча селянина з цієї землі оцінювалася так, як ми з вами оцінюємо добровільне бомжування – чи то безхатченківство.

Концептуальна проблема, яку ставить автор, насправді є викликом для ще не зниклих прихильників пролетарської революції, різного роду шарикових і швондерів, та навіть і для адептів неоліберальних ідеологій: чи може бути вільною людина без власности? А слідом за нею виринає інша: чи не варто силою зупиняти

¹ У виданні Володимира Перетца – «илика» [2, с. 18].

безвідповідальних експериментаторів, схильних до непродуманих анархічних дій?

Ясна річ, Климентій справді надто категоричний і прямолінійний у ставленні до наших відчайдушних предків. Історія маргіналізувала Климентія з його схоластичними віршами й засвідчила грандіозний успіх будівничих української Слобожанщини. За кілька десятиліть саме *на слободах* скромний полтавець Григорій Сковорода виріс у мандрівного філософа. Але це ніяк не означає, що вірш «О идучих на слободы людех» заслуговує на скептичну усмішку. Бо слід врахувати ще один, дуже істотний нюанс: Климентій є людиною бароко, а отже, його поетична мова побудована на парадоксах, концептах. У манливому понятті «слободи» він відкриває і реалізує приховану контрверсійність, виявлену, зокрема, в полісемантизмі: назва абстрактного поняття, високо цінovanого в політичній культурі Речі Посполитої, успадкованій Гетьманщиною, є водночас назвою степового поселення, наділеного певними суспільними привілеями.

Художній світ вірша 38 виразно антитетичний: ось тут, на батьківщині, – *готовые хаты, худоба*, селянин перебуває тут *въ цѣлости зъ вѣм своимъ въ одномъ мѣсцѣ*, хоча й мусить *панови послушество отдават*. А там, у чужому краї – *велика бѣда*, брак житла, *пустыня*, де голому й босому переселенцеві лишається тікати світ за очі, або покінчити життя самогубством: *хоч утопитися*,

А ежели захочет, волно и вдавится. Свобода, *слободá*, обернулася волею вдаватися – профанацією самої ідеї свободи. Світ позірної свободи виявляється оберненим, карикатурним світом, антисвітом, бо відбирає не лише добробут, але й життя – і то разом із земним вічне життя, якого позбавляє себе самогубець.

Бунт загрожує самому нерозважливому бунтівникові. Тим-то для запобігання його життєвій катастрофі автор дозволяє найсуворіші ліки:

*Зачим вы, панове, таких не важтєсь щадѣти:
Втѣкающих проч самых дерѣт бѣт, и берѣт
дѣти [8, с. 50].*

Порада груба, дивна, відразлива для нашої сучасної етики. Але ж пише вірш не сучасна людина, а бароковий автор, сформований ієрархічним суспільством. У його грі парадоксів, у віддзеркаленій кривим люстром Дикого Поля реальності ми несподівано відкриваємо власну перспективу роздумів над мінливістю суспільно-етичних парадигм і над джерелами естетики домашнього затишку, які так щедро живитимуть українську літературу в добу її самоствердження й захисту свободи національного буття. Добу, знаком якої стане вимушений мандрівник Еней і його ватага троянців.

Література

1. Величко Самойло. Летопись событий в Юго-Западной России в XVII-м веке. – Киев, 1848. – Т. 1. – VIII; 454; 51; XXX; II с.
2. Вірші ером. Климентія Зиновієва сина / Видав з передмовою Володимир Перетц. – Львів : Накл. НТШ, 1912. – ЛП; 228 с.
3. Возняк Михайло. Історія української літератури: У 2 кн. – 2-е вид. – Львів: Світ, 1994. – Кн. 2. – 560 с.
4. Єфремов Сергій. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – 4-е вид. – Нью Йорк : Вид. Ради оборони і допомоги Україні Українського Конгресового Комітету Америки, 1991. – 448 ; 459 с. (Передрук).
5. Історія української літератури: В 2 т. / Гол. ред. колегії О. І. Білецький. – К. : Вид-во АН УРСР, 1954. – Т. 1. Дожовтнева література. – 732 с.
6. Історія української літератури: У 8 т. / Гол. ред. колегії Є. П. Кирилюк – К. : Наук. думка, 1967. – Т.1. – 539 с;
7. Історія української літератури: У 12 т. / Заг. ред. Віталія Дончика. – К. : Наук. Думка, 2014. – Т. 2. – 840 с.
8. Климентій Зиновій. Вірші. Приповісті посполиті / Підгот. тексту І. П. Чепіги; вст. Ст. В. П. Колосової та І. П. Чепіги. – К. : Наук. думка, 1971. – 392 с.
9. Колосова В. П. Климентій Зиновієв: життя і творчість. – К. : Наук. думка, 1964. – 207 с.
10. Криса Богдана. Пересотворення світу. – Львів : Свічадо, 1997. – 216 с.
11. Кулиш П. Климентий, украинский стихотворец времен гетмана Мазепы // Русская беседа. – 1859. – Т. 5, кн. 17. – С. 79–140.
12. Кулиш П. Обзор украинской словесности // Основа. – 1861. - Январь. – С. 159–234.
13. Ленин В. И. Критические заметки по национальному вопросу // Ленин В. И. Полное собрание сочинений. – Москва: Политиздат, 1973. – Т. 24. – С. 113–150.
14. Огоновський Омелян. Історія літератури руської. – Львів : Накладом Т-ва ім. Шевченка, 1887. – Ч. 1. – XVI; 428 с.
15. Тереза з Авіли, св. Шлях досконалості / Пер. А. Маслох. – Львів : Свічадо, 2007. – 304 с.
16. Франко Іван. Історія української літератури. Часть перша // Зібрання творів: У 50 т. – К. : Наук. думка, 1983. – Т. 40. – С. 5–370.
17. Франко Іван. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Зібрання творів: У 50 т. – Т. 41. – К. : Наук. думка, 1984. – С. 194–470.

18. Шевчук Валерій. Муза роксоланська: Українська література XVI-XVIII ст.: У 2 кн. – К. : Либідь, 2005. – Кн. 2. Розвинене Бароко. Пізнє Бароко. – 728 с.
19. Sienkiewicz Henryk. Ogniem i mieczem: T. 1–2. – Warszawa: Wyd-wo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1985. – 869 s.

УДК 821. 161. 2: 801. 73

Н. М. Левченко

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

Біблійна герменевтика в давній українській літературі в межах канону та поза ним

Левченко Н. М. Біблійна герменевтика в бароковій українській літературі в межах канону та поза ним. Дослідження присвячене вивченню сакрального образу каменю як біблійної фігури, знаку, символу в прозі Г. Сковороди та С. Яворського. За принципами біблійної герменевтики як джерела смислів письменники створили оригінальну систему значень образу каменю в межах канону й поза ним. Насиченість творів Сковороди алегоричними образами, емблемами, символами, які мають абсолютно самостійний, інколи несподіваний сенс, стала причиною відхилення тлумачення багатьох біблійних фігур, явищ і сюжетів від їхньої канонічної інтерпретації. С. Яворський не відходив від канону і, інтерпретуючи образ каменю, вдався до інтертекстуального прийому перенесення тексту Святого Письма у власноруч творений текст.

Ключові слова: біблійна герменевтика, ключ, код, знак, архетип, канон, правила, норми, теофанія каменю.

Левченко Н. М. Библийская герменевтика в барочной украинской литературе в пределах канона и вне его. Исследование посвящено изучению сакрального образа камня как библийской фигуры, знака, символа в прозе Г. Сковороды и С. Яворского. По принципам библийской герменевтики как источника смыслов писатели создали оригинальную систему значений образа камня в пределах канона и вне его. Насыщенность произведений Сковороды аллегорическими образами, эмблемами, символами, которые имеют абсолютно самостоятельный, иногда непредсказуемый смысл, стала причиной отклонения толкования многих библийских фигур, явлений и сюжетов от их канонической интерпретации. С. Яворский не выходил за границы канона и, интерпретируя образ камня, использовал интертекстуальный метод интеграции текста Священного Писания в собственноручно созданный текст.

Ключевые слова: библийская герменевтика, ключ, код, знак, архетип, канон, правила, нормы, теофанія камня.

Levchenko N. M. Biblical hermeneutics in baroque Ukrainian literature within the canon and beyond

The research is devoted to the study of the sacred image of a stone as a biblical figure, a sign, a symbol in prose by G. Skovoroda and S. Yavorsky. According to the principles of biblical hermeneutics as a source of meanings, the writers created an original system of values of the image of a stone within the canon and beyond. The saturation of the works of Skovoroda with allegorical images, emblems, symbols, which have a completely independent, sometimes unexpected meaning, has become the reason for the rejection of the interpretation of many biblical figures, phenomena and subjects from their canonical interpretation. Trying to find the truth in Scripture, Yavorsky puts on its own allegorical transformations allegorically on its biblical allegories, that is, about allegories speaking allegories and thus does not simplify, but encode their meaning. S. Yavorsky did not depart from the canon and, interpreting the image of a stone, resorted to the intertextual acceptance of the translation of the text of the Holy Scripture into a self-created text. Consequently, the attachment to the canon was facilitated by modifications of most canonical genres.

Keywords: Biblical hermeneutics, key, code, sign, archetype, canon, rules, norms, theophany of stone.

Біблійну герменевтику в давній українській літературі варто розглядати як мистецтво розуміння текстів Святого Письма, вчення про принципи, певні правила й канони та особливості тлумачення цих текстів з метою з'ясування їх дійсного смислу, де вони усвідомлюються як Богом відкриті для людини істини.

У світовій практиці герменевтика як теорія інтерпретації сакральних текстів пройшла довгий час становлення і розвитку від давньоєврейської традиції, Августина [1] й Оригена [23] до

найсучасніших теорій Г.-І. Гадамера [7;8], П. Рікера [24], В. Ізера [14; 15; 16], Е. Гірша [38], К. Корнера [17] та ін.

Зародившись понад трьох тисяч років тому, якщо відправною точкою вважати першу старозавітну книгу «Буття» (1445 р. до Р.Х.), біблійна герменевтика продовжувала розвиватися й удосконалюватися із плином часу. Вона зазнавала значних трансформацій в епохи Середньовіччя, Реформації і Модерну, але залишалася серцевиною не лише літературознавчих, а й загальнокультурологічних, філософських шукань з

огляду на специфіку єдиного об'єкта її дослідження – Святого Письма.

У процесі багатомістового становлення біблійна герменевтика виробила власні норми й правила теорії тлумачення сакральних текстів, за межі яких екзегет не мав права виходити. Однак, на практиці шляхи узгодження біблійних текстових сенсових протиріч вимагали від давніх українських митців інколи сягати за межі ustalених канонів.

Варіативність перекладу Біблії та її ускладнений, утаємничений стиль спричинили дискусії навколо проблеми шляхів екзегези текстів Святого Письма ще від часів їхньої появи. На цій основі утворилися різні екзегетичні методології. Давня українська література акумулювала в собі як східну, так і західну традиції тлумачення біблійних книг. Великим авторитетом для українських барокових письменників були вчення як отців Церкви (Григорій Богослов, Іоан Золотоустий, Григорій Ниський, Василій Великий, Аврелій Августин та ін.), так і богословів неортодоксальних (Філон Олександрійський, Оріген).

Найбільш інтенсивного розвитку в українській літературі біблійна герменевтика набула в епоху Бароко. Так само, як і в усій Європі, від часу Тридентського собору, українські митці послуговувалися чотирисенсовою біблійною герменевтикою, яка полягала у розрізненні буквального, відкритого, зрозумілого сенсу Святого Письма, й "темного", закритого, таємного, який, у свою чергу, розподілявся на алегоричний, моральний і анагогічний. В українській бароковій учительній прозі втілювалися всі чотири сенси, але згідно з різними схемами.

Для давніх авторів було дуже важливим дотримання норм, законів і правил у межах канону, якими письменник мав керуватися, обираючи тему, ідею, художні засоби зображення, інтерпретаційні моделі у творах різних жанрів, а найбільше в текстах, які мали тлумачити Біблію. Обираючи загальновідомі джерела своїх творчих шукань, автор теж не мав права ігнорувати правила і встановлені норми творчості. Однак така прив'язаність до канону не утримувала, а інколи навпаки сприяла модифікації найбільш канонічних жанрів, тем, образів.

Сформовані античною міфологією норми й правила порушення проблеми буття людини в Богів поглинуло християнство. На думку О. Турган, «у результаті тривалого процесу взаємодії літератури й міфології формуються різні типи художнього узагальнення. Можливість різноманітного відбиття й широкого тлумачення античності в інтересах сучасності об'єктивно закладена в міфологічному характері мислення, міфі, його символіці й міфологемах» [31:74].

Загалом, традиції античності органічно засвоювала кожна література завойовувала міцніші

позиції у світовому літературному процесі. Академік О. І. Білецький, зокрема, зауважував: «Важко показати серед літературної спадщини, залишеної нам старим світом, хоч одного визначного письменника, творчість якого не була б так чи так зв'язана з античною поезією. Одні користувалися її образами, розвиваючи і збагачуючи їх новим змістом, другі переймали в спадщину її форми, треті вчилися в античних письменників пошани до людини і людського розуму, уміння вивчати й художньо узагальнювати дійсність» [3:13].

Отож, християнство, виникнувши в елліністичному світі, засвоїло і зберегло надбання античної духовності разом із художніми канонами зображення навколишньої дійсності та залучило їх до структури методів біблійної герменевтики.

Походження назви біблійної герменевтики прив'язується до імені олімпійського бога Гермеса, фігура якого мала значну і складну передісторію, дотичну до традиційно непорушного образу каменю. «Камені, що ставилися по узбіччях доріг, щоб захищати і охороняти їх, називалися hermai, тільки багато пізніше ітіфалічна колона з чоловічою головою, hermes, почала сприйматися як образ бога. Так Гермес, перш ніж стати «особистістю», знайомою нам за постгомерівською релігією і літературою, був спершу просто теофанією каменю» [39:34] з огляду на те, що ці hermai були свідками божественної присутності.

«Щоб викристалізуватися, інтелектові потрібні форми. Та кристалічне не розкладається. Воно нетлінне. Натомість наповнена інтелектом форма може вичерпати себе, стати просто оболонкою» [21:439]. З метою збереження гармонії між ейдосом і матеріальною оболонкою народна тенденція персоніфікувати божества і священні сили сприяла тому, що Гермес набув форми людини.

Таким чином, відбулася еволюція божества, унаслідок якої устаткувалося розуміння людиною Бога як собі подібного образу. Світогляд еллінів мав ширші горизонти, і старі теофанії, втративши свою актуальність, змінили своє значення. «Hermai проявляли божественну присутність тільки розумам, які могли прийняти Одкровення сакрального безпосередньо з вічного творчого акту, зі всякої «форми» і всякого «знаку». І таким чином Гермес перестав співпадати з каменем; його зовнішність стала людською, його теофанія стала міфом» [32:224], – зазначав Мірчі Еліаде.

Втративши тотожність з образом каменю, Гермес продовжував згідно з античною міфологією залишатися зберігачем каменів і вісником богів. Загальновідомо, що як сподвижник інтелектуально-духовного життя і володар усіх мов Гермес причетний до таємного знання, яке розповсюдилося по всьому світу. У зв'язку з цим виникло уявлення про Гермеса Трисмегіста – основоположника науки

всіх наук – герметики (герметизму), попередниці концептуально-сислової бази урізноманітнення конкретних наук і філософії, що виникли згодом, серед яких і біблійна герменевтика.

Перш ніж укластися в системно досконалу науку, біблійна герменевтика пройшла довгий і складний шлях становлення. Лише в середині XVII ст. вперше «термін герменевтика стосовно Письма Святого з'явився в назві книги протестантського теолога Й. К. Дангауера «*Hermeneutica sacra sive methodus exponendarum Sacrarum Litterarum*» (1654), а пізніше – в інтродукції Й. Й. Монспенгера до католицької Біблії «*Institutiones hermeneuticae sacrae Veteris Testamenti*» (1776)» [38:464].

Метою біблійної герменевтики західна традиція вважає «подання засад такого викладу Святого Письма, котрий брав би під увагу і Божий і людський характер Біблії, і підводив би екзегета до безпосереднього контакту з живою думкою натхненного автора через її письмове вираження» [39:465].

Згідно із канонами тлумачення святого письма в Західній Церкві правда Божа у Святому Письмі виражена автором, натхненим Святим Духом, у тому сенсі, в якому на нього зійшло святе об'явлення. Проблема богодуховенності Святого Письма, «розглянута з точки зору біблійної герменевтики та екзегези, містить у собі цілу низку питань, пов'язаних зі специфікою Біблії як релігійного тексту, з її багатозначністю і багаторівневістю смислів» [14:261].

Засвоївши західну традицію, біблійна герменевтика в українській давній літературі відповідно до канонів тлумачення Біблії в Східній Церкві також ставить перед собою завдання в багатьох можливих значеннях відшукати саме той сенс, який натхнений Святим Духом автор передав через власні вирази та судження.

Отож, зберігши архетипну пуанту в своїй назві, під впливом християнського богослов'я біблійна герменевтика втратила смислово дотичність до поганського містичного образу каменю. Але, не зважаючи на це, символ каменю продовжував відігравати величезну роль у християнській екзегетиці. Щоправда, його семантика дещо змінилася: якщо язичники вважали, що божество утілювалося в камені, то християни були переконані, що божа присутність змінює сам камінь.

Приклади теофанічної символіки каменю, що балансує на межі поганства і християнства, знаходимо в Біблії. Так, в Книзі Чисел Бог наказує Мойсееві знищити культові камені, які він знайде в Ханаані: «... понищите всі зображення їх, і всіх литих ідолів їх понищите, і всі висоти їх зруйнуєте» (4 М 33.52). Такі дії направлені на двобій не між канонами нової віри та ідолопоклонством, а між двома теофаніями, що впливають з двох векторів

релігійного досвіду: з одного боку, примітивною концепцією, що ототожнювала божество з річчю і шанувала його в будь-якій формі й місці, де воно з'являлося; а з іншої – концепцією, що виросла з досвіду еліти, яка визнавала присутність Бога тільки в освячених місцях таких як Ковчег, Храм, вівтар і в деяких Мойсеевих обрядах, направлених на зміцнення цієї присутності в світогляді самого віруючого. І в тому, і в іншому випадку є очевидною символічність каменю.

«Релігійні камені – завжди знаки, – зазначає Мірчі Еліаде, – завжди подають щось, що знаходиться поза ними. Від звичайної елементарної ієрофанії, представлені брилами і скелями, – що вражають розуми людей своєю міцністю і величчю – до символізму омфалу і метеоритів, релігійні камені незмінно означають щось більше, ніж людина» [32:223].

Очевидно, така семантика змінювалася, замінювалася іншою, іноді знецінювалася або посилювалася з огляду на те, що «реформатори засвоювали вірування одного роду і зараховували їх до іншої релігійної системи, надавали їм абсолютно іншого значення» [37:18].

Релігійна реформа все ж таки частково зберегла старі форми сакральних каменів і об'єкти шанування, змінивши їх сенс. Так, наприклад, завершивши угоду між Яхве і його народом, Ісус Навін «узав великий камінь і поклав його там під дубом, який поряд святилища Господня. І сказав Ісус всьому народу: ось, камінь цей буде нам свідком... він та буде свідком проти вас, щоб ви не збрехали перед Господом...» (Єг. 24. 26 – 27). Таким чином Бог був присутній як свідок в камені. Подібні камені-свідки, ймовірно, шанувалися ханаанянами як проявлення божества.

Мойсеевий монотеїзм був направлений на боротьбу проти частого змішування знаку божої присутності і втілення божества в певному предметі. «Не робіть собі кумирів і статуй, і стовпів не ставте у себе, і каменів із зображеннями не кладіть в землі вашій, щоб кланятися перед ними. Бо Я – Господь, Бог ваш!» (3 М 26.1). Поєднання знаку і божества стало дуже популярним у первинному релігійному досвіді, і щоб уникнути саме таких змішень Мойсеева еліта або скасувала знаки (фігурні камені, різьблені зображення), або абсолютно змінила їх значення (як з Ковчегом Заповіту). Поєднання не забарилося виявитися в іншій семантичній формі і спонукало подальші реформи, ледь окреслюючи риси первинного значення.

Так, наприклад, слово доіндоєвропейського походження *Labra* (камінь, печера) як архетипна протолексема продовжує жити повнокровним, але цілком самостійним життям і в сучасній українській мові, де воно означає «монастир, побудований з каменю». Впродовж багатьох

тисячоліть у фонетично і морфологічно зміненому вигляді воно поволи утвердилося в українській мові, відгалузившись від первинної прамови, знайшло новий сенс. Отже, найменування Кисво-Печерська лавра з'єднало в собі обидва якнайдавніші сенси – «печеру», «камінь». Таким чином передалася через століття і тисячоліття закодована у вербальних знаках і символах нікуди нещезаюча інформація про теофанію каменю.

Фізична міцність каменю і його хронотопна велич спонукали залучити його до когорти релігійних символів, які функціонують там, де абстрактна, суто логічна система немає можливості виразити реальність.

В екзегетичній практиці давніх українських письменників камінь як біблійний символ зайняв нішу серед натуроморфних образів духовного і Божого життя, які відтворювалися за допомогою уподібнення до природних феноменів.

Образ каменю, скажімо, у творчості барокових письменників, схильних до пошуків «величких концепцій, пишних форм, потягу до надприродного і водночас земного, спіритуалізму та буйної фантазії, тенденцій до метаморфоз, травестій, театралізації, поєднання трагічного та комічного, прекрасного і потворного, величного і низького» [22:116], набуває полісемії як на підставі подібності чи суміжності з іншими предметами і явищами, так і на підставі асоціативного семантичного зв'язку.

Звісно, що давні митці не уникали первинного, прямого, буквального значення образу каменю, коли мали на увазі церкву як кам'яну споруду, чи побут аскета, який обмежувався кам'яним ліжком, столом і стільцем, чи кам'яну печеру Христа, в якій його було поховано тощо. Проте буквальний сенс тлумачення хоча й був основою для інших способів тлумачення ще від початків існування екзегези Святого Письма, у творах ортодоксів зустрічалася дуже рідко. Річард Лонгенекер пояснює це явище так: «Причина відносно нечастого використання буквальної методи в талмудичній літературі полягає в тому, що цей різновид коментарю вважався загальновідомим, і оскільки стосовно нього не було розбіжностей у поглядах, він не фіксувався».

Внаслідок того, що «художній образ є багатозначним і, так би мовити, протриває дешифруванню, де послідовно застосовується лише один «шифр» [28:49], семантика образу каменю здебільшого вибудовувалася на вторинних, похідних, переносних значеннях, які приписувалися, здавалося б, конкретним і цілком зрозумілим речам і явищам, як от палиця з п'ятьма каменями Давида, з якою відповідно до біблійної легенди він ходив на Голіата.

Проте, наприклад, Стефана Яворського цікавить прихований і цілком несподіваний зміст образу палиці й каменів на ній, які він розтлумачує

в алегоричному сенсі: «Крґста проображеніє палиця Давидова с п'ятью каменями, взятими у потока, с ними же Давид изыде противу Голіата. Палиця убо знаменуєт Крґст Христов. П'ять же каменей знаменуют п'ять язв Господа нашего Исуса Христа, на Крґсте пріятых» [34: арк. 186].

Навзагал, під добу Бароко «важливою частиною будь-якого художнього твору була інтерпретація, котра безпосередньо вводилася в текст і часто мала перевагу над описом того, що інтерпретувалося. Твір без тлумачень, без інтерпретацій виявлявся просто незакінченим, тому витлумачувалося все – і зрозуміле, і незрозуміле... Кожне явище, кожен сюжетний мотив, кожного героя митець пропонував сприймати як дзеркало, в котрому відображались вічні істини, про які й ішла мова в частині, що інтерпретувала зображуване» [28:23].

Наприклад, розтлумачуючи Біблійні тексти буквально, І. Галятовський не є послідовним у визначенні семантики понять. Він то заявляє, що Божа натура не може ні родити себе, ні змінити, бо «каждая Персона Бозская есть ведлуг досконалости своєї нескончонная» [10: арк. 286], – і тому «натура Бозкая, анґ другой натуре Бозкой, анґ сама себе не Родит, але една есть в трох Персонах» [11, арк. 44], то навпаки стверджує, що від Отця народився Син і Дух Святий через розум і волю Його, то наголошує на рівності трьох Ликів Бога: «Тьлько одного Бога в трох Персонах маємо, которого Христос казал мґти и емуса кланяти, бо любов Божезтвґ три Персоні знайдуются, Отець, Сын, и Дух Святий, еднак тьи Персоны едино Божезтво мают и сут единым Богом» [11, арк. 282]. «Натура Бозкая, анґ другой натуре Бозкой, анґ сама себе не Родит, але една есть в трох Персонах» [11, арк. 44], то на першості Отця. З огляду на те, що Галятовський був добрим богословом своєї епохи і хибності в теологічних питаннях для нього неприродні, приходимо до висновку, що проблема триєдності Бога була утаємниченою і тлумачилася українськими бароковими письменниками, попри канон, варіативно

Автор вільно поводиться також зі значенням слів. Грає він із мовними знаками Бог-Отець і Дух Святий: у текстах Галятовського Ісус Христос народжений то від Бога-Отця, то від Духа Святого «Дух Святий силою своєю учинил тґло Христово в животґ Пречистоґ дґвї з власной и самоґ Кровґ єґ» [10, арк. 69]. Непослідовність в екзегезі Святого Письма Галятовського у «літеральному» сенсі пояснюється нехтуванням ним одного з основних правил герменевтики – необхідності врахування контексту для визначення смислу слів. На цьому наголошував ще Августин Блаженний: якщо виникає складність визначення сенсу слова за допомогою граматичного принципу інтерпретації, то необхідно зіставити «темні місця» з «ясними

місцями» Святого Письма. Для більшої достовірності бажано звертатися до контексту й розглядати попередні та наступні частини тексту, що оточують темне місце.

Українська барокова традиція засвоїла настанови Августина Блаженного. За її межі не наважувалися виходити Дмитро Туптало, Антоній Радивилівський, Стефан Яворський та ін. письменники бароко. Вони дотримувалися думки, що Святе Письмо само себе тлумачить, не варто лише нехтувати контекстом.

Теоретично з цим положенням погоджувався й Галятовський, однак на практиці екзегеза Галятовського засновувалася, здебільшого, на тлумаченні фрагментів, фраз і слів у розриві з контекстом, в якому вони перебували. Казноді надавав незначним граматичним деталям інтерпретативне значення. Очевидно, цей прийом запозичувався ним із тлумачення мідраша – одного із різновидів давньоєврейської екзегези.

Характерна для бароко алегоризуюча свідомість, яка всюди шукала приховані співвідношення і відповідності, особливо між сферою абстрактного і сферою наочно-предметного, притаманна також творчості Г. Сковороди. У загальноестетичному плані він, подібно до Іоанікія Галятовського, Антонія Радивилівського, Дмитра Ростовського та інших теоретиків та митців бароко, виходив з того, що художня краса речей насамперед полягає не в їхній, так би мовити, фізичній привабливості, а в певній наданій їм символічній ідеї, яка є тінню небесних і земних образів. З огляду на те, що символічні слова й образи дочасного буття передають таїну вічного буття, емблема, символ, знак, фігура, алегорія посідали чільне місце в естетико-художній системі письменника-філософа і були шляхом пізнання *vego significatio*.

Григорій Сковорода аналогічно до висловлювань апостола Павла: «... бо пили від духовної скелі, що йшла вслід за ними, а та скеля – був Христос» (1 Кор. 10. 4), згідно з якими образ каменю трансформується в образ скелі й уживається як префігурація Христа, застосовує образ каменю як прообраз волі Божої. Зокрема він говорить: «Человѣческая воля и Божья суть два врата – адова и небесная. Обрѣтшіи средѣ моря своя воли Божію волю – обрѣте кифу, сиріч гавань оную: «На сем камнѣ утверджу всю Церков мою» [27: 88].

Зрозуміло, що тут і камінь, і церква функціонують в алегоричному значенні, і позначають не конкретні матеріальні об'єкти, а духовні цінності – знаки християнського віросповідання. За умови пізнання прихованого змісту Біблії шляхом тлумачення знаків, фігур, образів, символів, закритих у ній, на думку Сковороди, спадає «фігуральна завіса» і

відкривається вічність, начало. Відтак, «у філософських трактатах Григорій Сковорода терпляче пояснює, розкриває те чи інше значення, заохочує до розуміння» [18:148]. Інакше, на думку письменника, «что же пользы: имѣть и не разумѣть?» [27:159].

Відомо, що «за допомогою сумлінно вибудованої алегорії цілком можливо добитися того, чого не досягти, використовуючи неметафоричну, логічну мову» [4:57].

Однак, намагаючись дошукатися істини у Святому Письмі, Сковорода накладає на біблійні алегорії власні уже трансформовані алегоричні конструкції, тобто про алегорії говорить алегоріями і тим самим не спрощує, а закодує їхній зміст. Проте, за умовами інтерпретації виявлення кодів, що ускладнюють прочитання твору, вимагають певної підготовки реципієнта. Тож, Сковорода, створюючи химерні вербальні знаки, долучився до виховання асоціативного мислення читача.

Шукаючи алегоричного сенсу в образі каменю за асоціативним принципом, Сковорода, очевидно, відсилає реципієнта до Святого Письма, де Христос, звертаючись до апостола Петра, говорить: «І кажу я тобі, що ти скеля, і на скелі оцій побудую Я Церкву Свою, – і сили адові не переможуть її» (Мт. 16. 18). Звісно ж мається на увазі церква не в значенні архітектурної споруди, а Церква як спільнота віруючих людей, взірцем для яких є переконання апостола Петра, якого було названо трьома іменами: до подвигу віри – Симоном, після – Кифою, *kifa* у перекладі з Арамейської означає камінь, скеля, і Петром, *петра* у перекладі з грецької також скеля. Отож, за лотманівською теорією, сквородинівські тексти виконують другу функцію тексту – «творення нових смислів» [22:432].

Зважаючи на вчення Філона Олександрійського, який називав справжнім храмом Бога весь Всесвіт, а не якесь конкретне, побудоване людьми святилище, що є лише символом, Сковорода схиляється до думки, що стрижнем заснування нової Церкви слід вважати не апостола Петра, а Божу волю, трансформувавши її в образ наріжного каменю, на якому тримається вся віра християнська.

Непідготовленого читача шокує насиченість творів Сковороди образами, емблемами, символами, які «у нього нанизуються не на розумову основу світобачення, а мають абсолютно самостійний, ні від чого іншого незалежний сенс... Розмислові моменти у нього підкорені принципу символічному, а не навпаки» [18:223]. Це стало причиною відхилення сквородинівських потрактувань багатьох біблійних символів образів, фігур від їхньої канонічної інтерпретації.

На відміну від Г. Сковороди С. Яворський не відходить від канону і, інтерпретуючи образ

каменю, вдається до інтертекстуального прийому перенесення тексту Святого Письма у власноруч творений текст. Зокрема він зазначає: «Камнем краєугольним, Камнем вѣри, Камнем созидания Сіону, Христа Спасителя нашего, Писанія божественная нарицають, читателю благочестивий.

Слыши, что глаголет Господь у Исаи пророка...: «Сі аз вложу во основание Сіоне камень многоцѣнен, избран, краєуголен, честен, во основание ему, и вѣруя в он, не постыдится.

То же воспоминает и Петр святой, в своім посланіи апостольским...: «Камень егоже небрегоша зиждущим сій бысть во главу угла».

Истинно слово и всякого пріятія достойно, Церков бо Христова на Христѣ, аки на камени утверждается, и не просто рещи на камени, но на краєугольном камени, двѣ стѣнѣ сі єсть два рода, еврейскій и язычскій, вѣрою во Христа совокупающем...».

Ужасно по истинѣ слово: како источник всякія святыни, может быти камнем претыканія и соблазна. Коем образом камень краєуголен, избран, честен в толиком прійде умаленіе, яко быти ему подножіем претыкающемся запинательным» [34 : арк. 3].

Згідно з бароковою традицією С. Яворський вибудовує нову структуру семантики слова, де «слово не є одиницею мовного аналізу, навіть якщо вважати слова мінімальними одиницями значень» [5:190]. Внаслідок такої гри народжується нова структура тексту – пратекст у тексті, де перший дуже часто видозмінюється і вільно трактується в авторському тексті, навіть тоді, коли пратекстом виступають книги Святого Письма, що їх Яворський розцінює як Боже об'явлення.

До такої методи схиляється більшість барокових митців, серед яких і Г. Сковорода. «Тексти Сковорода мають різний ступінь зв'язку зі своїм пратекстом. Тут бачимо звертання до значно ширшого контексту: до всіх книг Святого Письма – старозавітних і новозавітних, – що розбуджує цілий ряд асоціацій і алюзій. Що більше, Григорій Сковорода зіштовхує різні тексти і це теж певна гра – явлені письмена, у яких зловлено сенс» [18:159].

Наведений уривок із художнього тексту С. Яворського має схожу будову, при якій основний текст подається як сакральна розповідь, а парафрази вводяться до нього у фрагментарному вигляді. Таким чином, Яворський ніби передбачає, що читач розгорне ці зерна інших структурних конструкцій у тексті, до чого дуже часто вдається й сам. Завдяки бароковій традиції подібні вкраплення сприймаються як однорідні з текстом, що їх обрамлює. «Як тільки текст переслідує якийсь положення, закон досвіду чи правила гри, він замикається на собі. Можна передбачити його кінцевий результат, як подорож, що підходить до

завершення. І тоді всі зашілки спадають, всі відразу або майже одночасно» [27:304].

Екзегетичний текст Яворського «має завдання витворити свого зразкового читача..., що має право випробувати нескінченну кількість домислів... Сам текст – це щось більше, ніж параметр, що використовується для підтвердження інтерпретації: текст є предметом, що вибудовується через інтерпретацію, що має форму замкненого кола, бо підтверджується на підставі того, що сам збудує» [15:662]. Тексти творів Яворського, так само як і тексти Сковорода, маючи в своїй основі різні методи тлумачення Біблії, як в межах канону, так і поза ним, побудовані саме за зразком герменевтичного кола, тому й викликають безконечний дискурс.

Алюзії у цитованому вище уривку розраховані на освічену аудиторію. Виконуючи сюжетотворчу роль, вони відсилають ерудованого реципієнта до різноманітних віршів Святого Письма, де образ каменю виконує роль алегорії, символу, метафори, порівняння тощо [Див.: (1 Петр. 2. 4 – 8). Пор.: (Рим. 9. 32 – 33; Мт. 21.42; Іс. 8.14; Іс. 28.16; Еф. 2.20)].

Наслідуючи Біблію, С. Яворський сакралізує образ каменю, наповнює його ідеєю. За принципом смислового паралелізму казнодія вибудовує ланцюгову концепцію значень, відповідно до якої семантика образу каменю поглиблюється поетапно. Автор вживає образ наріжного каменю Сіону і віри на означення образу Ісуса Христа, а далі до образу Христа він прирівнює слово як джерело істини.

«Аналогії [у бароковому стилі. – Авт.] завжди були можливі, бо кожна річ у природі принижує або возвеличує іншу, править за її образ. Не ставши предметом відображення, вона не зникає з поля зору митця: він пам'ятає про неї й від неї відштовхується, створюючи у своєму творі інший образ, зовнішньо навіть з тією, першою, не пов'язаний. Буквально все у світі на певну міру корелювало. Не було жодного явища, яке б формально чи семантично не було пов'язане з іншими» [32:21]. Тож логічно виправданим є ототожнення образу Христа із вербальним знаком.

Широке вживання паралельних фігур пояснювалося ще й тим, що представники барокового мислення вважали мову штучною знаковою системою, яку люди використовують для спілкування. Слова як знаки речей відбивалися в поняттях. «Буття як рівновелике собі вимірює свій обшир, який окреслюється (гр. *tempein*, лат. *tempus*) тим, що воно є у слові» [9:192]. Значення слова-знака встановлюється через його стосунок до предмета, який воно позначає. За аналогією «психологічного» та «граматичного порядку» [26:208], вживані в Біблії слова завдяки творчості давніх українських письменників з вербальної історії Ісуса Христа переростають у рівний Богу

образ і вказують на свою причетність до початку всього.

Отже, характерними особливостями способу думання українських письменників на довгі віки наперед стали ретроспективність, традиціоналізм, антиіндивідуалізм. Будь-яка творча вигадка здавалася неправдивою, якщо тільки не була позначена авторитетом загальноприйнятого вірування.

Письменники намагалися не бути голослівними, а вважали за потрібне продемонструвати свою обізнаність із творчістю визнаних авторитетів. «Робота письменника прирівнюється до створення букета квітів – квітів з інших творів» [21:106]. При цьому домінувала аксіома: чим давніше художнє писання, тим достовірніше, а чим достовірніше, тим правдивіше. «У витворах майстрів цінувалось не те, до чого прийшли вони самостійно і в чому виявили свої особисті здібності, своє артистичне вміння та свої ідеї, а те, в чому вони наблизилися до старовини, жертвуючи власною особистістю заради вірності традиції» [6:354]. Поняття плагиату тоді не існувало, навпаки, чим ближчим був художній твір до авторитетного джерела, тим майстернішим він здавався. «Вміння варіації теми цінувалося не менш, ніж вміння її знайти й обробити» [27:17].

Прив'язаність до канону сприяла, за твердженням Б. Криси, модифікації найбільш канонічних жанрів. «Не раз можна переконатися в тому, що естетична насолода пов'язана з поверненням до того самого, здається вже відомого й звичайного, але завжди такого, чого не можна

знати до кінця, до чого можна тільки наблизитися. Отже, вираження звичайності оманливе, про що не один раз нагадують автори. Це лише своєрідне підкреслення тих багатозначних глибин, над якими спливає добре відоме, спонукаючи до впізнання у відомому невідомого, у звичайному незвичайного, у людському Божого» [18:177].

Глибоко шанували в Україні авторитет давніх отців Церкви, бо вважали, що вони краще ознайомлені з таємницями автентичної екзегези з огляду на їхню наближеність до часів Об'явлення. Барокові письменники, використовуючи іконографічний творчий метод, здебільшого, намагалися донести образ істини таким, яким він подавався в першообразі, максимально виключаючи суб'єктивізм із творчого процесу, тому їхні твори часто нагадували збірки цитат із Біблії та творів відомих патристів.

Разом із тим, на думку Л. Софронової, «...бароко, як відкритий тип культури, як мистецтво, що мало достатньо високий рівень свободи, беручи до уваги високе ієрархічне становище Біблії, піддавало її численним операціям із метою наблизити до сучасності...» [30:198].

Залишаючи екзегета в рамках теологічного світобачення, заданого каноном, бароко наділяє його певною теоретичною свободою, попри те, що в тексті Святого Письма, створеного багато століть тому й освяченого традицією, вміщувалося багато протиріч, у ньому не дозволялось виправляти ні слова. Воно керувало думкою письменника, було стимулом до роздумів, поштовхом до студіювання.

Література

1. Августин Святий. Сповідь / Августин святий ; [Пер. з латини]. – К. : Основи, 1996. – 319 с.
2. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту, із мови давньоєврейської грецької на українську наново перекладена [митр. Іларіоном Огієнком]. – Київ : Українське Біблійне Товариство, 2005. – 1376 с.
3. Білецький О. Античні літератури / О. Білецький : Збір. праць : у 5 т. – Т.5 – К., 1966. – 655 с
4. Бломберг К. Інтерпретація притч / К. Бломберг ; [Пер. с англ]. – Москва: Издательство францисканцев, 2005 – 1820 с.
5. Буслаев Ф. О литературе: Исследования. Статьи / Ф. Буслаев. – Москва: Худож. лит., 1990. – 512 с.
6. Бурова О. Общение с вещью: пространство игры / О. Бурова // Философия языка: в границах и вне границ / Под ред. Ю. С. Степанова, Ю. И. Сватко, М. Серр и др. – Харьков : Око, 1999. – С. 181 – 196.
7. Гадамер Г.-Г. Истина і метод / Г.-Г. Гадамер: в 2-х т. – Том 1: Герменевтика : Основи філософської герменевтики. – К. : Юніверс, 2000. – 464 с.
8. Гадамер Г.-Г. Истина і метод / Г.-Г. Гадамер: в 2-х т. – Том 2: Герменевтика : доповнення. – К. : Юніверс, 2000. – 478 с.
9. Гайдеггер М. Навіщо поет / М. Гайдеггер // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 182 – 197.
10. Галятовський І. Ключь разумѣнія / І. Галятовський. – К. : Друкарня лаври, 1660. – 253 арк.
11. Галятовський І. Месія правдивый / І. Галятовський. – К. : Друкарня лаври, 1669. – 429 арк.
12. Головащенко С. Біблієзнавство / С. Головащенко. – Київ : Либідь, 2001. – 496 с.
13. Еко У. Надінтерпретація текстів / У. Еко // Еко У., Маятник Фуко. Еко У., Рорті Р., Куллер Д., Брук-Ровз К. Інтерпретація і над інтерпретація. – Львів : Літопис, 1998. – С. 650 – 664.

14. Изер В. Герменевтика и переводимость: Курс лекцій / В. Изер. – [Пер. с англ. Д. А. Иванова]. – Ч. 1 // Академические тетради. Выпуск 6. Москва: Независимая академия эстетики и свободных искусств, 1999. – С. 59–96.
15. Изер В. Герменевтика и переводимость: Курс лекцій / В. Изер. – [Пер. с англ. Д. А. Иванова]. – Ч. 2 // Академические тетради. Выпуск 7: Теория театра. Москва: Независимая академия эстетики и свободных искусств, 2001. – С. 96–120.
16. Изер В. Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание / В. Изер. // Академические тетради. – 1999. – Выпуск 6. – С. 59–96.
17. Коннер Кевин Дж. Основание христианского учения. Практическое руководство Христианского вероучения / Кевин Дж. Корнер. – Харьков : Принт Хаус, 2005. – 308 с.
18. Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII ст. / Б. Криса. – Львів: Свічадо, 1997. – 215 с.
19. Курбатов Л., Фролов Э., Фроянов И. Христианство: Античность. Византия. Древняя Русь / Л. Курбатов, Э. Фролов, И. Фроянов. – Ленинград : Лениздат, 1988. – 334 с.
20. Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя / Е. Курціус. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с.
21. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачёв. – Москва : Наука, 1979. – 360 с.
22. Лотман Ю. Текст у тексті / Ю. Лотман // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 428–441.
23. Ориген. Девять гомилий об именах / Ориген // Клеман Оливье. Истоки. Богословие отцов Древней церкви: Тексты и комментарии. – М. : Путь, 1994. – С. 96–99.
24. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикер. – Москва : Медіум, 1995. – 415 с.
25. Серр М. О Жюль Верне / М. Серр // Философия языка: в границах и вне границ / Под ред. Ю. С. Степанова, Ю. И. Сватко, М. Серр и др. – Харьков : Око, 1999. – С. 303–329.
26. Скиба В., Чернец Л. Знак и образ / В. Скиба, Л. Чернец // Введение в литературоведение: Учебное пособие / Л. Чернец, В. Хализев, А. Эсалнек и др.; Под ред. Л. Чернец. – Москва: Высшая школа, 2004. – С. 46–52.
27. Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2-х т / Г. Сковорода. – Київ : Наукова думка, 1973. – Т. 1. – 532 с.
28. Сосюр де Ф. Курс загальної лінгвістики / Ф. де Сюзюр. – Київ : Основи, 1998. – 324 с.
29. Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII – первой пол. XVIII в.: Польша, Украина, Розсип / Л. Софронова. – Москва : Наука, 1981. – 264 с.
30. Софронова Л. Український театр барокко та християнські культурні традиції // Українське барокко та європейський контекст. – К., 1991. – С. 198–203.
31. Турган О. Рецепція античності в українській літературі (діахронічний аспект) // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. Випуск 16. – Київ, 2013. – С. 72–81.
32. Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения / М. Элиаде / Перев. с англ. – Москва : Ладомир, 1999. – 488 с.
33. Эншлен Ш. Происхождение религии / Ш. Эншлен. – Москва : Издательство иностранной литературы, 1954. – 293 с.
34. Яворський С. Камень вѣры / С. Яворський. – Київ : Друкарня Києво-Печерської лаври, 1727. – 10 + 540 арк
35. Bertholet A. Fiber kulUsche MoUwerschiebungen / A. Bertholet // Site Preuss. Akad. Wiss., Phil. Hist. Masse, 1938. – 221 p.
36. Litwornia A. Sebastian Grabowiecki: Zarys monograficzny / A. Litwornia. – Wrocław: Ossolineum, 1976. – 188 s.
37. Herzog U. Der deutsche Roman des 17. Jahrhunderts: Eine Einführung / U. Herzog. – Stuttgart: Kohlhammer, 1976. – 180 p.
38. Hirsch E. D. Validity in Interpretation / E. D. Hirsch. – New Heaven-London : Yale University Press, 1987. – 287 p.
39. Raingeard P. Hermes psychagogue / P. Raingeard. – Paris : Les Belles Lettres, 1935. – 580 p.

УДК 821.161.2'051-1Баранович.09

О. В. Руда

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Образність поезії Лазаря Барановича: художній експеримент як відстоювання свободи творчого пошуку

Руда О. В. Образність поезії Лазаря Барановича: художній експеримент як відстоювання свободи творчого пошуку. У статті проаналізовано художні пошуки представника зрілого бароко Лазаря Барановича на прикладі однієї з його польськомовних збірок «*Żywoty świętych*» (1670). Коротко представлено причини тривалої негативної рецепції його поетичної творчості. Окреслено межі поняття «концептизм». Прокоментовано особливості художньої образності Лазаря Барановича, зокрема його поетичну інтерпретацію різдвяних і великодніх образів, а також образи, взяті ним із повсякденного життя. **Ключові слова:** бароко, Лазар Баранович, «*Żywoty świętych*», концептизм, концепт, образ.

Руда О. В. Образность поэзии Лазаря Барановича: художественный эксперимент как отстаивание свободы творческого поиска. В статье проанализированы художественные поиски представителя зрелого барокко Лазаря Барановича на примере одной из его польскоязычных сборников «*Żywoty świętych*» (1670). Кратко представлены причины длительной негативной рецепции его поэтического творчества. Очерчены пределы понятия «концептизм». Прокомментированы особенности художественной образности Лазаря Барановича, в частности его поэтическую интерпретацию рождественских и пасхальных образов, а также образы, взятые им из повседневной жизни. **Ключевые слова:** барокко, Лазарь Баранович, «*Żywoty świętych*», концептизм, концепт, образ.

Ruda O. V. Figurativeness of Lazar Baranovych's poetry: artistic experiment as a mean to uphold the freedom of a creative search. Artistic explorations of Lazar Baranovych who is a representative of Late Baroque have been analysed in the article. One of his Polish collections called «*Żywoty świętych*» (1670) has been taken as an example. In the given article the reasons for the long-term negative reception of Lazar Baranovych's poetry have been also considered briefly. The scope of such conception as "conceptism" has been outlined in the article too. The distinctive features of Lazar Baranovych's artistic figurativeness have been given a commentary. His poetic interpretation of Christmas and Easter images as well as images taken from an everyday life has been considered as an example for such commentary. The influence of an astronomy and an astrology on Baroque literary discourse as a whole and Lazar Baranovych's verses in particular has been shown too. The issues of corporeal and spiritual origins of a human being, an attitude to luxury and wealth, monastic vocation etc considered by the poet have been also characterised. **Key words:** Late Baroque, Lazar Baranovych, «*Żywoty świętych*», conceptism, concept, image.

Постать Лазаря Барановича, чернігівського єпископа XVII ст., активного церковного й суспільного діяча, викладача, проповідника, видавця й поета, багата на суперечливі оцінки від сучасників і нащадків. Так, свт. Димитрій Туптало називає його у своїх записках одночасно й «великим стовпом церковним», і – непрямо – «віршомазом» [10]. Такий погляд святителя на свого старшого сучасника поділяли й наступні покоління реципієнтів, в цілому позитивно відгукуючись про внесок Лазаря Барановича в розвиток церкви, освіти, книговидання й водночас доволі негативно реагуючи на його поетичну творчість, називаючи її «діалектичними нісенітницями» (Омелян Огоновський) [7], «схоластичним пустослів'ям» (М. Марковський) [6], «хворобливою схильністю писати» (Микола Возняк) [3]. «Це була вже та схоластична література, що цілком поринула в самі теологічні тонкощі і майже не торкалась живого життя», – писав Сергій Єфремов [5].

Насправді ж Лазар Баранович у своїх віршах часто згадував повсякденність, картини якої разом з образами, взятими зі Святого Письма, житій святих, античної літератури, фольклору, ставали частиною створення концепту – гострої, дотепної думки, курйозного вислову. Ростислав Радишевський пише, що «для Лазаря Барановича вміння створювати концепти ототожнювалось з поетичним талантом і було рівноцінне написанню віршів» [9:166].

Концептивний характер має і поетична збірка Лазаря Барановича «*Żywoty świętych*» (1670), предмет нашого дослідження. Уважне прочитання віршів із «*Żywotów świętych*» показує свободу художнього мислення Лазаря Барановича: від оригінальної інтерпретації популярних барокових образів до введення приземлених, повсякденних образів, пов'язаних із освітою, навчанням, монашеством, книговиданням, хворобами тощо. У художньому світі поезії Лазаря Барановича процес ізоляції (з реального – у художнє), визначений

Миколою Бахтіним [2:79] як основний принцип створення художньої дійсності, діє в межах інших ізоляцій: житійного канону, жанрових очікувань, зокрема сформульованих у курсах поезики, традицій церковного календаря, тлумачень Святого Письма тощо. На перший погляд, такі обмеження не залишають простору для оригінальної творчості, проте бароковому автору вдається навпаки максимально використати художні засоби в тому мінімальному просторі авторської свободи, який залишається, створюючи місткий і чільний твір, багатий на художню гру і наповнений символами.

Так, нового звучання в поезії Лазаря Барановича набувають добре відомі й впізнавані образи двох центральних християнських свят, Різдва й Воскресіння Христового. У віршах на різдвяну тему поет доволі побіжно згадує про Ірода й зірку, нічого не пише про пастухів і царів, Йосипа або дорогу до Віфлеєму. Натомість у центрі різдвяного поетичного циклу «*Żywotów świętych*» – образи стайні, ясел, коня, вола й пелюшок, у які загорнене Немовля. «*Raj to nie Stajnia, kiedy Adam Wtory, / Rodzić się do niej zszedł z niebieskiej Gory. / Raj pierwszy Adam stajnią był uczynił, / Bydlęciu zgównał, kiedy w nią zawinił*»¹, – рядки, якими починається поетичний цикл і які є показовими щодо концептизму у виконанні Лазаря Барановича [12:8].

Рай був вільний від гріха, та Адам згрішив, в інтерпретації Лазаря Барановича, він «став худобою» і «зробив рай стайнею». Та ось народжується Другий Адам, Ісус Христос, Який повертає людині райський, божественний стан. Образ Другого Адама взятий із творів Отців Церкви. Рай, що став стайнею, і стайня, що стала раєм, – парадокс, через який Баранович намагається розкрити таємницю Різдва. Цінність думки про спасительний сенс Христового народження, таким чином, пізнається через зіставлення першого й другого Адамів. Благодать, вічне життя, яке приносить Христос, Другий Адам, сприймаються лише у порівнянні зі смертю, гріхом, до якого опустився Перший Адам.

Тема Різдва й образ Христа як Другого Адама спонукає Лазаря Барановича до роздумів про душу й тіло, не позбавлених впливу філософії неоплатонізму з характерною для неї ідеєю звільнення від тілесного. Поет не згадує у вірші про те, що, згрішивши, Адам і Єва засоромились своїх тіл. Натомість у дусі ігнатіанської духовності Баранович переноситься уявою у стайню та описує людське тіло як непокірного коня, якого треба вивести зі стайні на роботу.

Бог має в різний спосіб допомогти людині

¹ З пол.: «Рай – це не стайня, раз Адам Другий / Народжуватись до неї зійшов згори. / Стайнею зробив рай Адам Перший, / Ставши худобою, коли в ньому згрішив».

приборкати тілесність. «*Zwiąż pieluchami Swemi ciało moje*»², – пише Баранович. Або: «*Niech jak niewolnik związany u ciebie / Będzie: inaczej nie być mu na Niebie*»³, «*Ciało tę bydlę u Twojego złoba / Uwiąż...*»⁴, «*Jeśli nie włożysz sam wędzidla, Panie, / Wirzgać nasz konik nigdy nie przestanie*»⁵ [12:9–10]. Піст, вправлення у чеснотах, слухання Божого Слова – засоби, якими Баранович пропонує перемагати тілесні гріхи. Думку про необхідність боротьби з тілом Баранович розкриває через низку несподіваних метафор: тіло – кінь зі стайні, де народився Христос; контроль над тілом – приборкання непокірного коня; піст – дишель на неслухняного коня; чесноти – їзда коня біблійними горами, Синаєм, Фавором, Голгофою, які асоціюються із заповідями Мойсея, преображенням та воскресінням Христа відповідно.

Ще один місткий образ із різдвяного циклу «*Żywotów świętych*» – це саме Немовля, яке змушене нерухомо лежати в яслах. З євангельського сюжету ми нічого не знаємо про поведінку новонародженого Бога. Євангелісти описують лише реакцію людей на Різдво: Ірода, пастухів і царів. У більш пізній художній літературі, наприклад, у легендах Сальми Лагерлеф про Христа, а також у народних колядках зображено, як у Святу ніч змінюється навіть природа, скрізь панує спокій і тиша. Натомість Баранович намагається передати переживання Самого Божого Немовляти. Воно плаче від того, що загорнене в пелюшки, але ні Богородиця, ні інші не гніваються на цей плач, адже сльози підтвержують людяність і те, що Бог став людиною, тож усі радіють Божим сльозам як свідченню воплощення: «*Placze Bóg, człowiek z tego się rozśmieje, / Nie będzie za źle miał, niech ma nadzieje. / Godna rzecz śmiechu kiedy i Bóg płacze, / Niechaj z Bożkiego płaczu człowiek skacze. / Placze Bóg lubo nie płakał od wieka, / Aby smótnego pocieszył człowieka*»⁶ [12:17].

Завершується різдвяний цикл, як і починався, контрастами, призначеними розкрити сенс Христового Різдва. На початку Баранович писав про повернення людині райського стану, вічного життя через Боже народження. Наприкінці ж поезії він наголошує на тому, що це не можливо без Христової жертви, без розп'яття і воскресіння, тому

² З пол.: «Зв'язи тіло моє пелюшками своїми».

³ З пол.: «Хай за невільника зв'язаного буду я в тебе, / Інакше не бути мені на Небі».

⁴ З пол.: «Тіло, як бидля, до свого жолоба / Прив'язи...».

⁵ З пол.: «Господи, якщо не закладеш сам вузду, / Брикатись наш коник буде нам на біду».

⁶ З пол.: «Бог плаче – людина з того сміється. / Що не буде це прийняте за зле, надіється. / Річ гідна сміху, коли Бог плаче. / Нехай з Божого плачу людина скаче. / Плаче Бог, хоч і не плавав від віку, / Аби сумного потішити чоловіка».

жолобу (яслам) протиставляється гріб, а землі, в яку його закопують, – небо, де буде Господній гріб. У Віфлємі в інтерпретації Барановича замість вівса в ясла поклали Небесний Хліб. Це одна з найпопулярніших метафор Христа в «*Żywotach świętych*». Особливо оригінально вона звучить в одному з богородичних творів збірки, де Христа зображено як хліб, який печеться в лоні Діви Марії.

Тему розп'яття і воскресіння Лазар Баранович розкриває у ще одному поетичному циклі збірки «*Żywoty świętych*» – «*Spór męki Króla boleści Jezusa Chrystusa*». Він відкривається емблемою із зображенням хреста, на який сперті знаряддя мук і який разом з ними нагадує сніп колосків, а завершується підбіркою епітафій на смерть Ісуса Христа та емблемою тернового вінця, простроμένου списом, яка символізує страждання Богородиці. Концептивний стиль циклу виявляється вже у самому задумі зобразити страждання Христа як сніп мук, у якому кожне зі знарядь (цвяхи, спис, хрест, оцет, терновий вінець) відіграє роль колоска й виголошує монолог про свою участь у вбивстві Христа, а також написати епітафії, в яких оплакується смерть Того, Хто воскресне.

Дистих і катрен, якими написано епітафії, – нехарактерні для Лазаря Барановича типи строф, які, проте, чи не найбільше відповідають концептивному стилю, адже невеликий обсяг змушує автора зупинитись лише на найважливіших деталях. Хрест і каміння – центральні образи епітафій Христу: «*Z Kamienia pospolicie Światła dobywają, / Christus Światło, a przeto w Kamień go wkładają*»⁷, «*SŁOWO jest Christus, przeto do Druku go dają, / A Kamieniem by było znaczne, naciskają*»⁸, «*Był Christus na Drzewie, szedł pod Ziemię, swojego / Pragnąc widzieć korzenie Drzewa Krzyżowego*»⁹, «*Christus Pszenica, miał w Grobnym ią Kamieniu, / Będzie z onej na Święta Artos ku jedzeniu*»¹⁰ [12:93–94]. Більш детально художні особливості циклу «*Spór męki Króla boleści Jezusa Chrystusa*» проаналізовані нами в окремій статті¹¹.

Поряд з біблійними образами неба, дороги, хліба, голуба, пастиря, овець, баранця, віслюка, джерела, дому, гір тощо в «*Żywotach*» є образи із

⁷ З пол.: «З каміння зазвичай вогонь добувають.

Христос – вогонь, тож його в каміння вкладають».

⁸ З пол.: «СЛОВО – Христос, треба його в друк подати. Каменем притиснути й так друкувати».

⁹ З пол.: «Висів Христос на дереві, зійшов під землю: Захотів побачити з дерева хреста коріння».

¹⁰ З пол.: «Христос – пшениця, яку мелють камінням із гробу,

Буде з неї на свята Артос як випічка здобна».

¹¹ Руда О. Художні особливості поетичного циклу Лазаря Барановича «*Spór męki Króla boleści Christusa* (Tragaedia Wielkopiątkowa wystawiony)» [Текст] / О. Руда // Слово і час: Науково-теоретичний журнал. – 2015. – № 6. – С. 27–34.

сільського повсякдення (бджоли, вулики, віл, запрягання коня, робота на землі, добриво для дерев, оброк для худоби), із життя міста (ліхтарі, лампи, друкарня, школа, брама, стовпи, замок), образи розкоші й багатства (сукно, бавовна, скатертини, золоті хрестики, соболі), хвороб (стовбняк, застуда, перегрів, ламання костей, біль в очах, пластир на рану), освіти (дискурс, логіка, кафедра, книги), військових (лицар, гусар, гетьман, козак) і війни.

У листах Баранович часто скаржився на своє здоров'я: «повседневныя огорченія и болѣзни ни какъ не дозволяютъ мнѣ совсѣмъ подняться» (до Варлаама Ясинського) [8:18], «При слабости моей, чувствую себя не совсѣмъ здоровымъ» (до архимандрита печерського) [8:45], «Молю только объ отеческой его ко мнѣ милости и святыхъ молитвахъ, для подкрѣпленія моея немощи и хотѣлъ бы лучше быть здоровымъ Лазаремъ, нежели хворымъ съ титулами и болями» [8:80]. Схоже, Барановичу не раз доводилось мати справу з лікарями, принаймні в «*Żywotach*» типовий образ Христа як лікаря тіл і душ доповнюється деталями, пов'язаними з темами здоров'я і хвороб.

Так, у вірші на Преображення Господнє поет зіставляє тілесне й божественне начала, обігруючи лікарську пораду щоранку підійматись в гори: «*Lekarze każą, Rano iść na Góry, / Zdrowo, gdy z bagna nie zachodzą chmury*»¹² [12:47]. Баранович радить починати день з гори Фавор, на якій відбулось Преображення і яка тут символізує молитву. Таким чином, духовні зусилля він ставить вище, ніж фізичні вправи. Трохи далі Баранович пише, що тіло – це шати, вбрання для душі, а в згаданому вище різдвяному циклі взагалі радить не приділяти багато уваги одягу й догляду за тілом: «*A my zaś swój gnój w bawelnie wwijamy, / Jak by że zgnije i zginie nie znamy. / Im w większej ciało chowamy pieszczocie, / Tym w większym będziemy dla tego kłopotcie*»¹³ [12:9].

У такий самий гіперболізований спосіб поет критикує багатство, зокрема в одному з віршів страсного циклу під назвою «*Łoże Pańskie*» він зіставляє образи розкоші з образами Христових страждань: «*Pokrywają się Pany Sobolami, / A Pan Niebieski kryje się Bolami. / Na Złotogłównych Węzłowiach legają, / Na Pana w Cierniach niechaj oglądają. / Którzy legacie mięko, Twarde Łoże, / Na Krzyżu sobie przypomnicie Boże. <...> Zgoła takowa niestrojna pieszczota, / Pan w Cierniach, komuż do Róż jest ochota? / Pan wisi nago, któż chodzi w*

¹² З пол.: «Лікарі радять вранці підійматись в гори, Добре, коли при цьому не погана погода».

¹³ З пол.: «Ми ж гній, своє тіло, в бавовну ховаємо, / Ніби про те, що згниє, не знаємо. / Надто піклуємось про тіло і вроду, / Завдаючи цим собі багато клопотів».

purpurze?»¹⁴ [12:71]. В іншій вірші, присвяченій апостолу Матею, який був митарем, Баранович від першої особи просить святого поради, як заможній людині залишитися християнином: «Przeszedł ten Wielbłąd przez uszko iglane, / Gdy Bogatemu trudne Niebo dane. / Jakieś sam przeszedł i nam pokaż drogę, / Przez tę igłę jakoś przejść nie mogę»¹⁵ [12:162].

Цікавим є погляд поета на батьківство. Баранович часто вдається до образу пелюшок, щоб передати почуття несвободи, залежності від інших. Він просить Христа зв'язати його пелюшками, щоб у такий спосіб отримати від Господа смирення. Сповитий і заплаканий Христос-Немовля, за Барановичем, має викликати в людей радість і сміх, адже такий Його стан – це підтвердження людської природи Господа. Натомість преосвященний Петро Могила в одному з різдвяних віршів Барановича нібито намагається розв'язати пелюшки Божого Немовляти й прикрасити ними своє вбрання єпископа: «BOGU ze płacze, człowiek nie żałuje: / Jeszcze go mocno pieluchi kępuje. / Przeoświęcony PASTERZU MOGIŁO, / Ze związany PASTERZ to Tobie niemiło. / Ty od Pieluchów Pasy odwiązujesz, / A jemi swoje Mantyję farbujesz. / Żal ci Pasterza jako Pasterzowi, / A on iak SŁOWO tak do Ciebie mówi: / PIETRZE Lubisz mię, Paś że Owce moje, / A ja strzec będę, że ich wilk nie poje»¹⁶ [12:18].

В іншій поезії Баранович пише про монаше покликання й закликає матерів не боятися віддавати дітей для служіння Богу: «Uczcie się Matki synów nie żałować, / Bogu na służbę chętnie ofiarować. / Nie światu, ale Dziecię Ołtarzowi / Dawajcie matki, niechaj z Bogiem mówią»¹⁷ [12:28]. Поет обігрує біблійний фразеологізм «Альфа і Омега»: Христос для дітей – це школа, в якій вони дізнаються, що Альфа – початок, Боже начало, а Омега – кінець, людське. Боже й тілесне – літери, з

¹⁴ З пол.: «Одягаються пани в соболів, / А Пан Небесний – в болі. / Коли ж на золоті узолів'я лягають, / Господа в тернях нехай пригадають. / Ви, що лежите на м'якому, тверде ложе, / Хрест, собі пригадайте, Божий. <...> Розніженість така не веде до чеснот. / Коли Господь у тернях, кому в трояндах бути охота? / Господь нагий висить, хто ж у кармазині ходить?».

¹⁵ З пол.: «Цей верблюд через вушко голки пройшов, / Хоча важко це, щоб багатий на небо ввійшов. / Як тобі це вдалось, покажи й нам дорогу, / Я бо через це вушко пройти не можу».

¹⁶ З пол.: «БОГА, що плаче, ніхто не шкодує, / Тільки ще міцніше пелюшками скручує. / Знаю, преосвященний ПАСТОРЕ МОГИЛО, / Що зв'язаний Пастор тобі немилий. / Ти б Йому пелюшки розв'язав, / Ними б мантию свою прикрасив. / Пастора ти як пастор шкодуєш, / За це від Нього як від СЛОВА почуєш: / «Петре, як любиш Мене, паси мої вівці, / А я стерегти буду, щоб вовк не поїв їх»».

¹⁷ З пол.: «Матері, вчаться ж синів не шкодувати, / Богу на службу охоче віддавати. / Віддавати не світу, а Вітварю Дитятко / З Богом вчитись розмовляти».

яких складається Слово, тобто сам Христос. Баранович радить дітям слухати насамперед Небесного Отця, а не земних батьків, адже «Pan Działkom lepszym piastunem niż matki, / Tę opuszczają, ale nie Pan dziatki»¹⁸ [12:28].

На окрему увагу заслуговують астрономічні й астрологічні образи «Żywotów». З астрономією, зокрема з планетарною системою Коперника Лазар Баранович міг познайомитись іще під час навчання в Каліській єзутській колегії та Віленській академії. У Києво-Могилянській академії з др. пол. XVII ст. астрономія викладалась у складі філософії як частина фізики чи натурфілософії. У курсах філософії різних професорів КМА тривалий час паралельно розглядалися геоцентрична та геліоцентрична система світу [11:177]. Крім того, в цей час в Україні були відомі два астрономічні трактати – «Космографія» Іоанна Сакробоско та «Шестокрил» Імануель-бар-Якоба [11:194]. Вони містили астрономіко-астрологічні відомості, зокрема інформацію про знаки зодіаку, рух небесних тіл, затемнення Місяця тощо [11:370].

Володимир Шелухін, досліджуючи місце астрономії в могилянській академічній традиції XVII–XVIII ст., цілком слушно зауважує, що в епоху Бароко парадоксальним чином співіснували астролого-герметичний містицизм і раціонально-емпірична модель астрономії. Поштовхом до порушення українськими інтелектуалами астрономічних тем була їхня участь в релігійній полеміці, зокрема щодо календарної реформи 1582 року. На думку дослідника, утвердження ідеї геоцентризму в Україні було пов'язане насамперед з прагненням полемістів «опинитися в спільному з опонентами полі символів, категорій і смислів» [11:447].

Небо і сонце – два найпопулярніших образи «Żywotów świętych» Лазаря Барановича. Слова «небо» і «небесний» трапляються у збірці понад 500 разів. Найчастіше сонцем поет називає Христа, а ранньою зорею, світанком – Богородицю: «Christus jest Słońce, Słońcu być na Niebie / Godzi: kto w dole ciepło dojdzie Ciebie. / Im wyżej Słońce, bardziej grzeje ziemię: / Słońce na naszą wzgląd ma w Niebie plemię»¹⁹ [12:32], «Krola nad Krolmi urodzi ta Panna, / Słońce pokaże ta Jutrzenka ranna»²⁰ [12:102]. Показово, що всі богородичні твори збірки мають христоцентричний характер. Про свята на честь Пречистої Діви поет каже: «Zgodnie dziś, jeszcze

¹⁸ З пол.: «Краще, ніж мама, Господь дітей забавляє. / Мама може залишити, Господь ніколи не залишає».

¹⁹ З пол.: «Христос – Сонце, Сонцю годиться бути на Небі. / Ти, що внизу, тепло дійде і до тебе. / Чим вище Сонце, тим дужче землю зігріває. / Нам здається, ніби Сонце на Небі вогнище має».

²⁰ З пол.: «Короля над королями народить Пanna, / Покаже Сонце ця Зоря рання».

bardziej się nam zgodzi»²¹ [12:99]. Богородиця – це Сонце, яке народить ще більше Сонце; знак, що скоро розвидниться. Головний мотив богородичних творів збірки – очікування.

Несподіваний астрономічний образ – плями на місяці – Баранович використовує у вірші про непорочне зачаття Богородиці «Zaczęta bez zmaży, niema igrązy». Ця поезія має полемічний характер, оскільки в XVII ст. тема непорочного зачаття Діви Марії була предметом релігійної дискусії. Баранович апелює до православних ікон із зображенням місяця під ногами Богородиці, щоб продемонструвати в такий спосіб, що насправді ідея абсолютної чистоти Діви Марії православної традиції не чужа: «Miesiąc pod Nogami Pannie podściłają, / W Tej Pannie żadnej makuly nie znają. / Słońcem Odziana, Miesiąc pod Nogami / Depce, bo Miesiąc widać z makulami»²² [12:98]. Образ місяця тут дуже місткий: це і космічне тіло, на поверхні якого є темні плями, і традиційний символ Богородиці, і елемент іконографії, і опозиція сонцю, світлу, чистоті.

Як правило, солярно-місячну символіку в християнстві пояснюють язичницьким походженням. Проте в Барановича немає таких алюзій. В одному з віршів він апелює до біблійного тексту: Христос-Сонце потемніло на хресті, люди потребують мати світило, до якого б можна було звертатись у потребі, й ним стає Діва-Місяць. «Swieć nam wždy Luno gdy Słońca nie mamy, / Niech Dwóch Planetów zaćmienia nie znamy», – пише поет²³ [12:133].

Так само й в поетичному циклі про Вознесіння Баранович, оперуючи вже не астрономічними, а географічними поняттями руху рік, утворення дощу, спирається не на натурфілософські праці, що було б очікувано в такому контексті, а на слова Еклезіяста «Всі потоки до моря пливуть, але море воно не наповнюється: до місця, ізвідки пливуть, ті потоки вони повертаються, щоб знову плисти!» [1:Екл.,1:7], які є частиною глави про земне життя як марноту марнот, і будують на їх основі доволі складний образний ряд: після зрошення Господом землі через дощ Його благословіння з неї виростає Божа слава, тож «prowraca Rzeka skąd wypłyła, / Wy Ziemia z Rzeką tą się nie łączyła»²⁴ [12:34]. Ріка має повернутися туди, звідки виплила, тобто на небеса, де в зодіаку є знак риб. «Duszy bez Rzeki tej, jak bez wod ziemi»²⁵ та «Rybacy którzy Rybami się bawią, /

Taką na Niebie Rzeką niech się sławią»²⁶, – підсумовує поет [12:34].

Згадки про знаки зодіаку трапляються і в багатьох інших віршах збірки. Для прикладу: «Ofiarowano jak Baranka Pana, / A Palma była jako Lwu oddana: / Słońce w Baranku i we Lwie chodziło, / Baranek i Lew w Słońcu, i to miło»²⁷ (ще один вірш із поетичного циклу про Вознесіння) [12:33], «W Septembrze Słońce w Wagach a Panna się Rodzi, / Pannie Kolebki wmiasto Wag Ziemia przywodzi. / Wybrana jako Słońce jest Przczysta Panna, / Która w Septembrze Bogu Porodziła Anna. / I Temu Słońcu Anna Wagi uczyniła, / Kiedy Panne Powiwszy w Kolebkach złożyła»²⁸ (вірш із циклу про Різдво Богородиці) [12:103], «W Sierpniu oddajesz w Ręce Dusze Bogu, / Panno z Ziemnego ustępuiesz progę. / W Sierpniu wstępować Słońce w Pannę zwykło, / A z Ciebie Panno coś opak wynikło. / Tyś Sama Panna w Słońce wstępujesz, / Gdy się do Swego Syna iść gotujesz...» (з вірша про Успіння Богородиці)²⁹ [12:116]. Як видно з наведених творів, зодіакальна образність приваблює Барановича своїм символізмом, поет далекий від езотеричних мотивів. Знаки зодіаку стають матеріалом для побудови оригінальних концептів, в основі яких лежить зіставлення астрологічних образів із біблійними, християнськими.

Отже, за допомогою художніх експериментів із образністю в поетичній збірці «Zywoty świętych» Лазарю Барановичу вдається досягнути свободи творчого пошуку. Попри задекларовану і у вступній частині збірки, і в багатьох листах визначальну роль душпастирського завдання своєї творчості, поет очевидно, отримував естетичне задоволення від пошуку оригінальних концептів. Водночас йому бракувало лаконічності та більш сміливого підходу до опрацювання біблійних і агіографічних джерел, тому, а також через негативну рецепцію його поезії близькими сучасниками та істориками літератури, вірші Лазаря Барановича не стали такими популярними, як, наприклад, поезія Івана Величковського.

²⁶ З пол.: «Рибалки, що Рибою забавляються, / Такою Рикою на Небі нехай хваляться».

²⁷ З пол.: «Принесено Бога, як Баранчика, в жертву, / Долоно Його віддали Леву. / Сонце тоді було в Баранчику й у Леві, / А Баранчик і Лев – у Сонці. Таке-от диво».

²⁸ З пол.: «Народилась Діва у вересні, коли Сонце – в Терезах. / Та дає земля Діві замість шальок – люльку. / Для цього й вибрана була, як Сонце, Діва, / Яку Анна Богові у вересні народила. / Це Сонце в собі, як на шальках, носила Анна, / Тоді сповила і в люльці заколисала».

²⁹ З пол.: «В серпні віддаєш душу в Руки Богу, / Діво, із земного йдеш ти порогу. / В серпні Сонце в Діві бути звикло, / А з Тобою, Діво, не так вийшло. / Ти ж сама, Діво, в Сонце входиш, / Коли до свого Сина йдеш в дорогу».

²¹ З пол.: «І сьогодні гоже, а скоро буде ще краше».

²² З пол.: «Місяць Діви під ноги стелимо, / Жодного бруду в Ній не знаходимо. / У сонце зодягнена, на Місяць під ногами / Наступає, бо на місяці видно плями».

²³ З пол.: «Світи нам завжди, Діво-Місяце, коли Сонця немає, / Нехай двох планет затемнення не знаємо».

²⁴ З пол.: «...повертається, звідки витекла, / Аби Земля з Рикою не злилась».

²⁵ З пол.: «Душі без цієї Ріки, як землі без вод...».

Оцифрування поетичного доробку чернігівського владики та уважне прочитання його сучасними літературознавцями може відновити образ Лазаря

Барановича як майстерного баркового поета-концептиста.

Література

1. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту : [Із мови давньоєврейської та грецької на українську дослівно наново перекладена проф. І. І. Огієнком – митрополитом Іларіоном]. – К. : Укр. Біблійне т-во, 2002. – 1375 с.
2. Бахтин М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : «Художественная литература», 1986. – 543 с.
3. Возняк М. Лазар Баранович / М. С. Возняк // Історія української літератури: у 2 кн., [2-е вид., випр.]. – Львів : Світ, 1992. Кн. 1. – 1992. С. 563–572.
4. Довгалецький Митрофан. Сад поетичний: Поетика [перекл., примітки В.Маслюка; вст. стаття І.Іваня] / Митрофан Довгалецький. – К. : Мистецтво, 1973. – 435 с. – (Пам'ятки естетичної думки).
5. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – СПб., 1911. – 459, 15 с.
6. М. М. [Марковський М.] Случайная библиография / М. М. [Марковський М.] // Киевская старина. – 1891. – Т. XXXII. – С. 202–206.
7. Огоновський О. Історія літератури руської / О. Огоновський. – Львів, 1887. – Ч. 1. – 428 с.
8. Письма преосвященного Лазаря Барановича. С примечаниями. – Издание второе. – Чернигов : в типографии Ильинского монастыря, 1865. – 253 с.
9. Радишевський Р. Бароковий концептизм Лазаря Барановича / Ростислав Радишевський // Українське літературне барокко : збірник наукових праць; [відп. ред. О. В. Мишанич]. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 156–177.
10. Туптало Д. Дневные записки / Свт. Димитрий, митрополит Ростовский // Сочинения святого Димитрия, митрополита Ростовского. – Ч. 1. – М. : Синодальная Типография, 1848. – С. 465–522.
11. Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні : збірник наукових праць / за заг. ред. О. Петрука. – Львів: Інститут прикладних проблем механіки і математики ім. Я. С. Підстригача НАН України, 2014. – 767 с.
12. Baranowicz Łazarz. Apollo Chrześcijański opiewa żywoty świętych. Z chwyłą ich cnoty ucho skłóła z ochoty / Łazarz Baranowicz. – К. : Києво-Печерська друкарня, 1670. – 404, 14 s.

УДК 821.161.2-2.091

О. В. Боговін

Бердянський державний педагогічний університет

Художній текст як простір «аморальної» свободи: інтерпретація коду «fin`atour» у романах А. Кримського та О. Уайльда

Боговін О. В. Художній текст як простір «аморальної» свободи: інтерпретація коду «fin`atour» у романах А. Кримського та О. Уайльда. У статті для інтерпретації образів провідних персонажів романів А. Кримського «Андрій Лаговський» та О. Уайльда «Портрет Доріана Грея» залучено основний код семантичної парадигми поняття «куртуазія» – феномен «fin`atour». Тексти романів постають простором «аморальної» свободи, оскільки в обох творах присутня свідомо авторська настанова на навмисну провокацію підвалин сучасного їм міщанського світогляду суспільства. Прозоро натякаючи на quee-ідентичність своїх героїв, обидва автори насправді обстоюють високе почуття абсолютної любові до іншої людини, позбавлене найменшого натяку на будь-який фізіологізм чи еротичність.
Ключові слова: феномен «fin`atour», куртуазія, література fin de sie`cle, дискурс, «сублімована гомосексуальність», «християнський аскетизм».

Боговін О. В. Художественный текст как пространство «аморальной» свободы: интерпретация кода «fin`atour» в романах А. Крымского и О. Уайльда. В статье для интерпретации образов центральных персонажей романов А. Крымского «Андрей Лаговский» и О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» привлечен основной код семантической парадигмы понятия «куртуазия» – феномен «fin`atour». Тексты романов являются пространством «аморальной» свободы, поскольку в обоих произведениях присутствует сознательная авторская установка на умышленную провокацию устоев современного им мищанского мировоззрения. Прозрачно намекая на quee-идентичность своих героев, оба автора на самом деле отстаивают высокое чувство абсолютной любви к другому человеку, лишённое малейшего намека на любой физиологизм или эротичность.
Ключевые слова: феномен «fin`atour», куртуазия, литература fin de sie`cle, дискурс, «сублимированная гомосексуальность», «христианский аскетизм».

Bogovin O. V. Literary text as the space of "immoral" freedom: the interpretation of "fin`amor" code in the novels of A. Krymsky and O. Wilde. The article outlines the discourse of the research on the creative heritage of A. Krymsky, which functions within the variations of the paradigm "abandoned homosexuality" – "Christian asceticism". For the interpretation of the leading characters in the novels "Andriy Lagovsky" by A. Krymsky's and "The Picture of Dorian Gray" by O. Wilde the central code of the semantic paradigm of the courtesy concept and the phenomenon of "fin`amor", a love that alone can pull a man out of the embrace of everyday life and bring above the world of humiliating materiality, were used. Modernist writers, building up a type of a new man in literature, intellectual and exceptional personality, try to remove in their works the eternal taboos from the "forbidden", particularly "immoral" themes, and thus freeing up a new man and his own creative personality with the clinging of public morality. In this sense, the texts of the novels become an area of "immoral" freedom, since in both works there is a conscious author's intention to provoke deliberately the foundations of contemporary bourgeois outlook of society. Transparently insinuating the queer-identity of their heroes, both authors actually advocate a high sense of absolute love for another person, deprived of the slightest hint of any physiology or eroticism.
Key words: phenomenon "fin`amor", courtly, literature fin de siecle, discourse, "sublimated homosexuality", "christian asceticism".

Постать А. Кримського настільки широка та різнопланова, що повноцінне осягнення наукового та художнього спадку цього насправді велета української нації – завдання для не одного покоління науковців. Незаангажовані, фундаментальні праці видатного вченого-орієнталіста А. Кримського, як-от: «Лекції з історії семітських мов» (1902–1903), «Історія мусульманства» (1904–1912), «Семітські мови і народи» (1903–1912), «Історія арабів і арабської літератури» (1911–1912), «Історія Персії та її письменства» (1923), «Історія Туреччини та її письменства» (1924–1927), «Перський театр, звідки він взявся та як розвивався» (1925), окремі історико-літературні монографії та численні розвідки з філології, історії та культури країн Близького Сходу присвячені, зокрема, «Хамасі» Абу Таммана, Хафізу, Абану Лікіхі; оригінальні переклади поетів Сходу, таких як Антара, Омар Хайям, Сааді, Хафіз, Міхрі-хатун, Фірдуосі та ін., – стали, без перебільшень, надбанням усього людства. Водночас, геній А. Кримського-письменника належить українській літературі, хоча, як зазначав сам автор, «я, значця, ані кровинки вкраїнської не маю» [10]. Проте, ще навчаючись у Лазаревському інституті східних мов у Москві, митець чітко визначився зі своєю національною ідентичністю: «Я зрозумів, що мушу бути українофілом – це я зрозумів цілком свідомо» [10].

Художній спадок А. Кримського, порівняно з науковим чи перекладацьким, невеликий: дві збірки малої прози «Повістки й ескізи з українського життя» (1895), «Бейрутські оповідання» (1906), збірка поезій «Пальмове гілля» (1901, 1908, 1922) та роман «Андрій Лаговський» (1905). Кількість літературознавчих досліджень художньої творчості автора ще менша, що пояснюємо політикою радянської влади, яка цілеспрямовано знищувала інтелектуальну еліту української нації у часи сталінського терору, і в більш «вільні» часи хрущовської відлиги та брежнєвського застою творчість А. Кримського все ж зосталася на маргінесі наукових зацікавлень радянського літературознавства, оскільки жодним чином «не вписувалася» в пануючий літературний канон. Отож, чи не єдиною працею, присвяченою

творчості А. Кримського, за тих часів стала невеличка монографія О. Бабишкіна «Агатангел Кримський. Літературний портрет» (1967) [1], у якій дослідник характеризує А. Кримського як видатного науковця-сходознавця і, водночас, як досить посереднього письменника, стверджуючи, що літературна творчість була для автора певним «хобі», до якого той звертався знічів'я для «перепочинку»: «Розуміючи, що не в цьому його творче покликання, що не в белетристиці він скаже нове й незнане слово, якого прагнуть люди, він час від часу давав відпочинок своєму науковому розумові і писав оповідання, ескізи, романи» [1:94]. З цього приводу сучасна дослідниця М. Моклиця слушно зазначила: «Для радянської ідеології літературна творчість "видатного сходознавця" – шкідливий і небезпечний баласт, який треба було делікатно усунути з поля зору» [6:20].

У новітньому пострадянському українському літературознавстві досліджень творчого спадку А. Кримського, на жаль, теж небагато: сьогодні в Україні захищена лише одна дисертація, об'єктом аналізу якої стали, зокрема, «Бейрутські оповідання» та поезії збірки «Пальмове гілля». За матеріалами дисертації її авторка, Г. Останіна, видала монографію «Агатангел Кримський: Особливості поетики художньої творчості» [7], у якій зосередилася головним чином на прийомах творення малої прози письменника та прийомах самовираження ліричного «Я» в поезіях.

Справжнім вибухом на тлі майже столітнього мовчання стала незакінчена монографія С. Павличко «Національність, сексуальність, орієнталізм: складний світ Агатангела Кримського» (2000) [8], у якій відома дослідниця серед іншого висловила думку про те, що творчість А. Кримського, а передусім його єдиний роман, постали як наслідок «сублімованої гомосексуальності» автора. Думка ця досить дискусійна, оскільки аргументована переважно цитатами з текстів письменника, але її провокативність сприяла зацікавленню постаттю та творами А. Кримського й іншими літературознавцями: «[...] а в нас насправді потрібна добряча провокація, щоб розпочалася бодай млява дискусія чи хоча б її видимість» [6:19].

Протилежну точку зору на роман А. Кримського «Андрій Лаговський» запропонувала професор М. Моклиця у розлогій статті «Християнство Агатангела Кримського: психологічні та естетичні акценти» (2006). Дослідниця влучно зауважила: «Хоч як гамуй враження, хоч як дотримуйся американської широти думок, а справа виглядає дуже просто: або роль Кримського в українській літературі вже визначена (і зробила це книжка С. Павличко), або ще не визначена (і тоді, хоч би там що, а треба вступати в полеміку з С. Павличко)» [6:19]. М. Моклиця послідовно аргументує думку про християнські витоки творчості письменника, підкреслюючи аскетичні нахили як самого А. Кримського, так і його героя – Андрія Лаговського. Таким чином, на сьогоднішній дискурс досліджень творчого спадку А. Кримського чітко означився в межах: «притлумлена гомосексуальність» – «християнський аскетизм», що певною мірою ускладнює подальший літературознавчий розвиток цього напрямку, але, водночас, і сприяє аморалізові суджень.

Між тим, закид М. Моклиці у зазначеній публікації Т. Гундоровій, авторці першої в незалежній Україні статті про роль і місце творчості А. Кримського в літературі *fin de siècle* [2], про «[...] наголоси, які легко можуть повести дослідників (можливо, ту ж С. Павличко) у хибному напрямку (від твердження «загалом невроз і екстазизм – чи не основні стани декадентського світовідчуття» до твердження про нову чутливість, зокрема й гомосексуальну, – один крок)», – можливо, спричинився до переосмислення Т. Гундоровою сутності героя роману А. Кримського. У своїй монографії «ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму» (2009) дослідниця пише: «Істеризм, неврастенічність героя, зацікавлення психопатологією та фізіологією, а також суб'єктивність і автобіографічність позначали прозу Кримського. Це був значною мірою **погляд збоку і з відстані** (виділено нами – О. Б.)» [3:229–230]. Отже, Т. Гундорова слушно «відділяє» сутність автора від змістовного наповнення його героя. Вказуючи на автобіографічність та суб'єктивність прози А. Кримського, дослідниця водночас, стверджує не тотожність суб'єкта (Андрія Лаговського) своєму творцеві (А. Кримському). Безсумнівно, що герой роману, ще й декадентського, має певні окремі риси свого автора, його внутрішнього світу та світогляду, інакше він буде позбавлений тієї «життєвої правди», яка приваблює читачів і надає творові літературно-естетичної цінності, але, водночас, варто зважати на свідому авторську настанову, тим більше модерного твору, де за нібито шокуючою тотальною «відвертістю» насправді найчастіше

приховується вільний політ авторської уяви.

Таким чином, думка трьох дослідниць щодо роману А. Кримського «Андрій Лаговський» співпадає у визначенні приналежності твору до ранньомодерністського декадентського дискурсу української літератури. Відрізняються ж підходи до означення сутності самого цього дискурсу, його провідних ознак та наріжних акцентів, що, на наш погляд, закономірно з огляду на різноплановість застосованих методологічних прийомів та вихідних засад означених літературознавчих студій. У зв'язку з цим слід зауважити «пластичність» тексту А. Кримського, його високу поліфонічність та складність і неоднозначність образу провідного героя роману, який породжує широке коло інтерпретацій.

Зважаючи на окреслений дослідницький дискурс та заголовок нашої розвідки, досить складно уникнути звинувачень у тенденційності (дослідження роману А. Кримського у зв'язку з твором О. Уайльда, з огляду на репутацію останнього, ніби автоматично включає нас до переліку послідовників тези С. Павличко), але запропонована нами точка зору, все ж таки, більше суголосна з вихідними позиціями М. Моклиці, зокрема щодо світоглядних засад модернізму, які глибоко вкорінені в середньовічну культуру Європи: «Християнство як світський світогляд остаточно утвердилось в добу модернізму, після багатовікового напруженого осмислення двох світоглядних моделей, змагання між якими визначило розвиток європейської цивілізації – антично-ренесансної і середньовічно-християнської. Декадентство – це останній етап у намаганні європейської спільноти запровадити принципи християнства у світське життя» [6:21]. Якщо М. Моклиця пропонує погляд на модерністські твори з точки зору середньовічної християнської аскетичної доктрини, то ми залучаємо до інтерпретації провідний код середньовічної куртуазної естетики феномен – “fin’amor”.

Ми розуміємо поняття «код» услід за Р. Бартом, К. Крістєвою, У. Еко, Ю. Лотманом, Г. Ветошкіною та С. Кочергою як «[...] семіотично-структуралістську концепцію зведення правил або обмежень, котрі забезпечують будь-яке комунікативне функціонування знакової системи, в тому числі і літературного тексту» [4:7]¹.

Центральний код семантичної парадигми поняття «куртуазія» – феномен “fin’amour”, любов,

¹ Детальніше про це див. нашу публікацію: Боговін О. В. Куртуазний код в аспекті теорії інтертексту як засіб інтерпретації художнього твору / Ольга Володимирівна Боговін // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія «Філологічні науки»: [зб. наук. ст.] / [гол. ред. Ю. М. Безхутрий]. – Харків: Вежа, 2017. – С. 214–217.

яка єдина здатна підняти людину над буденністю, та світом принизливої матеріальності – по-різному інтерпретувався в літературі протягом століть. Куртуазна любов – це переважно кохання без відповіді, але навіть якщо вона взаємна, то все одно завжди нездійсненна. У зв'язку з цим слід зауважити ще одну принципово важливу ознаку куртуазної любові: вона завжди нещаслива, оскільки повсякчас залишається лише високою мрією про щастя, якому не дано здійснитися в цьому світі. Разом з тим, на такі почуття здатен далеко не кожен і ці страждання вивіщують індивіда над оточенням, засвідчуючи непересічність його індивідуальності. Письменники-модерністи, розбудовуючи тип нової людини в літературі: інтелектуала, виняткової особистості, у своїх творах намагаються зняти особисті табу із «заборонених», передусім «аморальних» тем і, таким чином, звільнити нову людину та власну творчу індивідуальність з лещат суспільної моралі.

Сумновідома біографія О. Уайльда, зокрема обвинувачення в нетрадиційній орієнтації та суд у зв'язку з цим, перебування у в'язниці та відречення близьких друзів, – все це, за визначенням С. Павличко, призвело до появи «гомосексуальної модерної ідентичності» в літературі, хоча, на наше переконання, заслуга англійського автора передусім в абсолютному неприйнятті лицемірної моралі вищих суспільних кіл та вираження протесту проти застарілих норм та приписів «культурної» поведінки, пошуки ідеалу краси та любові, насамперед у його художніх текстах.

У романі «Доріан Грей» автор фантазує на теми вічної молодості та безкарності: його герой, маючи найтяжчі пороки (зведення дівчат, зловживання наркотиками та алкоголем) та не обмежуючи свої пристрасті (неймовірні колекції старовинних книг, екзотичних музичних інструментів, дорогоцінних каменів), сповідує теорію «нового гедонізму», пошуку насолоди і принад життя перш за все фізичного плану. До такого стану речей у житті героя призводить його глибоке розчарування в ідеалі платонічного куртуазного кохання, яке він знайшов у образі Сибіли Вейн. На запитання лорда Генрі про фізичну близькість Доріана з Сибілою герой заперечує: «Гаррі! Сибіла Вейн священна для мене!» [9:65] (Тут і далі переклад наш – О. Б.). Доріан, як і годиться справжньому лицареві підносить Сибілу на п'єдестал недосяжності: вона геніальна актриса, мрія справжнього поціновувача мистецтва: «Я кохав тебе, тому що ти була геніальною, ти втілювала мрії великих поетів і уособлювала саме мистецтво» [9:104]; герой готовий здійснити подвиг самопожертви, знівелювати власну особистість заради реалізації коханої: «Я зробив би тебе видатною, відомою, неперевершеною. Світ схилив би перед тобою

голову, а ти носила б моє прізвище» [9:104]. На цьому повноцінне функціонування коду «fin'amor» у рамках образу Доріана Грея нівелюється, редукуючись у безкінечну жагу задоволення та приємностей, якими герой ніби несвідомо намагається заповнити ту порожнечу у його душі, яка утворилася внаслідок самогубства коханої жінки, причиною якого стає він сам. Доріан втрачає залишки свого ідеалістичного світогляду, який так гармонійно поєднувався з його ідеальною зовнішністю.

Герой А. Кримського Андрій Лаговський у своєму захопленні «трапезундською удовичкою» Зоєю теж наслідує куртуазний культ Прекрасної Дами: «То ви думаєте, що кохати даму серця – це значить бажати грішних відносин із нею?! На вашу думку, кохання веде будь-що-будь до блудодійства! – згукнув професор аж обурений. – Ідеального, чистого кохання немає?!» [5:79–80]; «Бо йому більше нічого й не треба було, як тільки те, щоб їхні відносини з Зоєю налагодилися більше-менше по-давньому, себто щоб він смів спокійно, здалека обожати Зою, а вона щоб на те не сердилася і дозволяла йому її обожати, а сама нехай би дивилася на кого завгодно: чи на Костянтина, чи на кого іншого – байдуже!» [5:131]. Апофеозом «обожання» Зої Лаговським стає інтимна близькість, якої бажала насамперед сама Дама серця. Кілька шалених ночей призводять професора до нервового зриву та фізичного виснаження. Розмірковуючи про причини та наслідки подій, що з ним трапилися? Лаговський логічно доходить висновку, що його розум було затуманено: «Я напустив на себе ману, обвіяв себе чарівним туманом... я не звісно за що поставив свою ученицю на п'єдестал і заходивсь поклонятися їй...» [5:178]. Розчарування у коханні, «розгерметизування» ідеалістичного світогляду, важкий фізичний стан, – ніщо для Лаговського порівняно з усвідомленням втрати цікавості до своєї персони з боку родини Шмідтів. Образа, що спочатку взяла гору в душі героя, після його повернення-втечі до Москви, швидко переростає у невимовну тугу за любими його серцю людьми, на зразок куртуазного «кохання віддалік», яке на відстані лише загострює почуття до об'єкта свого обожнювання. Після повернення родини Шмідтів до Москви з літнього відпочинку в Туапсе Лаговський під різними приводами уникає зустрічі з ними, наче Тристан, який після повернення до Корнуола боїться поглянути в очі Ізольді. І все ж розв'язка напруженої мовчанки для професора виявляється фатальною: під час візиту Володимир Шмідт тяжко образив Лаговського і, навіть, наостанок вдарив його кулаком у лице. Але ні біль, ні образа не зачіпають професора так сильно, як усвідомлення причини свого пригніченого настрою останніх місяців: «І рівночасно він – на гіркий жаль

собі – почував, що він любить того Володимира, який його так страшенно образив. Любить більше, ніж міг досі сподіватися. Любить навіть сильніш, ніж давніше був любив!» [5:230].

У романі О. Уайльда Безіл Холуорд зізнається Доріанові у своєму обоженні: «Я боявся, що, побачивши портрет, люди зрозуміють, як я обожаю тебе, Доріане. Я відчував, що висловив надто багато в цьому портреті, вклав у нього надто велику частину себе» [9:135]. Куртуазний код “fin’amour” актуалізується в образі художника англійського автора повною мірою, адже його любов: «[...] почуття високе і благородне. Це не просто породжене фізичними відчуттями захоплення красою – захоплення, яке помирає, коли відчуття слабнуть. Ні, це така любов, яку пізнали Мікеланджело, Монтень, Вінкельман та Шекспір» [9:139–140].

У цьому сенсі тексти романів А. Кримського («Андрій Лаговський») та О. Уайльда («Портрет

Доріана Грея»), проаналізовані крізь призму культурного коду “fin’amour”, постають простором «аморальної» свободи, оскільки в обох творах присутня свідомо авторська настанова на навмисну провокацію підвалин сучасного їм міщанського світогляду буржуазного суспільства. Прозоро натякаючи на queer-ідентичність своїх героїв, обидва автори насправді обстоюють високе почуття абсолютної любові до іншої людини, позбавлене найменшого натяку на будь-який фізіологізм чи еротичність. Образи Доріана Грея, Безіла Холуорда та Андрія Лаговського для своїх авторів є спробою «текстового виходу» (Р. Барт) за межі тієї громадсько-культурної та особистої ситуації, що склалася для кожного з них у свій час.

Такий напрям дослідження вважаю перспективним з огляду на можливість глибше проникнути й переконливіше проаналізувати мистецький світ крізь призму особливостей образотворення в різних естетичних системах.

Література

1. Бабишкін О. Агатангел Кримський. Літературний портрет/ О. Бабишкін. – К. : Дніпро, 1967. – 115 с.
2. Гундорова Т. Проза А. Кримського і декадентство в українській літературі / Т. Гундорова // Дивослово. – 1995. – № 1. – С. 17.
3. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Вид. друге, переробл. та доп. / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2009. – 447 с.
4. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів : монографія / С. О. Кочерга. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 656 с.
5. Кримський А. Андрій Лаговський. Роман / Кримський А. Твори : У 5 т. – К. : Наук. думка, 1972. – Т. 2. – 696 с.
6. Моклиця М. Християнство Агатангела Кримського : психологічні та естетичні акценти / Марія Моклиця // Слово і час. – 2006. – № 2. – С. 19–28.
7. Останіна Г. Агатангел Кримський : Особливості поетики художньої творчості : Монографія / Худ. оформ. Д. В. Мазуренка. – К. : Твім інтер, 2008. – 224 с.
8. Павличко С. Національність, сексуальність, орієнталізм : складний світ Агатангела Кримського/ С. Павличко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2000. – 328 с.
9. Уайльд О. Портрет Доріана Грея. Сборник / Оскар Уайльд ; сост. С. Реутов ; пер. с англ. Н. Филимоновой, М. Ричардса, М. Сахарова, З. Журавской. – Харьков : Кн. клуб «Клуб Семейного Досуга» ; Белгород : ООО «Книжный клуб “Клуб семейного досуга”», 2016. – 640 с.
10. Черкаська Г. Агатангел Кримський / Ганна Черкаська // Матеріали сайту UA Modna. – (Електронний ресурс). – Режим доступу : [http://www.uamodna.com/articles/agatangel-krymskyu/\[09.10.2017\]](http://www.uamodna.com/articles/agatangel-krymskyu/[09.10.2017]).

УДК 82.02/.09

О. О. Калашник

*Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

Свобода вираження візіонерського стану в поезії модерну

Калашник О. О. Свобода вираження візіонерського стану в поезії Модерну. Стаття присвячена візіонерській поезії епохи Модерну. Першочергово ставиться проблема теоретичного осмислення літературного візіонерства: 1) як жанру видіння і художнього прийому, що є усталеним поглядом у літературознавстві, 2) як втілення безпосереднього візіонерського переживання (містичного почуття) автора. У другому випадку акцентується увага на особливій ролі мови, яка своєю асоціативною силою стає суб'єктом творчості, демонструючи майже ірраціональність процесу написання. Обстоюється думка, що здатність поетичної мови до точного вираження динаміки візіонерського стану найперше пов'язана зі свободою творчості, яку поети шукали ще від часів Романтизму і досягнули в Модерну добу. На основі

інтерпретацій поетичних текстів українських митців ХХ ст., розглядаються прояви цієї свободи через розкритість метафори, асоціативність, ритм тощо. Досліджується предметність візонерських переживань у віршах, їх образно-символічне наповнення, а також типи візонерського переживання (інфернальні та блаженні візії).

Ключові слова: візонерський тип творчості, візонерське переживання, трансценденція, модерна поезія, блаженні візії, інфернальні візії.

Калашник О. А. Свобода вираження візонерського состояния в поезии Модерна. Стаття посвячена візонерській поезії епохи Модерна. Первоначально ставиться проблема теоретичного осмислення літературного візонерства: 1) як жанру видіння і художественного приєма, що являється устоявшимся взглядом в літературознавстві, 2) як втілення непрямого візонерського переживання (мистического чутства) автора, поетический язык которого сам становиться субъектом творчества и транслирует это состояние, демонстрируя почти иррациональность процесса написания. Отстаивается мнение, что способность поэтического языка к точному выражению динамики визионерского состояния прежде всего связана со свободой творчества, которую поэты искали еще со времен Романтизма и постигли в эпоху Модерна. На основе интерпретаций поэтических текстов украинских авторов XX в., рассматриваются проявления этой свободы через раскованность метафоры, ассоциативность, ритм. Исследуется предметность визионерского переживания в стихах, их образно-символическое наполнение, а также типы визионерского переживания (инфернальные и блаженные видения).

Ключевые слова: визионерский тип творчества, визионерское переживание, трансценденція, модерна поэзия, інфернальні видіння, блаженні видіння.

Kalashnyk O. O. Freedom of Expression of the Visionary State in the Modernism Poetry.

The article is dedicated to the visionary poetry of the Modernism period. The author raises the issue of theoretical comprehension of literary visionarism as 1) a vision genre and an artistic method, which is an established opinion in literary studies; and 2) an embodiment of the author's actual visionary experience (mystic feeling). The latter focuses on the special role of language, which, through its associative power, becomes the subject of art [of poetry], while demonstrating an almost irrationality of the writing process. The article argues that the ability of poetic language to accurately express the dynamics of the visionary state derives from the freedom of art which poets have been searching ever since the Romanticism and had managed to grasp during the Modernism period. The manifestations of this freedom through experiments with rhythm, the phenomenon of silence, looseness of metaphor, associativity etc. are reviewed via the interpretations of the 20th century Ukrainian poetry. The image and symbolic content of the poetry is investigated from the point of visionary experience (infernal and beatific visions). Methods of visionary experiences' expression with and without a lyrical subject are demonstrated.

Key words: visionary type of art, visionary experience, transcendence, modern poetry, infernal visions, beatific visions.

Ще від зорі зародження культури аж до сьогодні тривають дискусії і розмірковування митців, філософів, психологів, культурологів, фольклористів, релігієзнавців про явище візонерства. В силу своєї ірраціональності, ця тема одна із маловивчених у науці. Відомо, що візонерська образність сягає своїм корінням ще в архаїчні культури людства – від ритуальних практик жреців, античних містерій до перших поетичних текстів, де описується візонерське переживання трансцендентного, предметність якого залежала від культурних і релігійно-міфологічних традицій (картини потойбіччя, явлення духів чи інших сутностей). Візонерство як психо-духовне явище ще більше утверджується в культурі людства з появою основних світових релігій, а в європейській літературі проявляє себе у популярному середньовічному жанрі видіння (інваріанти видіння: видіння-подорож, явлення, пророцтво), що має свій канон і образно-релігійне наповнення: видіння Раю, Пекла, Богородиці, святих, апокаліпсису, мандри душі у потойбічному світі з супутником-провідником, пророче видіння майбутнього в символіко-алегоричній формі тощо. Докладно середньовічні видіння досліджуються у працях В. Веселовського, Б. Ярхо, В. Гуревича, ін.

Літературознавці свідчать, що видіння як жанр, не зникає разом із богословсько-символічним світоглядом Середньовіччя. Найбільшу увагу сучасних дослідників привертають нові конфігурації жанру видіння, а саме візонерська топіка (мотиви, образи) у вигляді художнього прийому, як сюжетотворчий елемент, як стилізація під канонічний жанр видіння, що трапляється і в прозі, і в поезії від Нового часу і романтизму, до модерну і сучасності: праці Н. Шиловой, І. Качуровського, І. Набитовича, І. Бетко, В. Шевчука, Н. Горбач, О. Темної та ін.. У такому жанровому ракурсі в українському літературознавстві досліджуються, наприклад, поетичні твори «Великий льох», «Сон», «Осії, глава XIV» Т. Шевченка, «Завітання», «Ангел помсти» Л. Українки, «Сон князя Святослава», «І він явивсь мені...» І. Франка, «Попіл імперій» Ю. Клена, поезія О. Ольжича, Є. Маланюка, проза М. Матіос, В. Шевчука, Г. Пагутяк та ін.

Однак у літературі ми повсякчас натрапляємо на тексти, найперше поетичні, природу і появу яких важко пояснити, адже вони засвідчують особливі стани свідомості митців, коли, за висловом романтика В. Блейка, «привідкриваються двері сприйняття» і перед «духовним оком» все суще

з'являється таким, яким воно є, – безкінечним, всеохопним. Ці поетичні тексти не констатують факт видіння і не описують раціонально явлене уві сні чи наяву, вони позбавлені рис логічного і наперед продуманого письма. Така поезія транслює прозріння, не апелюючи до жанру видіння чи художнього прийому, вона є видінням-одкровенням, трансцендентним баченням автора, помічником якого є сама художня мова, що слугує безпомилковим каналом передачі стану. Адже візіонерство первинно є певним психо-духовним станом, зміненим станом свідомості. Для розуміння психології творчості це явище – завжди **актуальна тема** дослідження: вивчення візіонерства з такого ракурсу в поетичній царині проливає світло на саму природу цього мистецтва і таємницю натхнення загалом. **Новизна** нашої розвідки полягає у виявленні і дослідженні даного аспекту літературного візіонерства, який ще не здобув цілісного теоретичного висвітлення у сучасній науці.

У різний час навколо візіонерської творчості теоретизували поети-романтики, К. Юнг, Ч. Тейлор, Ф. Ніцше, Г.-Г Гадамер, М. Гайдеггер, В. Жирмунський. Так, перший дослідник психофізичних і духовних аспектів візіонерського переживання О. Гакслі в трактатах «Двері сприйняття», «Рай і пекло» наводить приклади поетичних текстів (японські хайку, пейзажні мініатюри В. Вордсворда, вірші Дж. Рассела, В. Вітмена), де відсутні ознаки жанру видіння, немає біблійної чи міфологічної символіки, але вони є візіонерськими за своєю суттю: схоплення в єдиній миті безкінечної плинності життя, відчуття у собі і поза собою гармонії і єдності з усім Космосом, з Абсолютом. Побачене у стані візіонерського переживання автор називає «країною антиподів Розуму» або «країною антиподів щоденної свідомості», це не раціональне осягнення світу. Тільки на такому рівні «може коначний розум наблизитися коли-небудь до «сприйняття всього, що відбувається скрізь у Всесвіті» [12:22]. Візіонерська реальність за О. Гакслі – це «трансцендентність, що належить до нелюдського порядку, і, однак, вона може бути представлена нам як відчутна іманентність, пережита співучасть. Бути просвітленим – значить знати завжди про цілокупну реальність в її іманентній інакшості...» [12:69]. З таких духосяйних станів народжена ліроепічна перлина «Садок вишневий...», друга частина «Перебенді», «Барвінок цвів та зеленів...», багато лірично-філософських відступів у творах Т. Шевченка. Можна згадати вірш Л. Українки «Хотіла б я уплисти за водою», де лірична героїня перебуває у стані поринання у незримі світи, де немає часового плину, де особиста субстанція розчиняється у Спокої, що транслюється на рівні самого ритму

твору. Неодноразово натрапляємо на рядки-осіяння («Душе моя! Душе душі моєї!») у автора «Зів'ялого листя», коли він перебуває у стані самосуду і самозаглиблення, де особисте страждання стає частиною світової містерії. Безсумнівно, у візіонерському стані написаний вірш «Не Зевс, не Пан...» П. Тичини. Цей ряд можна продовжити багатьма прикладами з модерної поезії, що є заявленою темою нашої статті. Проте для цілісного розуміння явища у контексті модерної літератури, слід більш детально розглянути такі аспекти, як: 1) від чого залежить поява текстів візіонерського типу творчості (термін К. Юнга); 2) які тематичні концепти візіонерської поезії Модерної доби можна окреслити; 3) як відбувається взаємодія поетичної мови і візіонерського стану; 3) які типи переживання присутні у візіонерській поезії. Ось основні **завдання** нашої розвідки.

Візіонерський тип творчості найперше пов'язаний зі свободою творчості. Уперше в своєму онтогенезі європейська поезія осягає повносилу свободу в епоху Романтизму. Романтики проголошували цінність особистого бачення художника, розбивали пута літературних канонів, класицистичних правил, шукали нову образну мову, що мала змогу передати ті містичні переживання, притаманні їм. Сучасний культуролог А. Сухов, який вперше науково дослідив явище візіонерства в культурі, аргументовано стверджує, що візіонерство романтизму виходить на вищий ступінь своєї художньо-медіумічної модифікації, продовжуючи розвивати ренесансний міф про художника-візіонера: «натхнення романтика уподібнюється видінню, яке навідується до нього майже миттєво, як «осіяння» [10:21]. Містичним почуттям (візіонерським переживанням) романтики називали відчуття присутності безкінечного, божественного в усьому кінченому. Отже, важлива риса романтичного світогляду – бачення двох світів у їхній єдності – видимого і невидимого (ідеального). Формула цього світогляду закоріненена у романтичній філософії Ф. Новаліса і Ф. Шлейєрмахера, які твердили, що все кінцеве – це вираження, символ безкінечного, а безкінечне існує лише у відкритості людини до світу, який є божественним творінням [5]. Цікаво, що в поетичних доробках романтиків ми натрапимо і на видіння як жанр, модифікований романтичним світоглядом (С. Колрідж «Кубла Хан», Ф. Новаліс «Генріх фон Офтердінген», твори В. Блейка, Т. Шевченка, інші), і на ті тексти, де візіонерський стан безпосередньо, максимально природньо перетікає у знакову структуру твору. Цьому, як вже було сказано, сприяла усвідомлена творча свобода. Романтики проголошували свободу кожного поета шукати оригінальну манеру, щоб висловити особисту візію. І перше, що набуло особливого значення в поезії і завдяки чому романтики могли

передати візіонерський стан, стали – метафора, музичність письма, символ і міф. Наприклад, Блейкова метафора у поемі «Мільтон» «Тоді всі квіти – гвоздика, і жасмин, // І ніжна лілії – свої відкриють небеса» [3:400]. сприймається не просто як прикраса, а як візіонерське переживання безкінечного, єдність усього з усім в космічному масштабі.

На прокладених романтиками шляхах до повноцінної поетичної свободи виросла модерна поезія. М. Бердяєв визначав свободу як внутрішню, глибинну, сокровенну енергію духу, а творчість – прояв цієї свободи: тільки з бездонної свободи можлива поява нового. Світоглядна свобода сприяла значному розширенню тематичного кола візіонерської поезії. Візіонерське переживання, втілене у художню форму, завжди предметне: переживання присутності Бога, смерті, краси, катастрофи світу, природи (коли поет стає її «голосом»), що дуже характерно для романтиків), кохання, історії, внутрішнього буття-прірви («Прірва – дух у чоловіку, ширша всіх небес та вод» – Г. Сковорода). Може бути навіть «переживання переживання», як-от у відомих віршах Б.-І. Антонича «Елегія про перстень ночі» та «Елегія про перстень пісні». Примітно, що поетичне вираження стану зміненої свідомості у поета дуже схожий на опис психо-фізичних відчуттів від приймання психоделічної речовини (мескаліну) у О. Гакслі. Посилаючись на власні відчуття під час експерименту, на свідчення про візіонерські переживання містиків, йогів, поетів, аналізуючи збережені в усіх культурах згадки про «інші Світи», О. Гакслі виділяє такі риси візіонерського переживання: переживання надприродного світла, надприродного кольору, зміна просторово-часових характеристик реальності. Все це прочитуємо у Б.-І. Антонича, який описує стан справжнього творчого екстазу:

Розсунулись, мов карти, стіни,
Угору стеля поплила,
І вікна згасли в синій тині,
Найближчі речі вкрила мла.
Так ява стала сном.
Уже не стеля, лиш глибинь,
Уже не стіни – далечинь
І, наче іскри в тиші сплячій,
Далекі, недосяжні в мряці,
Дзвінки, мінливі та дрижачі,
Засяли зорі над столом [1:95–96].

Можна назвати досить широке коло модерних поетичних творів, які є втіленням візіонерського переживання природи, божественної краси, смерті, єднання з Абсолютом, тощо. А чи може бути візіонерське переживання історії? На перший погляд, це важко уявити, адже до історичної тематики зазвичай підходять з епічним нарративом (або ліроепічним), розсудливістю і логічністю

думок. В. Моренець у праці «Національні шляхи поетичного модерну...» аргументовано знаходить у творах В. Свідзинського, Б.-І. Антонича, Є. Плужника катастрофічні мотиви і поетику візіонеризму. Проте що стосується історичної тематики, літературознавець демонструє формальне розуміння візіонерства – як художнього прийому. Адже до кола візіонеристів автор відносить поетів «Празької школи» – Є. Маланюка, О. Ольжича, Оксану Лятуринську. Візіонеризм у «пражан», пише автор, пов'язаний із витворенням національного історіософського міфу України. Справді, їхні твори насичені історичною тематикою, однак ті вірші, що цитує В. Моренець, наскрізь називальні й риторичні, як-от у О. Ольжича: «Так виразно ввижається мені // палючими безсонними ночами: // я жив колись у простім курені // над озером з ясними берегами» [8:291]. Є слово «ввижається», але немає духовного видіння-осаяння, що зустрічається, наприклад, у поемі «Золотий гомін» П. Тичини, яка, за висловом Ю. Ковалева, «осаяна етнузізмом духовного воскресіння історіософічного націотворчого дійства» [6:7]:

Над Києвом – золотий гомін,
І голуби, і сонце!
Внизу –
Дніпро торкає струни...
Предки.
Предки встали з могил,
Пішли по місту.
Предки жертви сонцю приносять –
І того золотий гомін!

У поемі точкою поєднання двох світів – реального і потойбічного, – стає Київ, що «вогнем схопився у творчій високості». З потойбіччя приходять предки, «човни золотії із сивої-сивої давнини причалюють», і з'являється Андрій Первозваний, щоб благословити Київ.

У наведеній частині поеми є жанрові ознаки видіння (явлення святого) і видіння як стан, що транслюється через оригінальну авторську мову. Це показовий приклад опанування поетами Модерну її (мови) глибинних естетичних властивостей. Щоб передати безпосереднє візіонерське переживання у його динаміці, потрібна свобода від поетикальних норм, правил, віршувальних канонів, відхід від риторики, афористичності, називальності, логічного висловлювання. Мова поеми «Золотий гомін» через асоціативність слів та образів, символіку, інтонаційний малюнок, ритмо-мелодіку, говорить про трансцендентне:

Уночі
Як Чумацький Шлях срібlistу куряву простеле,
Вийди на Дніпро!
...Над Сивоусим небесними ланами Бог проходить,

Бог засіває.
Падають
Зерна
Кришталевої музики.
З глибин Вічності падають зерна
В душу.
І там, у храмі душі,
Над яким у неосяжній високості в'ються голуби-молитви,
Там,
У повнозгучнім храмі акордами розцвітають,
Натхненними, як очі предків! [11:124–126].

На початку поеми П. Тичина налаштовує читача почути той надприродний звук (за О. Гакслі), символом якого є «золотий гомін» (асонансність словосполучення не можна не помітити). Наскрізними в творі виступають лексеми «сонце» і «золото» – символи Абсолюту, Бога, під патронатом якого відбувається дійство воскресіння людської душі, народу, Всесвіту. У цих рядках вимальовується така вервичка образних асоціацій, що виникають на основі фоніки слова, його колористики і значення (принцип тичинівської синестезії): **сріблиста курява Чумацького шляху** – асоціюється з **рікою Космосу**, під нею – Земна **річка Дніпро**: тут-бо йдеться про священну мить з'єднання, взаємне перетікання у темряві ночі двох стихій, двох світів – горнього і дольнього, божественного і земного. Все, що є у макрокосмі, є в мікркосмі, і навпаки. Як відомо, ця формула сквородинських філософських прозрень стала основою світогляду П. Тичини. Поет натякає, що божественний світ зовсім поруч і закликає: *«Вийди на Дніпро!»*. Автор називає Дніпро **Сивоусий**, що можна прочитати і як **древній**, і як **срібний (сивий)**, бо аж **світиться, сріблиться** від відображення **куряви сріблених зірок Чумацького шляху** (слова «зорі» немає, але образ з'являється). Далі – **зорі** – асоціюються із **зернами**, що **Бог засіває** кожному в **душу**. Образ Божих зерен також є аллюзією на «зерна-слова» мудрості та істини на початку кожної духовної пісні у «Саду божественних пісень» Г. Сквороди. Зерна падають (**зорепад**) з **глибин Вічності** – знову асоціація з космічною рікою, якою людині бачиться наша галактика. **Душа людини** – як **грунт**, де мають прорости **зерна кришталевої музики** – музики сфер, що, за піфагорійською теорією, пронизує усі планети своїм прекрасним звучанням і здатна гармонізувати людську душу, створити з неї **храм**, якщо людина налаштує свої струни на її **Лад**. **Душа** – як **храм**, яка має свою **неосяжну висоту**, тобто уявляється **небо душі**, де в'ються **голуби-молитви**. Тільки молитвою душа може накликати Божі зерна до себе, щоб вдовольнити свою **душевну прірву**, бо, як писав Г. Скворода *«Не буде плоттю ситий Дух»* і *«Прірва прірву вдовольнить враз»* (Пісня 11-та). Останні два рядки

«У повнозгучнім храмі акордами розцвітають, // натхненними, як очі предків!» завершують цей тематичний період візіонерського переживання історії і, за принципом кола, повертаються до образу предків на початку поеми. Через метафору і порівняння створюється непряма асоціація про незримий духовний зв'язок історичних поколінь, коли предки передають божественну мудрість нащадкам. Цікаво, що у своїх філософських працях Г. Скворода теж осмислює історію людства через принцип коловороту: кінець є початком і навпаки. Тому живі, «натхненні» «очі предків» будуть завжди спостерігати за нами. І ми відповідальні перед ними за збереження світового Ладу.

Отже, як видно з наведеної інтерпретації, візіонерське переживання історії можливе. І тут ключову роль відіграє мова, вона стає суб'єктом творення, через «внутрішню форму» (за О. Потєбнею) слово розгортає собою нові образи і світи. Поява асоціативних ланцюжків відбувається майже імпровізовано. За Г.-Г. Гадамером, завдяки міжсловесним комбінаціям, ритму, вокалізації, слово здобуває такий заряд енергії, що стає «промовлювальнішим, а промовлене – суттєвішим, ніж коли-небудь» [4:47].

Візіонерський стан як психо-духовне явище має свою особливу динаміку. Динамічний малюнок стану відбивається у ритмі твору, інтонуванні. Ритм – це той двигун, що розгортає візію у часі і просторі вірша. Уповільнення чи пришвидшення, акцентування чи, навпаки, «ховання» візійного образу, – усім цим керує ритм. Свобода модерної поезії у сфері форми дала поштовх для розвитку вільних форм (відомо, вільний вірш веде свій родовід ще з фольклорних часів): верлібру, неklasичних форм – дольника, тактовика, акцентного вірша. Як стверджує Н. Костенко, *«Золотий гомін» «являє рідкісний, суто тичинівський, музичний варіант «перетікання», переходу верлібру в акцентний вірш»* [7:159]. Модерні поетичні тексти візіонерського типу часто постають у неklasичних і вільних формах, адже тоді нічого не перешкоджає струмуванню енергетичного потоку, який втілюється у ритм, образ, звуко-сміслові конфігурації, повтори, інтонаційний малюнок. Щодо інтонації, то вона вибудовується завдяки паузам, що розбивають рядки і розставляють фразові акценти. Пауза несе в собі тишу, умовкання, «переведення подиху» (П. Целан), вона увиразнює приховану потенцію слова, значущість образу.

Предметність візіонерської поезії як у романтиків, так і в модерністів завжди пов'язана із діалектикою блаженного та інфернального світів, що, за словами А. Сухова, «підтверджує спадкоємність у відношенні до екстатичного релігійно-міфологічного візіонерства» [10:22]. Про два полюси візіонерського переживання детально

розмірковують у своїх працях К. Юнг [13] і О. Гакслі. У наведеному вище тексті П. Тичини і в багатьох інших у збірці «Сонячні кларнети», ми спостерігаємо приклад блаженного переживання, що пов'язане з відчуттям гармонії, радості, піднесення, щастя, краси, єднання з Абсолютом.

В інфернальних візіях, навпаки, посилюється тривога, з'являються страшні образи і символи. Як і рай, візіонерське пекло також має своє «надприродне світло і свою надприродну значимість. Але ця значимість внутрішньо відразлива, а світло насправді виявляється задимленим» [12:117]. Як приклад, наведемо вірш В. Стуса «Цей став повісплений осінній чорний став...», де можна спостерігати «пекельну» чорно-червону колористику, підсилену алітераціями й асонансами, метафоричними асоціативними конструкціями («антрацит видінь», «креміль крику», став «вилискує Люципера очима»), що транслюють візію перебування в інфернальному світі:

Цей став повісплений, осінній, чорний став,
як антрацит видінь і креміль крику,
вилискує Люципера очима.
П'янке бездоння лащитьєся до ніг.
Криваво рветьєся з нього вороння
майбутнього. Летить крилатолезо
понад проваллям яру, рине впрост
на вуглу синь, високогорлі сосни
і на пропащу голову мою.
Отерплі очі збіглиєся водно –
повторення оцього чорноставу,
насилу вбгане в череп.
Неприхищений,
а чуєш, чуєш протяг у душі? [9:29].

Зазвичай, пише О. Гакслі, «коли візіонерське переживання жахливе, а світ, що явився, міниться в гірший бік, то посилюється індивідуалізація» [12:19]. Образ пекельного ставу у В. Стуса стає відображенням авторського внутрішнього відчуття неприхищеності, трагічності, зустрічі зі смертю, невідворотністю, коли зусилля боротися «крається плавно», а «четвертованому серцю», що «стромиться в небо» «обрізано всі припочатки» (вірш «На вітрі палає осика»). У Стусовій візіонерській поезії через таке посилення присутності ліричного суб'єкта, актуалізується екзистенційна проблематика. У всій збірці «Палімпсести», як відомо, йде гостра боротьба людського духу з силою мороку, порожнечю-безрухом, власним страхом, агонією болю («цей біль як алкоголь агоній»), непевністю. Це повстання особистості, яка страждає, проти світопорядку, це повстання свободи проти необхідності. Адже, як пише М. Бердяєв, свобода

не є наперед дана, вона розкривається лише з духовної сили індивідуальності, з її духовного досвіду. Творчість В. Стуса якраз демонструє візіонерські переживання, які народжуються із висот і глибин внутрішнього світу (відоме Стусове «самособоюнаповнення»), бо «лише в глибині самого себе людина може знайти по-справжньому глибину часів», яка розкривається разом із «потаємними пластами всередині самої людини» [2:19]. Справді, під час внутрішнього просвітлення і заглибленості, людина крізь безліч пластів своєї свідомості здатна прорватися всередину глибин суцього, долучитися до трансцендентного. У таких духостанах написані відомі вірші В. Стуса, зокрема «В мені уже народжується Бог», «Посоловів од співу сад», «Гойдається вечора зламана віть». Стусові тексти затягують читача у динамічний вир візіонерських переживань як блаженного світу, так й інфернального, які мають здатність взаємопроникати, адже «Рай тягне за собою пекло, і «вознесіння на Небеса» є не більшим звільненням, ніж сходження в жах» [12:121].

Отже, в епоху Модерну поетична мова дістала довгождану свободу для своїх духовиражальних інтенцій. Здобутки модернізму у таких сферах, як асоціативність слова, розкутість метафори, пошук оригінального авторського голосу, інтонації, відхід від риторики, афористичності, називальності, логічного висловлювання, ламання канонів віршування, – є проявом цієї свободи. Для візіонерського типу творчості – це не експериментаторські «штуки» (хоча вони теж мають місце у модерністській практиці), а потреба віднайти той канал передачі трансцендентного бачення, містичного почуття, внутрішньої гармонії суцього, раптового прозріння. Здатність поетичної мови до висловлення трансцендентних переживань, свідчить також про те, що модерна свідомість вийшла на новий рівень духовної свободи, духовного розкриття людини, нагадування людині про її внутрішню силу. Як наслідок цього – тематична розмаїтість і широта бачення «духовним зором» (від блаженних до інфернальних візій), екзистенційна складність поетичних текстів. Оскільки модерній поезії вдається дуже точно передати динаміку стану-переживання, то можна констатувати, що у цей час помітно розвиваються жанрові ознаки візіонерства: видіння як жанр трансформується у видіння як стан, що надає поетичній творчості рис архаїчної теургії. Погляд на поетичне візіонерство з такого ракурсу – перспективна тема літературознавчих досліджень, адже вона може відкрити таємниці багатьох поетичних «осянь».

Література

1. Антонич Б.-І. Велика Гармонія / Богдан-Ігор Антонич. – Київ : Веселка, 2003. – 350 с.
2. Бердяев Н. А. Философия свободного Духа / Николай Бердяев. – Москва: Изд-во Эксмо; Харьков : Изд-во Фолио, 2005. – 640 с.
3. Блейк У. Избранные стихи. На английском и русском языке / Уильям Блейк. – М. : Прогресс, 1982. – 558 с.
4. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер. – К.: Юніверс, 2001. – 280 с.
5. Жирмунский В. Н. Немецкий романтизм и современная мистика / Виктор Максимович Жирмунский. – Санкт-Петербург, 1991. – 239 с.
6. Ковалів Ю. Кларнетизм Павла Тичини – нереалізована естетична концепція / Юрій Ковалів // Слово і час. – 2003. – №1. – С. 3–8.
7. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ століття / Наталія Костенко. – Київ: Київський університет, 2006. – 287с.
8. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. Україна і Польща / Володимир Моренець. – Київ : Основи, 2002. – 327 с.
9. Стус В. Твори у 4 т. 6 кн. Т.3. Кн. 1 / Василь Стус. – Львів: Просвіта, 1999. – 486 с.
10. Сухов А. Феномен визионерства: культурно-історическіе основания и модификации. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии / Антон Сухов. – Екатеринбург, 2008. – 27 с.
11. Тичина П. Ранні збірки поезії / Павло Тичина. – Львів: Літопис, 2000. – 430 с.
12. Хаксли О. Двери восприятия. Рай и ад: Трактаты / Олдос Хаксли. – СПб.: Издательский Дом «Азбука- классика», 2006. – 215с.
13. Юнг К. Г. Психология і поезія / Карл Густав Юнг // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 633 с. – С. 93–107.

УДК 821.161.2-2 Мамонтов Я. 09

І. М. Кремінська

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Художні особливості драми Я. Мамонтова «Над безоднею»

Кремінська І. М. Художні особливості драми Я. Мамонтова «Над безоднею». У статті проаналізовано провідні мотиви драми Якова Мамонтова «Над безоднею», позначеної зверненням до ніцшеанського дискурсу, рисами поетики символізму й нової драми (акцент на внутрішньому сюжеті, мотив двосвіття, настанова на ліризацію й епізацію, посилені умовність, сугестивність, розширення ремаркових функцій, апелювання до міфопоетичної парадигми, інтермедіальності, шекспірівського інтертексту, промовистості символізму кольорів тощо). В аналізованій п'єсі доведено домінування модерністських принципів організації художньої дійсності.

Ключові слова: мотив, нова драма, художній простір, художній час, декорація, символізм, поетика.

Кремнинская И. Н. Художественные особенности драмы Я. Мамонтова «Над бездной». В статье проанализированы ведущие мотивы драмы Якова Мамонтова «Над бездной», апеллирующей к ницшеанскому дискурсу, характеризующейся обращением к поэтике символизма и новой драмы (акцент на внутреннем сюжете, мотив двоемирия, тенденция к лиризации и эпизации, условность, сугестивность, расширение функций ремарки и т. п., мифопоэтика, интермедиальность, шекспировский интертекст, выразительность символизма цвета). В анализируемой пьесе обосновано доминирование модернистских принципов организации художественной действительности.

Ключевые слова: мотив, новая драма, художественное пространство, художественное время, декорація, символизм, поэтика.

Kreminska I. M. Artistic features of drama Y. Mamontov «Over the abyss». The article analyzes the leading motives of Yakov Mamontov's drama «Over the abyss», marked by lines of symbolism, an appeal to the Nietzschean discourse, an appeal to the poetics of a new drama (focus on the inner plot, the motif of two-worlds, the direction of lyricization and eposation, enhanced conventionality, suggestibility, amplification of remark functions, intermedialism, Shakespeare's intertextuality, the mythopoetic paradigm, and the expressiveness of symbolism of colors, etc.). The dominance of the modernist principles of the organization of artistic reality is proved in the analyzed play.

Key words: motif, new drama, the artistic space, the artistic time, scenery, symbolism, poetics.

Яків Мамонтов — відомий в історії української культури письменник, театральний критик, театрознавець, педагог. В історію вітчизняної словесності митець, який до початку 1930-х років не належав до жодного літературного угруповання, увійшов передусім як драматург, автор інсценізацій творів українських письменників, кіносценаріїв, лібрето до шести опер, дитячої оперети, щоправда, частина цих текстів під час II Світової війни була втрачена. Єдина збірка лірики «Вінки за водою», опублікована 1924 року (укладена 1918 року), не засвідчила унікального поетичного таланту автора, проте її цінність полягає вже в тому, що в ній окреслюються мистецькі вподобання Я. Мамонтова, зокрема відчутним є тяжіння до поетики символізму, а також декадентської естетики. Дослідники творчості автора (О. Білецький, О. Беляєва, А. Криловець, І. Михайлин, С. Хороб та ін.) зауважують, що п'єси кінця 1910—1920-х років позначені впливами драматургії М. Метерлінка, «реального символізму» Г. Ібсена [11:209], тож значущим є домінування в них модерністських принципів організації художньої дійсності (символізму, декадансу, експресіонізму).

Я. Мамонтов — один із найосвіченіших і ерудованих українських письменників своєї доби (1911—1914 роки — навчання в Комерційному інституті Московського товариства поширення комерційної освіти, де йому було присуджено науковий ступінь кандидата наук за дисертацію «Проблема естетичного виховання»). Це не могло не відобразитися на творчості митця, сповненої численних звернень до світового контексту (біблійного, шекспірівського, символістського тощо). Прикладом такого драматичного тексту є п'єса «Над безоднею», датована автором 1919—1920-м роками (рік видання — 1922 рік; на титульній сторінці письменник видозмінює своє прізвище на український манер як «Я. Мамонтів»). Порівняно з іншими творами, вона менш досліджена, що, на нашу думку, можна обґрунтувати відсутністю її сучасніших перевидань. Це зумовлює актуальність статті, мета студії — з'ясувати особливості поетики драми Я. Мамонтова «Над безоднею» як художньої цілісності. Композиційно п'єса складається з трьох актів. Список «Дієвого персоналу» твору налічує лише 5 осіб і містить лаконічну інформацію про родинні зв'язки персонажів та їхню професійну приналежність. У такий спосіб уже в афіші автор виділяє родинний і мистецький світи як концептуальні для розуміння головного конфлікту драми.

П'єсі, позначеній впливами символізму як одного з типів художнього мислення, властиве варіювання інтертекстуального конфлікту — духовне (артистичне) і тварне як всепоглинаюча,

руйнівна для особи стихія життя (порівняймо з п'єсами Лесі Українки «Лісова пісня», С. Карпенка «Білі ночі», «Едельвайс», частково з драмою В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» та ін). Внутрішній конфлікт головного персонажа Дана, який пожертвував своїм творчим життям задля родинного життя, спокою дружини Марини і їхньої дочки Любові, інтенсифікується з приїздом його знайомої з минулого — артистки Зої. П'ять років тому вона дебютувала в ролі Офелії, у цій же виставі Дан зіграв свою останню роль Гамлета: «П'ять років душив я власними руками кожний свій порив до сцени... П'ять років ховав на цьому чужому, північному березі віру в свій талан... всіма силами хотів визволитися від туги за сценою... <...> Між іншим, моя дружина ніяк не хоче погодитися з тою думкою, що артист може жити для родини, як і всякий другий професіонал» [6:9]. Марина ревниво відчуває, що поява панні Зої загрожує її шлюбу, тож вирішує вбити жінку, інсценізуючи на морі нещасний випадок. Мотив убивства суперниці через ревності, любовного трикутника в символістському тексті набуває додаткових семантичних нюансів, оскільки його причиною стає виключно передчуття можливої духовної «зради» партнера із Іншою, Зоєю, яка персоніфікує для Дана ідею служіння мистецтву, «живий символ... вищого театрального мистецтва...» [6:17]. У п'єсі переважає внутрішньоподієвий сюжет, тож кожна з дійових осіб відіграє вагомий роль у розкритті основного конфлікту твору, де домінантною стає екзистенційна проблематика (проблеми вибору, свободи, мотиви божевілля, тривоги, суїциду, самотності, страху, катастрофізму світу тощо).

Особливого значення набуває семантика імен персонажів, у якій через апеляцію до структуротвірної для драми опозиції «верх — низ» закладено ідею несумісності внутрішніх світів героїв, зближення протилежностей (прикметно, що пані Марина не належить до світу мистецтва, що відчуває її від розуміння покликання чоловіка — «довічної трагедії» буття: «**Ян**. Ви — надто жінка, пані Марино. <...> А жінка все може розуміти... тільки не творчий дух» [6:17]). Данило єдиний персонаж у списку дійових осіб, якого автор атрибує прізвищем Білогор, що створює «...додаткову семантичну ауру...» героя [4:11]. Я. Мамонтов через асоціації з просторовим образом виключно для потенційного читача тексту вербалізує тему високості духу, духовного аристократизму (зіставмо з аналогічним трактуванням мотиву гори С. Карпенком в одноактній п'єсі «Едельвайс»).

Ніцшеанський дискурс, анонсований заголовком драми (порівняймо, наприклад, із п'єсою «Любов над безоднями» Ф. Сологуба), зумовлює й авторську концепцію персонажа —

самотнього митця, «надлюдини» («талан — надлюдина» [6:11]), упольованої побутовим, власницьким світом; особи, здатної в ім'я любові як на самозречення, так і на бунт-смерть, що несе їй звільнення і єднання з могутньою силою первозданного хаосу як творчого начала буття. Отже, у драмі поєднуються три визначальні для символізму мотиви — творчості, любові й смерті. Своєю чергою, антропонімічний шар у драмі нюансує характеристики дійових осіб як «живих символів» (М. Вороний). Наприклад, Данило (з давньоєвр. — «суди мене Бог» [1:98]) іменується і в ремарках, і репліках персонажів також як Дан (з давньоєвр. — «суддя» [1:99]). Я. Мамонтов семантично ускладнює мотив суду Божого, самосуду, заявлений іменем головної дійової особи, третім, сценічним номеном «Гамлет», що звучить вже на початку п'єси, у її сильній позиції, як заголовок твору В. Шекспіра, і ім'я всесвітньовідомого персонажа, котрого зіграв Дан [6:8], і на рівні цитування з однойменної трагедії. Звернення до гамлетівського тексту, що поглиблювало «драматизм екзистенційного вибору героя» [13:99], подвійна номінація персонажів — Дан-Гамлет і Зоя-Офелія, своєрідно трактований драматургом прийом «перевдягання», «маски» прогностично анонсують трагічний фінал твору. На початку другого акту, зокрема вже в першому реченні, автор вербалізує стан-передчуття головного персонажа шекспірівським питанням: «Бути чи не бути? — от в чім моя трагедія, пане Яне?» [6:19]. Порушуючи мотив трагічного, драматург щоразу оприявнює додаткові його нюанси, семантично посилюючи його образами «вузла», «завороженого кола», «моря червоного», «як кров», «великої бурі», мотивом жертви.

Я. Мамонтов досить оригінально актуалізує різновид вистави «театр у театрі» як «вищої ігрової форми»: алюзії до «Гамлета», інсценізація Мариною вбивства Зої, утілення в образах драми рис шекспірівських персонажів, згадка про професійну акторську діяльність Дана й Зої — усе це створює ефект театралізованої реальності [8:176]. Тож у драмі немов співіснують дві сюжетні лінії твору, одна з яких репрезентована зверненням до знакового шекспірівського сюжету. Автор вдається до такого «способу театральної гри» [8:349] із метою посилити відчуття трагічної іронії, що є панівною у п'єсі, наголосити на ілюзорності символістського дійства [8:348], де ідея двосвіття, зокрема і подвоєння, стає визначальною. Дан, подібно до свого прототипа, ставиться до смерті з героїчним спокоєм, проте, на відміну від Гамлета, який відверто не може піти на самогубство, здійснює його як символічний акт звільнення і єднання з Творчим Духом. Мамонтівському Гамлетові теж властиві шляхетність як причина його життєвої драми,

розчарування, прагнення пізнати тайну про смерть близької людини й водночас усвідомлення опосередкованої причетності до її загибелі, бажання помсти як акту утвердження справедливості, душевний злам через підступ близької людини (вбивство Мариною), мотив безумства, оніричні візії (сон Зої) тощо. Апелювання автора до всесвітньовідомого сюжету, що є загальним місцем у символістському світобаченні, стає для реципієнта не тільки засобом оприявнення «трагічної буденності», вічного в сьогоденному, а й кодом для інтерпретації метафоричного, прихованого сенсу п'єси, зверненого до питання розуміння й відчуття невідомого. Відмова від пріоритету фабульної динаміки, властива загалом «новій драмі», сприяє зміщенню значущості подієвої площини тексту на користь словесної, яка є домінуючою і у драмі «Над безоднею». Це, своєю чергою, уможливорює показ поза зовнішнім подієвим рядом певної моделі душевних стосунків, сповнених трагізму, всепоглинаючої туги за мрією про ідеальний, горній світ: «Вся “внутрішня дія” п'єси просякнута символічними образами моря і безодні, що виявляють зв'язок з уявленнями героїв про фатальність духовних поривань творця, який знаходиться в путах власної свідомості» [9:44—45]. Так у творі панівним стає протистояння ідей, де кожен із персонажів обстоює своє бачення світу. Вони вступають у суперечність із «Стіною, Роком, Долею», законами світобудови, утіленням чого для Мар, Дана, Яна, старого, невідомого композитора, є служіння позачасовому — покликанню, таланту.

Зоя (із грец. — «життя») і Дан, як жерці храму Мельпомени, музи трагедії [6:22], належать до світу театру, тож артистична сутність героїв, посилена подвійною номінацією, ідеєю двосвіття, мотивом дзеркала-моря, просторовою опозицією «верх — низ», стає важливим кодом для розуміння авторської концепції п'єси. Додатковим характеротвірним засобом, який виявляє типологічну близькість цих персонажів, є мотив білого кольору. В аналізованій драмі наявне поступове розгортання цього мотиву: спершу він лунає в прізвищі Білогор як вияві родового, сутнісного; згодом вербалізується Даном стосовно артистки Зої, «білокучерявої панночки» [6:8, 25], і пов'язується в уявленні персонажа із «душевною», «небесною» чистотою [6:8, 9, 13, 23, 24, 26, 27, 28], «чистим серцем» [6:28], святістю: «**Зоя**. Пане Данило... дозвольте мені бути вашим янголом хоронителем...» [6:28, 43, 44]. Недарма Марина після першої зустрічі із Зоєю говорить Янові, що їй «здається, що я вже давно знаю її... що вона завжди жила в **нашому** домі... незримим привидам ходила по **нашому** берегу... русалкою плавала в **нашому** морі... Мені здається, що вона п'ять років стежила за **моїм** щастям і тільки чекала на слухний мент,

щоби захопити його...» [6:16] (вид. напівжир. — наше). У зв'язку з образом артистки порушується русалчин мотив, пов'язаний із мотивом переходу до іншого світу (наприклад, твори Й. Гете, Г. Гейне, О. Пушкіна, М. Лермонтова, П. Гулака-Артемівського, Лесі Українки та ін.). Разом із темою особистого імені героїні він додатково орієнтує читача на трагічний фінал. Зоя, подібно до русалки, «спокушає» Дана повернутися до акторської діяльності, проте йдеться не про тілесну, а скоріше духовну спокусу-порятунок, при цьому парадоксально поєднувану із самопожертвою: «Покликаний не належить ні сам собі, ні другим, а тільки своєму талантові» [6:28]. Тож провідними стають мотиви туги за вищою реальністю, очікування на звільнення від споживацького світу, де панує володіння й привласнення (Е. Фромм) як повільне вмирання, животіння, персоніфіковане героїнею Мар.

Суголосність розв'язки мотивів, актуалізованих у зв'язку з образом Зої-Офелії, — смерть від води через почуття до чоловіка — укротре засвідчує залучення автором композиційного прийому подвоєння, що згідно з канонами театрального мистецтва гіперболізує драматичні пристрасті й посилює драматичну напругу у творі (до речі, на сцені героїня теж з'являється двічі). Прикметно, що стривоженій дитині, яка втілює в модернізмі ідею первозданної чистоти, у стогоні вітру настійливо вчувається голос потопельниці, панни Зої. Вчування дитиною вголоси вічності посилює відчуття порожнечі й зайвості, катастрофізму світу й самотності людини-дитини, сповненої страхів перед безоднями буття.

Мотив кохання як вияв «справжнього життя», концептуальний для символізму [2:46], персоніфікований і поляризований жіночими образами драми: Зої, утіленням духовного начала, свободи вибору й ілюзій Дана про гармонійне співіснування зі світом; Марини — тілесного, власницького кохання-еросу («...своїм самичиним розумом» [6:43]), що позбавляє особу свободи, цим самим убиваючи її (недарма Дан говорить про своє «духове самогубство»), звідси страх втрати «свого», почуття невпевненості героїні (відзначмо частотне вживання в її мовленні присвійних займенників «мій», «свій», «наш»); і дитинної Любові-всепрощення, беззахисної перед ворожим їй світом. Це метафорично оприявнює проблему трічності вияву любові як складної філософської категорії, що ілюструє провідний для символістів конфлікт трагічного зіткнення побутового й духовного світів, чиє утвердження відбувається смертю митців-надлюдей. Тож знаковими у драматичному тексті стають умовність, мінімалізація автором згадок про побутові аспекти, національну, політичну самоідентифікацію персонажа (за винятком імені й прізвища); відмова

від зовнішньої подієвості, інтермедіальність, епізація й ліризація структури (наприклад, ліризована ремарка як ритмотвірний, сугестуючий елемент художньої структури, монологічність мовлення, дієгезис: про смерть Зої, Дана глядач дізнається з реплік персонажів, посилених музичним супроводом).

Звернення письменника до дискурсу трагедії є концептуальним і виявляється на декількох семантичних рівнях. По-перше, це відхід автора від попередньої драматичної традиції через апелювання до поетики нової драми, а отже, і до принципово іншої концепції особистості з її «трагізмом буденності». По-друге, як уже було зазначено нами, безпосередньо через цитації трагедії В. Шекспіра «Гамлет» та античного міфологічного тексту, зокрема і в його ніцшеанському трактуванні (наприклад, образи трагедії, фатуму, кари й покути, жерця Мельпомени, Прометея як культурного героя, Афродити, утілення ідеї Краси; Творчого Духу, музики, безодні, хаосу як маркерів діонісійського начала). Драматург метафорично осмислює мотив двоїстості як вияву природної сутності людини в її єднанні духовного й тілесного: митець, здійснюючи вибір виключно на користь творчості (композитор Ян) чи родини (артист Дан), не може віднайти бажаної гармонії, що спричиняє його духовну або фізичну загибель.

Прийом скорочення імені використано й щодо номена дружини головного персонажа Марини — Мар, що фонетично суголосно імені богині смерті Мара, «...привид, марево, злий дух, втілення долі й смерті» [12:341], міфічна істота, що «...заморожує людям розум, і вони роблять собі шкоду...» [3:353] й асоціюється із сирими місцями й водою загалом [12:342]. Письменник в імені Марини актуалізує семантику моря, стихії води, на тлі якої розгортаються події драми: саме героїня рокує на смерть Творчий Дух, персоніфікований в образах Зої та Дана («Як можна помиритися з своїм духовним самогубством?» [6:20]), і власну родину, прирікши єдину дочку Любов, символічність імені якої є прозорою, на сирітство, а отже, самотність. У контексті розгляду твору як зразка модерністської поетики інтерпретаторську увагу привертає звернення автора до декадентського мотиву красивої, «вишуканої смерті» (порівняймо з аналогічним мотивом у п'єсі Рашильд «Мадам Смерть»): зрежисоване Даном самогубство, інсценізована героїнею смерть Зої, візуалізована в стилістиці картини «Острів смерті» А. Бекліна. У зв'язку з особливостями розгортання мотиву смерті слід відзначити концептуальність декораційного рішення драми: центральним образом у композиції сцени вітальні є двері на терасу, що ведуть до моря: «По той і другий бік дверей — величезні вікна, кризь які видно де-кільки березок з поживклим

листям, а за ними — безмежний простір моря. Ліворуч — двері до передпокою праворуч — до других покоїв» [6:7]. Автор, беручи до уваги символізм дверей як маркера вибору, захищеності особи, переходу візуально розмежує простір на побутовий, родинний і природний, інший. Речовий світ, зображений у творі досить лаконічно, набуває символічності. Єдина динаміка, що простежується в потенційному сценічному оформленні, пов'язана зі зміною дальнього плану — вертикального ритму, заданого образами дверей і вікон. Представлена в першому акті картина ідилічної осені («ясно-тихого осіннього дня» [6:7]) навіює враження спокою, тихого сімейного щастя, проте у другому акті вона вже змінюється, символічно натякаючи на очікуване вбивство Зої: «Надвечірній час. За вікнами заходить сонце і червонить далеч моря» [6:19]. В останньому акті, як зазначено в ремарці, події драми відбуваються темного осіннього вечора, причому стихія вітру, бурі є суголосною душевним переживанням персонажів: «На морі — буря: з диким ревом і стогоном б'ються об беріг хвилі і розлютований вітер з шумом і свистом кидає в вікна пожовклим листям. Над морем місяць — круглий і жовтий, як лице мертвого — раз-по-раз провалюється в наляканих хмарах» [6:33].

У п'єсі автор сполучає звучання декількох стихій — музики як доцивілізаційного мистецтва, вічного шуму-звучання моря й бурі, кожна з яких володіє своїм драматичним голосом-настроєм, цим самим струюючи аудіальну картину всепоглинаючого хаосу як вмістилища Творчого Духу. Звертаючись до інтермедіальності, Я. Мамонтов майстерно динамізує внутрішній сюжет і навіює реципієнтові відчуття тривоги й занепокоєння від можливого викриття таємниці в будинку Дана. Особливого смислового навантаження набуває освітлення сцени, що візуалізує мотив поступового згасання, посилений художнім часом осені, образами помираючого дерева, пожовклого листя, грою світла й темряви як символів життя й смерті, семантикою зміни часу доби (день, надвечір'я, вечір) і світил (призахідне сонце, місяць як маніфестант мотиву смерті).

Важливим для розуміння художньої концепції твору є тема семантичного переміщення головного персонажа, який переходить межу, уособлену на сцені образом дверей, до іншого, ідеального світу, віддзеркаленого у хвилях моря: «Я люблю море більше від землі і неба: земля — надто близька, небо — надто далеке, а море — це величний символ творчого духу, що відбиває в своїх глибинах небесні безодні і вічно б'ється в стисках земних берегів» [6:12].

Особливої значущості в п'єсі набуває трансформація мотиву дитини-Любові на типовий модерністський мотив сирітства, посилений образами темряви, бурі, звуками вітру, відчуттям страху й подіями твору, які передують цьому: сценами-зізнаннями композитора Яна, персонажа-двійника, персонажа-дзеркала, про його опосередковану причетність до смерті хворої дружини й двох їхніх дітей, які стали жертвою його служіння таланту («І от тепер невідомо, за що буде карати мене Судія Всеправедний: чи за той талан, що я в землю зарив, чи за тих неповинних людей, які загинули разом з таланом моїм?» [6:35]), і матері у скоєному вбивстві Зої, самогубством батька. В останньому акті образ темряви як аналога духовної сліпоті особи, метафоризація явищ природи, прийом паралелізму посилюють драматичну напругу, анонсує наближення смерті-звільнення, що уможливує єднання з Невідомим, Творчим Духом, де на митця чекає «Бог творящих» [6:44].

Аналіз п'єси «Над безоднею» Я. Мамонтова засвідчив превалювання в ній рис поетики символізму й звернення автора до засобів «нової драми», зокрема це ідея дуальності світу, інтертекстуальність (антична міфологія, християнська образність, ніцшеанський дискурс, шекспірівська трагедія), метафоризація, мотивність, символізація художнього часопростору, міфопоетика, ліризація й епізація, експлікація мотиву смерті, значущість символічних образів тощо. Отже, вивчення художньої спадщини автора є перспективним і актуальним завданням сучасного літературознавства.

Література

1. Библейский словарь : Энциклопедический словарь / Составил Эрик Нюстрем ; Перевод со швед. под ред. И. С. Свенсона. — СПб. : Библия для всех, 1998. — 532 с.
2. Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма / Е. В. Ермилова ; отв. ред. канд. филол. наук С. Г. Бочаров. — М. : Наука, 1989. — 176 с.
3. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : Словник-довідник / Віталій Жайворонок. — К. : Довіра, 2006. — 703 с.
4. Имя : Семантическая аура / Ин-т славяноведения РАН ; Отв. ред. Т. М. Николаева. — М. : Языки славянских культур, 2007. — 360 с. — (ИМЕНОСЛОВ/ИМЯ : Филология имени собственного).
5. Криловець А. Українська література перших десятиріч ХХ століття : Філософські проблеми / Анатолій

Криловець. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2005. — 256 с.

6. Мамонтов Я. Над безоднею : Драма в 3-х актах / Я. Мамонтов. — К. : Державне видавництво України, 1922. — 44 с.

7. Мамонтов Я. Твори / Яків Мамонтов ; [упорядник, підгот. текстів Й. М. Куриленка, П. П. Перепелиці ; вступ. ст. Ю. Г. Костюка]. — К. : Держліт. видав УРСР, 1962. — 586 с.

8. Пави П. Словарь театра : [пер. с фр.] / Патрис Пави ; под ред. К. Разлогова. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.

9. Свербілова Т. Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина ; [за заг. ред. Л. Скорини]. — Черкаси, 2009. — 598 с.

10. Французский символизм. Драматургия и театр. Пьесы. Статьи. Воспоминания. Письма / Сост., вступ. ст., коммент. В. Максимова. — СПб. : Гиперион ; Издательский Центр «Гуманитарная Академия», 2000. — 480 с.

11. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ — початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ : Плай, 2002. — 403 с.

12. Шапарова Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии : Около 1000 статей / Н. С. Шапарова. — М. : ООО «Издательство АСТ» ; ООО «Русские словари», 2001. — 624 с. — Предм.-имен. указ. : С. 551—557.

13. Шаповал М. Інтертекст у світлі раппи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : Монографія / Мар'яна Шаповал. — К. : Автограф, 2009. — 352 с.

УДК 821.161.2'06-3.09Хвильовий:130.2

О. В. Муслієнко

Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди

М. Хвильовий: клинамен у тексті абсурду

Муслієнко О. В. М. Хвильовий: клинамен у тексті абсурду. Актуалізований у культурі ХХ ст. клинамен (Ж. Дельоз, А. Бергсон, І. Пригожин) проявляється як маркер абсурду в тексті М. Хвильового. Форми присутності ситуації клинамен у текстах письменника структуровані в основні групи: клинамен тотожний випадку (в тексті: «чудо», «несподівано», «раптом», «дивно»); точка зустрічі індивідуального проекту героя з недетермінованими обставинами («Юрко», «Кімната.ч.2», «Редактор Карк», «Сентиментальна історія»); як еквівалент творчості («Лілюлі», «Арабески», «Силуети»). Абсурд функціонує в художній практиці як амбівалентна програма, мета якої не тільки демонструвати катастрофічну деструкцію світу та смислу, але й як трансформаційний механізм переходу в нові сфери формування й трансляції смислу.

Ключові слова: клинамен, абсурд, текст, структура, випадок, творчість, автор, смисл.

Муслиенко Е. В. М. Хвильёвый: клинамен в тексте абсурда. Актуализированный в культуре ХХ века клинамен (Ж. Делёз, А. Бергсон, И. Пригожин) проявляется как маркер абсурда в тексте М. Хвильёвого. Формы присутствия ситуации клинамен в текстах писателя структурированы в основные группы: клинамен тождествен случаю (в тексте: «чудо», «неожиданно», «вдруг», «странно»); точка встречи индивидуального проекта героя с недетерминированными обстоятельствами («Юрко», «Кімната.ч.2», «Редактор Карк», «Сентиментальна історія»); как эквивалент творчества («Лілюлі», «Арабески», «Силуети»). Абсурд функционирует в практике Микола Хвильёвого как амбивалентная программа, цель которой не только демонстрация катастрофической деструкции мира и смысла, но и как трансформационный механизм перехода в новые сферы формирования и трансляции смысла.

Ключевые слова: клинамен, абсурд, текст, структура, случай, творчество, автор, смисл.

Musliienko O. V. M. Khvylovyy: klinamen in the text of the absurd. The thesis is devoted to the investigation of M. Khvylovyy's fiction as a space for absurdity functioning – a universal phenomenon that occurs in times of crisis of individual and social history. Actualized in the culture of the twentieth century klinamen model (J. Deleuze, A. Bergson, I. Prigogine) manifests itself as a marker of absurdity in the text of M. Khvylovyy. The ways and forms of the presence of the situation of klinamen in the writer's texts are structured into the main groups: klinamen is identical to the case (in the text: «miracle», «unexpectedly», «suddenly», «strange»); the point of meeting the individual project of the hero with nondeterministic circumstances; as the equivalent of creativity. The absurd functions in practice both as ambivalent artistic program, the aim of which is not only to demonstrate the catastrophic destruction of the world and the meaning, the tragic doom of human existence in the situation of feeling or experience of ontological meaning absence, and as a productive strategy aimed at seeking new forms of communication, transforming mechanism of transition into new areas of meaning formation and transmission.

Key words: klinamen, absurd, text, structure, case, creativity, author, meaning.

Поняття «абсурд» входить до числа найбільш проблемних щодо визначення в арсеналі гуманітарних дисциплін. Узвичаєне розуміння абсурду як явища негативного залежить від його етимології: термін потрапляє в європейські мови з латини (*ab* – «від», *surdus* – «глухий», *ab-surdus* – «неблагозвучний, безглуздий, химерний»). У грецькій філософії абсурд рівнозначний Хаосу, логічному глухому куту. Поняття пов'язане із краєм, кордоном, межею, які розділяють альтернативні стани, альтернативні простори. Абсурд виникає як симптом внутрішніх або зовнішніх порушень органічної рівноваги в житті свідомості, є сигналом того, що світ виходить поза межі уявлень суб'єкта про нього.

XX сторіччя сповнене як прикладами порушення природного життя свідомості, так і прикладами її розпачливого опору, боротьби за свободу самопроекції та вибору тих мовних і культурних форм, що забезпечують зв'язок із стихією свідомості. Внутрішні порушення природного ритму свідомості означають руйнування того ментального поля, що «просвічує кожне поняття до «очевидності» [7:132].

Абсурд генетично пов'язаний з проблемою смислу та розуміння. Абсурд водночас є й межею, і умовою існування формалізованого мислення. Він стає тим каталізатором, що спричиняє наукові відкриття, можливі лише за умови виходу мислення поза межі формалізованої системи: абсурдне в одній системі, в іншій може сприйматися як таке, що має смисл. Отже, абсурд демонструє не стільки іманентну відсутність смислу, скільки означає наявність смислу не проявленого, нечутного. Ідеологічний акцент абсурдного тексту формує нігіляція традиційних імплікативних моделей, події вступають у стосунки квазі-причинності, певної нереальної, примарної каузальності [2:55].

Учення про клинамен було сформульоване Титом Лукрецієм Каром у поемі «Про природу речей». Мислитель так назвав не детерміноване жодною зовнішньою причиною явище: клинамен виникає через властиві характеристики атома. Оскільки атоми падають у просторі з однаковою швидкістю, то без відхилення (клинамена) не створювалось би все розмаїття природних тіл. Отже, творення світу відбувається не в результаті чіткого проекту, а через випадкове відхилення атома від вертикалі. Лукрецій вважає, що клинамен руйнує «рока закони» [6].

Згодом Жиль Дельоз у дослідженні «Логіка смислу» (1969) не оминув увагою клинамен. «Клинамен – різновид *sonatus* [вольового руху] – диференціал матерії і водночас диференціал думки, ґрунтованої на методі вичерпаності. Клинамен не маніфестує ані випадковості, ані невизначеності. Він маніфестує щось зовсім інше, *lex atomi*, тобто не редуковану множину причин та причинних

серій, та неможливість возз'єднання причин в певне єдине ціле. У відомих суперечках епікурейців та стоїків проблема <...> не пов'язана із випадковістю та необхідністю, а швидше із причинністю та долею» [2:57].

Подальша актуалізація поняття клинамен у гуманітаристиці пов'язана із відкриттями лауреата Нобелівської премії (1977) Іллі Пригожина. Коментуючи існування нестабільних термодинамічних станів (дисипативних структур), він говорить про універсальність запропонованих моделей та про їхню органічну проекцію на всі динамічні процеси, у тому числі мистецтво. Ці ідеї далі розгортає Ю. Лотман у дослідженні «Культура і вибух» (1992), «Непередбачувані механізми культури» (2010) та «Всередині мислячих світів» (1996), синтезуючи концепцію біосфери В. Вернадського, ідею діалогу М. Бахтіна та теорію І. Пригожина про флуктуацію та точку біфуркації як моменту непередбачуваної нестабільності й можливої радикальної зміни в системі [8].

Увагу літераторів клинамен привернув на межі XIX–XX століть, згодом він був актуалізований як продуктивна абсурдоцентрична теорія. «Випадок» стає мотивацією та поясненням широкого кола явищ: «зодіаку як величезної рулетки» (Анрі Пуанкаре); поясненням фізіології монстра як результату відхилення в розвитку, що породжує гротеск (Фрідріх Шлегель: будь-яке «випадкове поєднання форми і матерії – гротескне»); Поль Валері зіткнення атомів співвідносив із хаотичною роботою сновидіння, кошмаром» [12:165].

Це стосується не тільки певних типів текстів, але й самої стратегії письма. У 1896 році Стафан Малларме пише герметичний твір «*M'introduire dans ton histoire*» («Кинутий жереб ніколи не скасує випадку») [12:172]. Поет тематизує випадок як принцип підбору слів, випадковість, з якою фрази спадають на думку, порядок, у якому їх сприймає читач на сторінці. Слово, подібне до атома, падає і зустрічається з іншим словом. Недоступна свідомості логіка забезпечує торжество випадковості в послідовності образів, що зринають. «..Це мова, що існує у стані гри, в момент, коли гральні кості кинуто, коли звуки все ще відлунюють, виявляючи своє розмаїття. <...> Слова стрибають (...) відповідно до законів алеаторичного жереба», – пише Мішель Фуко [цит.за: 12:258].

Рушійною силою творчості та творення, за логікою Анрі Бергсона, є випадок, принцип дії якого розкривають приклади з роботи «Два джерела моралі і релігії» (1932). Перший: великий шматок покрівлі, зірваний вітром, падає й убиває перехожого. Другий: той самий шматок даху просто падає на землю й розбивається. Першу пригоду називають випадком, другу – ні. Бергсон міркує так: «В обох ситуаціях випадковість

втручається тільки тоді, коли береться до уваги зацікавленість людини <...>. Подумайте про вітер, що зриває шмат даху, або про шмат, який падає на бруківку, про те, як він розламується на землі: ви не побачите нічого, окрім механізму, елемент випадковості зникає. Для його проявлення необхідний ефект, який має значення для людини. Отже, випадковість – це механізм, який проявляє себе так, неначе він має наміри» [1:158–159].

Описана ситуація опиняється в полі уваги й Анрі Бретона, формулюється ним як ключова формула сюрреалізму. Об'єктивний випадок (*hasard objectif*) – це і є, за Бретоном, зчеплення суб'єктивного та об'єктивного, панування суб'єктивного в об'єктивному. Відповідно, сюрреалізм – це систематизація емоційної, «ліричної поведінки», у якій ставиться під сумнів причинність та обумовленість і панує випадок [10:158–165].

Поштовхом до актуалізації поняття клинамен в українському інтелектуальному просторі стає оприлюднення М. Зеровим спочатку в 1920 р. «Антології римської поезії», потім у 1924 р. книжки оригінальних віршів і перекладів «Камена», у 1926 р. літературно-критичних статей, що увійшли до тому «До джерел» та публікація в харківському журналі «Червоний шлях» (1925, № 10) уривків із поеми «Про природу речей» Лукреція.

У текстах М. Хвильового способи та форми присутності ситуації клинамен структуровані в три основні групи: клинамен тотожний випадку; клинамен є точкою сходження індивідуального проекту героя з непояснюваними, незрозумілими обставинами; клинамен є еквівалентом творчості та індивідуального проекту автора, адже творчий імпульс незбагнений і непояснюваний.

Ситуації, у яких клинамен тотожний випадку, марковані словами «чудо», «несподіванка», «раптом», «дивно»: «Коли приїздив – був несміливий, прислухався, не говорив про чудесне, тільки Оксани чудесно було» («Життя»); «І раптом прийшла матері думка, що ніякого кошмару нема і що все, що діється зараз, є звичайне й природне явище...» («Мати»); «Я повертаюся і дивлюсь туди, і тоді раптом згадую, що шість на моїй совісті»; «Але раптом виринали обличчя моєї матері» («Я (Романтика)»); «Раптом:– Стоп!– Що таке? Нема палива». («Кіт у чоботях»); «Карк зійшов на площу і раптом обернувся» (Редактор Карк); «Але хіба ти думав, що все це ніколи не повернеться, і тільки раптом (під парасолями лапастої верби) перед очима твоїми вітром помчатися спогади?» («На озера»); «Марія поправила блузку і раптом зникає в темряву, в глухий міський завулок»; «І тоді несподівано сказала Татьяна – і несподівано, ніби не вона, з легким відтінком болю: – Думаю от про що: жила-була дівчина – це казка-бувальщина» (Пудель); «Товаришка Уляна чекала *чуда*. А

чуда не було й не могло бути». («Сентиментальна історія»); «Про тропік Козерога вони знали тільки з географії, а тут трапилось *чудо* – і тропік Козерога завітав на Лопань» («Вступна новела»).

Незалежні від людини ситуації пов'язані із дією машин, які в добу активного втручання в життя створюють непередбачувані події. В есе «*Deus ex machina*» Альфред Жаррі (1873–1907) включає випадок у систему: «Автомобіль випадково наїжджає на Ксав'є і вбиває його. “Тут машина, – робить висновок Жаррі, – сама виконала роботу Бога. *Deus ex machina*”» [12:165].

Для М. Хвильового подібна історія є знаком деструктивного втручання випадку в циклічність та впорядкованість, який (випадок), проте, не змінює глобального ходу подій: «Повз мене пролетів трамвай, далі пролетів автобус, і я почула крик: автобус роздав дитину. Ішла мати, перелякалась і випустила дитину. Тоді наскочила машина – і від дитини залишилось одно м'ясо. Мати тут же збожеволіла, і її повезли в лікарню. Далі над ратушею заблмала вечірня зоря, і побігли квадрати будинків у присмеркову даль» [10:498].

«Виходило світло, виходило темно, і йшла за обрій, щоб більше не повернутися. Шуміли трамваї, часом давили людей, а назавтра об'ява:

Комендант міста наказує...

Колись Карк бачив, як автомобіль задавив велосипедиста. Летіли обидва» («Редактор Карк»).

У новелі М. Хвильового «Юрко» випадок, несподіванка позначають новелістичний пуант у двох наративних ситуаціях – події в оповіді (стосунки Юрка та Наталки) та події оповіді (рефлексії оповідача): «Юрко підійшов до Наталки: – Наталю! – і голос йому затремтів. Вона подивилась на нього й зблідла. – Що таке? – і сіла на ліжко. І він сів. – Я вам, як товариш, як... Вона подивилась на Юрка – йому горіли очі, і їй спалахнули очі. Він узяв її голову й міцно обняв. Вона тихо говорила: – У мене не було дітей... Що ви кажете?... Я не хочу... ..На розі в меду горіла липа – пройшов солодкий дух. – Що ви кажете?... А Остап?... Не хочу... (Я зупинився на найцікавішому місці. Правда? І як ви думаєте, чи не час мені плюнути й почати нову новелу? Час, певно, час. Отже, останнє зусилля!) ...Хтось закричав на вулиці. Наталка наставила вухо. Потім підхопилась. – Якесь нещастя. Заводські жінки чують нещастя – серцем. Вискочила... ..На розі в меду горіла липа... А потім у кімнату внесли Остапа й положили на ліжко. З крана зірвалась стальна хрестовина й перебила Остапові праву ногу» [10:175]. Так вирішуються / завершуються одночасно і любовний сюжет, і сюжет оповіді. Тема волі і долі людини була трансльована спочатку на психологічно-побутовому, а згодом на екзистенційному рівні: це абсурдний приватний випадок у такому ж абсурдному світі, який не піддається поясненням.

Інтенція автора-оповідача стосовно перспектив завершення тексту може бути прочитана в амбівалентному ключі – чи є несподівана трагедія сюжетом, програмованим автором, чи це не залежна від його волі влада тексту, скерована на завершення.

Несподівана зміна програми, порушення каузальності в проєкті М. Хвильового стає еквівалентом творчості, свободи. Слідування цій стратегії реалізоване в маніфестації спонтанності творчості в структурі твору – як відомо, текст «Арабесок» починається з розділу «IX. Слово». Реципієнт опиняється в ситуації невизначеності: невідомо, чи існує матеріально початок «Арабесок», чи текст несподівано вербалізується, втілюється / про-являється, існувавши до того у вигляді нематеріальної енергії.

В оповіданні «Кімната ч. 2» модель клинамен реалізована як ключовий компонент сюжету. Одну із ліній формує сюжет любовного трикутника Вівдя – Макс – комісар Вольський. Провокує конфлікт Вівдя – вона залишає Вольського ночувати в спільній із Максом кімнаті, прогулюється з ним, відверто кокетує. Кульмінація й розв'язка формуються засобами створення ситуації абсурду. Одна з них увиразнюється в діалозі, який відбувається під час прогулянки за містом між Вівдею та Вольським. Пара раптом вийшла до залізниці: «Вона: – От, дивіться: все далі й далі, а куди – невідомо. Він: – Ви про рейки? Чого ж невідомо? Далі станція – одна, друга, третя. Вона: – Тому невідомо, що, може, з цих рейок раптом потяг і звалиться. От вам і невідомо. Він: – На то є семафор. А нещасні випадки завжди бувають – це теж відомо...» [10:276].

Вівдя співвідносить модель життя із заданістю, програмовістю руху паровика, у такий спосіб непрямо проявляє сумнів стосовно його (життя) впорядкованості, стабільності й прогнозованості. Вольський, за характеристикою червоноармійця Киптяєва, – «витриманий». Характеристика двозначна – вона може означати як психологічну стійкість, так і відданість партійній справі. Звідси варіант оцінки його відповідей – упевненість у тому, що все має бути так, як має бути, чи неприпустимість навіть думки про те, що можливі зміни в маршруті, катастрофи: якщо паровик мчить за розкладом, втілює чітку програму (локомотив революції), то що тоді означатиме катастрофа – збій системи (семафор)

Рух потяга рейками виглядає цілком запрограмованим, упорядкованим. Клинамен пояснює механізм катастрофи на залізниці. Адже є визначений у часі (розклад) та просторі (рейки) рух. Рух поїздів забезпечений ідеальною схемою, зафіксованою в розкладі (тобто в книзі). Реальна ж картина руху інша: поломки, аварії та катастрофи, затримки руху — закономірні й повторювані події.

Посутньо регламентують рух, роблять його заданим, визначеним, прив'язаним до розкладу, (чисісь) програми рейки. Також вони означають стабільність, упевненість, керованість. Це сфера стандартного, де можливі типові варіації, але неприпустимі унікальності, неповторності. Однак неповторність обов'язково проривається в рух залізницею у формі випадковості: випадкових затримок поїзда, помилок персоналу, поломок, аварій і катастроф. Якщо життя подібне до руху залізницею, то воно лишається характеристики виразності, але набуває навзаєм іншої, настільки ж фундаментальної властивості: цілеспрямованості» [4].

У художньому проєкті М. Хвильового рух у заданому напрямку та рейки стають своєрідним знаком абсурду: «...А десь збираються їхати кудись. Під'їдуть до семафора, а там іще семафор, іще семафор... (Кімната ч. 2); «І далеко, за паровиками, що шиплять, свистять, за брудом вугілля й пару, далеко фаркнув зелений вогонь семафора. І був такий нетутешній, ніби химерний вартовий забутих заулків города...» («Лілюлі»).

Кульмінація в новелі «Кімната ч.2» реалізується в змодельованій Вівдею ситуації, де вона прямо провокує Вольського, кидає йому виклик, послідовно спокушаючи його. Раптом у неї в кімнаті він робить їй відверту пропозицію з умовою «не мучити Макса», вона погоджується «з умовою, що двері не закривати» [10:276], бо була впевнена, що Макс стоїть під дверима. Жорсткий сценарій Вівді виводить сюжет поза межі банального адюльтеру: Вольський дочекався, доки жінка зняла одяг і несподівано вийшов із кімнати. Руїнується сценарій, спрогнозований Вівдею, – для неї важлива ситуація несподіванки, непередбачуваності, виклику. Вольського, «витриману» людину, відкриті двері роблять вразливим, незахищеним. Цей виклик провокує раптову зміну життєвих сценаріїв, їх інверсію: Вівдя поводить себе передбачувано й стереотипно, Вольський включає «збій програми».

Типологічно подібний, але не тотожний сюжет формує рух трамваєм. Трамвай («Лілюлі») – територія індивідуалізації, яка символізує клинамен, – відхилення гомологічної частини в русі. Усі їдуть від зупинки до зупинки, мета пасажирів – рух з пункту А до пункту Б. Для розуміння організованої в такий спосіб картини світу, у тому числі й «маршруту», яким рухаються «пасажирів», варто з'ясувати, у чий свідомості вона формується – автора, персонажа, або ж перед нами колаж різних версій дійсності, які виникають, «спалахують» і реалізуються як текст.

Огре опиняється в ситуації клинамен під час руху трамваю, у якому він, як і решта пасажирів, знаходиться в замкнутому просторі залізної капсули, яка мчить рейками заданим маршрутом.

Саме цей маршрут, у якому всі добровільні й рівноправні учасники, асоціюється в його свідомості з реальними подіями сучасності. Право на перебування в трамваї забезпечує квиток, буденне звертання кондуктора «Гражданин, ваш білет?» актуалізує неприємну ситуацію на тютюновій фабриці, де товаришка Шмідт з'ясувала, що Огре безпартійний: «Я – безпартійний! – ?.. Ви безпартійний? ...І побігла чорна кішка. ...Товаришка Шмідт холодно сказала: – А я думала, ви в парткомі...» [10:371]. Для Огре (він уже не член партії, біла ворона) – це рух від себе до себе в координатах абсурдного світу та особистого проекту людини / митця в ньому, що розгортається між радістю від участі в спільному проекті та напругою від фатальної залежності від нього. Виникає конфлікт між частинами свідомості персонажа як реакція на постреволюційну дійсність, революцію, насилля як необхідність чіткої ідентифікації – суспільної (членство в партії) та інтимно-особистої (пошуки свого поетичного голосу). У трамваї рухаються люди з різними думками, лунають уривки фраз, однак це лише підкреслює звуження горизонту бачення оповідача, які редукуються до інтенсивного переживання абсурду. Огре в трамваї несподівано переживає інсайт, потрапляє в ситуацію клинамен – своєрідного «відхилення» від маршруту, проекту. Він раптом здобуває інший статус. Несподівано, поза межами можливої каузальності, процес руху стає аналогом свободи, еквівалентом творчості: «...І знову була в цьому така химерна фантастика, що провалитись у безодню, захлинутись, умерти. Воістину в той день город жив невідомим загоризонтним життям.

І здавалось, що тротуаром бредуть натхненні міністрелі. Здавалось...

І раптом –здалось

– в шумі трамвая хтось розплющив сентиментальні очі й скрикнув нечутно – в розпущі, в божевільлі – невідомо:

– о мій прекрасний загоризонтний краю!

Вірю! Вірю так глибоко, так незносно, як

пахнуть на зубатих кварталах степові бур'яни. Вірю!.. Бо бачу – і Дафніса, і Хлою, і молоде кохання, а далі Боккаччо «Амето», а далі ідилія на обніжках духмяних степів. Отари золоторунних і зелена пісня, мов хміль, тиха, мов пух на скроню...

І дрижить під мною земля, мов полонянка з диких озер! І пливе мій радісний біль у столітні далі, і мій біль, мов перша пастораль про золоторунну Хлою...» [10:364].

Творчість виявляється саме в елементі непередбачуваності. Варто врахувати й те, що випадковість передусім стосується ділянки безсвідомого, це «крихітний елемент непередбачуваності» навіть для самого творця [8:207].

Клинамен корелює з окресленим Ю. Лотманом вибухом: «вибух визначається як подія, в якій «вибір майбутнього реалізується як випадковість» [5:23]. Дослідниця Сузі Франк вважає, що це «позачасовий момент «ототожнення всіх протилежностей», відмінне постає як одне й те саме. Це робить можливим несподівані перескоки до зовсім інших, непередбачуваних організаційних структур» [9:26]. Розуміння смислу, як такого, що «не існує іманентно», а відтворюється, «ніколи не є першопочатком, але завжди чимось спричиненим, породженим» [2:134], може бути перспективним шляхом до побудови семіотичної системи абсурду.

У такий спосіб «поетика плину» змінюється «поетикою разриву» (Жаккар), головним принципом якої стає абсурд — абсурд свідомості нереальності, неістинності створеного нашим мисленням світу й водночас неможливості помислити її в якийсь інший спосіб. Стратегія автора й не передбачає появу фіксованого смислу як результату тексту; специфіка часо-просторових конструцій у тексті організовує таку подію тексту, яка триває вже «поза межами» тексту [5:191]. Така модель працює в текстах абсурду М. Хвильового, орієнтованих на формування / трансляцію смислу нечутного, «запаху слова».

Література

1. Бергсон А. Два источника морали и религии / [Пер. с фр., послесловие и примечания А. Б. Гофмана] / Анри Бергсон. – М. : Канон, 1994. – 384 с.
2. Делёз Ж. Логика смысла / Жиль Делёз // Делёз Ж. Логика смысла .Фуко М. *Theatrum philisophicum* / [Пер. с фр.]. – М. : Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
3. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Жан- Филипп Жаккар. – СПб. : Гуманит. агенство: Акад. проект, 1995. – 470 с.
4. Козлов С. Крушение поезда: Транспортная метафорика Макса Вебера [Электронный ресурс] / Сергей Козлов. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/koz11.html>.
5. Лотман Ю. Семиосфера / Юрий Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 2010. – 675 с.

6. Лукрецій Про природу речей / [пер. з гр. А. Содомора] / Тіт Лукрецій Кар. – К.: Дніпро, –1988. – 142 с.
7. Померанц Г. Язык абсурда / Григорий Померанц // Выход из трансa. – М. : Юрист, 1995. – С. 435–480.
8. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / Илья Пригожин, Изабелла Стенгерс. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 312 с.
9. Франк Сузи К. Взрыв как метафора культурного семиозиса / [пер. с нем. К. Бандуровского; под ред. Я. Поселягина] / [Электронный ресурс] / Сузи Кетрин Франк. – Новое литературное обозрение. – 2012. – № 115 (3). – С. 12–31. – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2253>.
10. Хвильовий М. Новели, оповідання «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети. [Вступ. ст., упоряд. і приміт. В. П. Агеевої; ред. тому М. Г. Жулинський] / Микола Хвильовий. – Київ, 1995. – 816 с.
11. Шеньє-Жандрон Ж. Сюрреализм / [Пер. с франц. С. Дубина] / Жаклин Шеньє-Жандрон. – М. : НЛО, – 2002. – С. 10–24.
12. Ямпольский М. Наблюдатель: Очерки истории видения / Михаил Ямпольский. – М.: Ad marginem, 2000. – 287 с.

УДК 821.161.2 – 1 Казка.09

Ю. А. Янченко

Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна

**Концепт СВОБОДА у поетичному дискурсі Аркадія Казки:
образна, понятійна та ціннісна складові**

Янченко Ю. А. Концепт СВОБОДА у поетичному дискурсі Аркадія Казки: образна, понятійна та ціннісна складові. Стаття містить контекстуальний та структурно-семантичний аналіз концепту СВОБОДА в індивідуально-авторському дискурсі поета Аркадія Казки. Визначено лексеми, які називають концепт, його гіпоніми та асоціативи. У рамках лінгвокультурологічного підходу схарактеризовано найголовніші ознаки концепту СВОБОДА, властиві концептуальній картині світу поета. З'ясовано та описано способи вербального вираження концепту в поетичних текстах представника Розстріляного Відродження.

Ключові слова: концепт, мовна картина світу, гіпонім концепту, асоціатив концепту, дискурс.

Янченко Ю. А. Концепт СВОБОДА в поэтическом дискурсе Аркадия Казки: образная, понятийная и ценностная составляющие. Статья содержит контекстуальный и структурно-семантический анализ концепта СВОБОДА в индивидуально-авторском дискурсе поэта Аркадия Казки. Определены лексеммы, которые называют концепт, его гипонимы и ассоциативы. В рамках лингвокультурологического подхода охарактеризованы главные признаки концепта СВОБОДА, присущие концептуальной картине мира поэта. Выяснены и описаны способы вербального выражения концепта в поэтических текстах представителя Расстрелянного Возрождения.

Ключевые слова: концепт, языковая картина мира, гипоним концепта, ассоциатив концепта, дискурс.

Yanchenko Y. A. Concept FREEDOM in poetic discourse of Arcady Kazka: figurative, conceptual and value components. The article contains a contextual and structural-semantic analysis of the concept FREEDOM in the individual-author's discourse of the poet Arcady Kazka. The tokens that refer to the concept, the hyponim of the concept and its associatives are highlighted. Within the framework of the linguistic and cultural approach, the main features of the concept FREEDOM were characterized, which are inherent for the conceptual picture of the poet's world. It was found and described methods of verbal expression of the concept in poetic texts of the representative of Executed Renaissance. In particular, at the verbal level, it was examined and investigated the binary oppositions (the hyponym names), the metaphors, the color names, the emotions, the syntactic constructions. This research allows us to characterize the discourse of the era to which the poet belonged. It's the first attempt of a detailed analysis of the concept FREEDOM on the material by Arcady Kazka.

Key words: the concept, the language picture of the world, the hyponim of the concept, the associatives of the concept, the discourse.

Антропологічний підхід до усвідомлення природи й сутності мови сприяв і сприяє фокусуванню дослідницької уваги на мисленні, почуттях, самосвідомості, світосприйнятті суб'єкта мовлення, детермінованого певною культурою [3:400]. Мовець стає репрезентантом певного історичного періоду, а інтерпретація відповідних концептів дозволяє сформувати лінгвокогнітивне тло, сучасником якого виступає суб'єкт мови.

У переліку таких культурних феноменів вагоме місце займає концепт СВОБОДА, що належить до «базових концептів-регулятивів» [9:4], є «культуроспецифічним концептом» [2:211]. Проблеми мовної реалізації цього концепту досліджували зарубіжні та вітчизняні науковці, зокрема Н. Арутюнова, А. Вежбицька, І. Голубовська, Н. Катаєва, В. Кононенко, О. Кошелев, Т. Нікішина, А. Солохіна, О. Урисон, Л. Фатеева, О. Яцкевич та інші. Така увага свідчить про вагомість цього концепту в мовній картині світу певного народу.

Метою нашої розвідки стало дослідження мовної реалізації концепту СВОБОДА в індивідуально-авторському дискурсі поета Аркадія Казки, що дозволяє вивчити концептуальну картину світу митця, а відтак виокремити певні когнітивні аспекти поетичного доробку представників доби Розстріляного Відродження, до якої відносимо автора. Ця розвідка є першою спробою детального аналізу концепту СВОБОДА на матеріалі творчості Аркадія Казки.

Проблема свободи широка та багатоаспектна. Існує чимало визначень цього поняття, зокрема свобода тлумачиться як «здатність людини вільно визначати підстави своїх дій і відповідно реалізовувати себе» [11:569]; у ширшому розумінні свобода – це «особливий спосіб детермінації духовної реальності» [12:570]. Атрибутивними ознаками свободи як духовного феномену є вибір і відповідальність [4:13]. Концепт СВОБОДА укорінений як у філософській, так і в побутовій свідомості, але специфіка уявлення цього концепту в певній концептосфері заслуговує окремого лінгвістичного аналізу [9:6]. За В. Карасиком (лінгвокультурологічний підхід), концепт СВОБОДА характеризується наступними ознаками: а) образна складова – синкретичні образи вітру, моря, птахів, польоту, дихання, відкритого простору і т. д.; б) понятійна складова – можливість чинити з власної волі та за своїм бажанням, відсутність обмежень, протиставлення зв'язаності, полону, рабству; в) ціннісна складова – одна із пріоритетних цінностей життя, яка має на увазі загрозу / втрату свободи і необхідність боротьби за свободу, захисту свободи [1:9]. Важливим є те, що концепт СВОБОДА має свої складові, гіпонімічні концепти, які можуть актуалізуватися у відповідних номенах [5:135].

Отже, спираючись на визначення В. Карасика, маємо на меті дослідити рівні вербалізації концепту СВОБОДА в поетичному мовленні представника доби Розстріляного Відродження Аркадія Казки. На цьому етапі вважаємо доцільним скористатися такими методами дослідження концепту, як контекстуальний та структурно-семантичний аналіз.

На основі зібраного та опрацьованого матеріалу можемо виділити кілька груп лексичних та дискурсивних одиниць, які формують визначення СВОБОДИ в мовній картині світу Аркадія Казки. Це лексеми, які виступають номенами концепту, його гіпоніми та асоціативи.

Показовою є опозиція СВОБОДА – НЕСВОБОДА, наприклад: «Весна? – / Цвіла колись, всміхалася вона / У яснозорих зорях, / У ранках запаних, / В дібровах затишних, / В хмаринок перламутрових узорах, / В звабливій посмішці дівочій / В той час, як в мороці промінно-срібнім ночі / Здавалось – Всесвіт розцвітає в осяйних / Глибинно-ніжних зорах. / А нині? / Нині Жах / Іде із темряв із глибинних, / І розгорта криваво-чорний стяг, / Усе хова той стяг в свої страшні сувої: / І землю, й квіти, й зорі, й сонце – / О, коли б сон це! / Коли б лиш вигадка, химера долі навісної! / Аж ні! / Іде!» [13:392–393]. У цьому контексті автор звертається до гіпонімічних концептів СВОБОДА – ВЕСНА і НЕСВОБОДА – ЖАХ, що дозволяє охарактеризувати одразу кілька їхніх ознак. Саме поняття свободи співвідноситься з образом *Весни*, натомість бінарним виступає поняття *Жаху*. Поет зумисне подає номен з великої літери, що засвідчує персоналізацію цих понять. Так, *Весна* для ліричного героя стає символом початку життя, пробудження, свободи. Засобами вираження цього стають лексеми зі зменшено-пестливим значенням (*хмаринки*), лексеми-кольоративи (*яснозорі, перламутрові, промінно-срібні, глибинно-ніжні, осяйні*), більшість яких є оказіональними. Натомість заперечення свободи транслюється через бінарний гіпонім *Жах* (лексеми також подано з великої літери). Автор звертається до образів-символів, зокрема образу *стягу*. Насиченості зображеному надає кольоратив *криваво-чорний*, за допомогою якого поет робить акцент не лише на зовнішніх ознаках самого стягу, а й на трагізмі подій, сучасником яких він став (Перша світова війна). Реалізація образу відбувається за рахунок однорідних обставин і додатків, які розгалужують просторове коло сприйняття у свідомості мовця. Емоційний фон посилюється використанням іменника *сонце* та через сполучення іменника з займенником *сон* і *це*, які утворюють омонімічну пару.

Схожу опозицію виділяємо і в сонеті-акривірші «Буря»: «Кривавий розіп'явсь над світом смок, / Розпуста з голодом ведуть танок... / А нам?..

Чи жде нас де краси країна? / І глас роздає, мов великодній дзвін: / «Надії промінь я – не труп, не тінь, / А край краси і правди – Україна!» [13:419]. Але якщо в попередньому контексті автор шкодує з приводу втрати свободи, то в цій поезії думки ліричного героя сповнені сподіваннями на її повернення. Засобами вираження концепту НЕСВОБОДА виступають кольоративи (*кривавий*), персоніфікація (*розп'явсь смок, розпуста з голодом ведуть танок*). Контраст між розпукою і надією на краще існування автор створює за допомогою притаманного йому звернення до релігійної тематики. Так, порівняння *глас, мов великодній дзвін* надає події значущості, адже відсилає читача до найголовнішого свята християн – Великодня. Зрештою, увесь сонет-акровірш стає реалізацією концепту СВОБОДА, адже перші літери кожного рядка створюють вислів «ХАЙ ЖИВЕ УКРАЇНА», що свідчить про сподівання автора на самостійність і незалежність своєї країни.

Реалізацію ціннісної складової концепту СВОБОДА вбачаємо у поезії «Гекзаметр»: *«Так, як сміється струмочок, пробившись крізь гірські граніти, / Й лугом до річки стремить, тяжкий забувши полон, – / Так наша мова, зірвавши криги наказів азійських, / Повіддю вільно ввійти в море вселюдське спішить»* [13:402]. В аналізованій поезії з'являється ще один гіпонімічний концепт, який актуалізується через номен *мова*. Реалізація образу відбувається за допомогою використання художніх порівнянь та відокремлених обставин. А ритмомелодика й віршовий розмір поезії змушують адресата сприймати її як афоризм (у такий спосіб поет апелює до когнітивної бази читача). Отже, для Аркадія Казки свобода вбачається в можливості існування й розвитку мови, що говорить про превалювання ціннісного орієнтира в реалізації концепту.

Проблему втрати внутрішньої свободи вбачаємо у сонеті «Загублений спокій»: *«Я втратив ясну рівність мого духа, / Втертя блакить безодню спокою, / І, як усі, потягся за юрбою, / Й мене, як всіх, гризе, нарешити, скруха»* [13:396]. Свобода ототожнюється із *рівністю духа* і *блакиттю спокою*, які ліричний герой втрачає через почуття провини, через відмову від власних принципів. Емоційна складова посилюється за рахунок опозиції «я» (ліричний герой) – «вони» (усі). Автор двічі в одній строфі використовує порівняння *як усі*, констатує у такий спосіб втрату ліричним героєм власної індивідуальності.

Характерним для дискурсу Аркадія Казки є введення асоціативів до концепту СВОБОДА, які досить часто переплітають культурні уявлення з релігією: *«Сонце весело вставало, / Сонну землю цілувало, / Посилаючи прощення – / Неправдивим відпущення, / Пташкам з кліток визволення – / Посилаючи ж співало: / «Всім спасення! Всім*

спасення!» / І в вінці з проміння грало» [13:398]. Автор звертається до сакрального сценарію: після *відпущення* гріхів настає *визволення* людської душі. У поезії йдеться про свято Благовіщення, яке, за народними віруваннями, знаменує початок життя селянина-трудівника і пробудження природи. Поет апелює до когнітивної бази читача, вводячи до контексту образ пташок (за звичаєм на свято Благовіщення птахів і тварин випускали на волю). Увираження образу відбувається за рахунок використання лексем на позначення природних об'єктів, зокрема сонця та землі.

Велика кількість поезій Аркадія Казки присвячена подіям Першої світової війни, у тому числі поезія «Кінець»: *«Страшна година – люди задрять смерті, / Це твій прийшов, Мікеланджело, час! / Кривава заграва над людством зайнялась / І не згасає рік уже четвертий»* [13:400]. Поет передає жахливість війни, використовуючи метафору *заграва*, яка у поєднанні з кольоративом створює завершений трагічний образ. Ідейно-тематичний зміст посилюється й за рахунок використання прецедентного імені Мікеланджело. На нашу думку, у такий спосіб автор проводить паралель із трагічними образами відомих шедеврів митця (статуя «П'єта», фреска «Страшний суд»). Казка знову порушує проблему втрати свободи, але вже не тільки внутрішньої, а й реальної.

Значна частина творчого доробку поета присвячена подіям революції та встановлення радянської влади. Як і більшість української інтелігенції того часу, Аркадій Казка, за свідченнями сучасників, сприйняв прихід комунізму позитивно й піднесено, сподіваючись на новий яскравий виток у розвитку своєї країни. Свідченням цього можуть стати такі рядки: *«І забув, повік-віків уже забув / Про сучасну всенародню бійку люту... / Раптом спали з мене тяжкі людські пута, / Бо почув / Заклик дружній ваш до Вічної Любови, / До братерства ясний заклик разом з тим, – / І себе в цей мент почув я молодим / Знову!.. знову...»* [13:422]. Поет звертається до асоціативів концепту СВОБОДА – *Вічна Любов* і *молодість*. Ліричний герой забуває про *всенародню бійку* (Перша світова війна) і йде слідами комунізму та *братерства*, вбачаючи в цьому прихід вільного життя для свого народу.

Оптимізм і віру у СВОБОДУ бачимо в контексті: *«Довкола ніч та чорні ґрати, / І Правди не знайти ніде. / О встань же, люде! Бий же ката! / День щастя й вольності гряде! <...> І заспіваєм: «Здрастуй, Воле! / Vivat, Свободи Прапори!»»* [13:426]. Реалізація образу відбувається через антонімічну метафоричну пару *ніч – день*. Несвобода, забуття, безвихідь в автора ототожнюються з нічною порою, темрявою. Натомість віра у звільнення, у перемогу *Волі* –

з денним часом. Поет закликає народ боротися за *Правду*, за *Свободу* (персоналізовані образи). Він вірить у перемогу добра над злом, у перемогу комунізму (алюзія *Свободи Прапори*). Цей момент посилено за рахунок вживання латинізму *Vivat* та написання лексеми *Прапори* з великої літери (персоналізація).

Захоплення комуністичними ідеями, віра у рівність та братерство поступово втрачають свою значущість для поета. Проаналізувавши поетичний доробок Аркадія Казки, простежуємо важливі зміни у його світогляді протягом останніх чотирьох років життя. Відбувається розвінчання уславленого образу пролетаріату, зокрема в поезії «Під мурами Межигірського Спаса»: «*О земле полян й земле сівера, / А нині вже УРСР – / Почавсь цей похід з Володимира, / Скінчився-но тільки тепер*» [13:436]. Наведений контекст стає репрезентацією скоріше концепту НЕСВОБОДА. Трагізму додає широке історичне тло, до якого звертається автор (від історії племен, які проживали на території України, до початку ХХ століття й існування УРСР). Реалізація концепту відбувається за рахунок введення прецедентного імені *Володимир*, яке відсилає реципієнта до подій Хрещення Київської Русі. Контрастним на цьому фоні стає висновок автора: зникнення християнства з приходом радянської влади, адже Аркадій Казка стає очевидцем знищення Межигірського монастиря, що й описує в поезії. Також увиразнення образного компоненту концепту відбувається за рахунок звертання до землі як живого об'єкта.

Вербалізацією концепту СВОБОДА, на нашу

думку, також можуть стати риторичні заклики до волі у вигляді окличних речень, наприклад: «*Тому: вперед! / Из світу визиску, і гніту, і ганьби, / Крізь вир шалений боротьби – / Вперед! / Туди, де працюю злютовані / у згоді діють / воля людства і людини! / Все ж миришаве й гниле – з дороги геть! / Чи чуєш, Україно?!*» [13:479]. Ці рядки було написано за два роки до передчасної смерті поета, тому можемо припустити, що саме в них закладено головні життєві засади митця, зокрема віра у свободу України. Досить вдало виділено образну складову концепту через протиставлення двох світів (*світ визиску, гніту і ганьби* та *світ волі людства й людини*). Емоційності також додає персоналізоване звертання до України. Наведений фрагмент стає прикладом переваги свідомого антропоцентризму в дискурсі Аркадія Казки.

Отже, можемо виділити кілька етапів формування концепту свободи в мовній картині світу автора. Для Казки це може бути повна зневіра в дійсності, або навпаки – надія на вільне життя; омріяна Комуна змінюється на бажання свободи для незалежної України. Сам концепт СВОБОДА реалізується за рахунок номенів на позначення концепту, індивідуально-авторських гіпонімів та асоціативів; превалює образна та ціннісна ознаки концепту. На вербальному рівні досить часто трапляються бінарні опозиції (номени гіпонімів), метафори, кольоративи, емотиви, синтаксичні конструкції. Усе це якнайповніше репрезентує концепт СВОБОДА в дискурсі Аркадія Казки та дозволяє дослідити специфіку зміни світогляду поета.

Література

1. Антологія концептів / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. Том 1. – Волгоград: Парадигма, 2005. – 352 с.
2. Вежицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежицкая; [пер. с англ. А. Д. Шмелева]. – М. : Язык славянской культуры, 2001. – 288 с. – (Язык. Семиотика. Культура. Малая серия).
3. Голубовська І. О. Етнічні особливості української національно-мовної картини світу / І. О. Голубовська // *Studia Linguistica*. – 2010. – Вип. 4. – С. 400–412.
4. Жванія Л. Концепт свобода в публіцистиці Євгена Сверстюка / Л. Жванія // *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. – 2016. – № 1. – С. 12–16.
5. Колоколова А. О. Номінація країн як засіб концептуалізації знань про світ в українській публіцистиці ХХ – початку ХХІ ст.: дис. канд. філол. наук: 10.02.01 / Колоколова Анастасія Олександрівна ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2011. – 226 арк.
6. Краткий словарь когнитивных терминов / под общ. ред. Е. С. Кубряковой. – М., 1997. – 245 с.
7. Логический анализ языка. Культурные концепты / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1991. – 212 с.
8. Руснак К. С. Особливості системної організації концептосфери: концептуальні діади та корелятивні концепти // *Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна*. – 2012. – № 1021 : Сер. Філологія. – С. 227–228.
9. Солохина А. С. Концепт «свобода» в англійській і російській лінгвокультурах : автореф. дисс. ... канд. філол. наук: 10.02.20 / Солохина Анна Сергеевна. – Волгоград, 2004. – 26 с.
10. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М. : Языки русской культуры, 1997.
11. *Философский энциклопедический словарь* / Редкол. : С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичев и др. – М. : Сов. энцикл., 1989. – С. 569–571.
12. *Філософський енциклопедичний словник : енциклопедія* / під ред. В. І. Шинкарук. – Київ : Абрис, 2002. – 742 с.
13. Шугай О. Крапля сонця у морі блакиту. Казка Аркадій. Вибрані твори / О. Шугай. – К. : Смолоскип, 2010. – 664 с.

Воля і свобода як ключові цінності літератури ХІХ століття

УДК 123. 1 : 141 (477)

Л. В. Ушкалов

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

Свобода в українських ідейних координатах ХІХ–ХХ століть

Ушкалов Л. В. Свобода в українських ідейних координатах ХІХ–ХХ століть. Стаття присвячена розгляду поняття «свобода» в українській інтелектуальній традиції ХІХ–ХХІ століть. З'ясовано, що уявлення, згідно з яким характерною рисою світогляду та способу життя українців є прагнення до свободи, виникло за доби романтизму. Найвищим досягненням української філософії свободи доби позитивізму був анархізм Михайла Драгоманова. Тим часом упродовж ХХ–початку ХХІ століть українські інтелектуали розглядали свободу здебільшого в стратегії екзистенціальної філософії.

Ключові слова: анархізм, екзистенціалізм, позитивізм, романтизм, свобода.

Ушкалов Л. В. Свобода в украинских идейных координатах ХІХ–ХХ веков. Стаття посвящена рассмотрению понятия «свобода» в украинской интеллектуальной традиции ХІХ–ХХІ века. Выяснено, что представление, согласно с которым характерной чертой мировиденья и способа жизни украинцев есть стремление к свободе, возникло в эпоху Романтизма. Самым высоким достижением украинской философии свободы эпохи позитивизма был анархизм Михаила Драгоманова. Тем временем в течении ХХ–ХХІ веков украинские интеллектуалы рассматривали свободу в основном в стратегии экзистенциальной философии.

Ключевые слова: анархизм, экзистенциализм, позитивизм, романтизм, свобода.

Ushkalov L. V. Freedom within the coordinates of Ukrainian ideas in the 19th–21st centuries.

The paper deals with the concept of FREEDOM in the Ukrainian literary, intellectual and political tradition of the 19th–21st centuries, and proves that the conception according to which the characteristic feature of the Ukrainians' outlook and the way of life is striving for freedom appeared in the age of romanticism. Moreover, the vision of world history presented in the program document of the Brotherhood of Saints Cyril and Methodius The Books of Genesis of the Ukrainian People (1847) is an apocatastasis of freedom, i.e. a story of human being's "breaking with" freedom and coming back to it. The greatest achievement of the Ukrainian philosophy of freedom in the age of positivism was Mykhailo Drahomanov's anarchism. Following Proudhon, Drahomanov treated anarchy as self-government and considered the anarchy in politics as an equivalent to the theory of evolution in natural history and sociology. However, during the 20th–the early 21st centuries Ukrainian intellectuals approached freedom mainly in terms of existential philosophy. This is especially noticeable in the understanding of freedom typical of the activists representing the Artistic Ukrainian Movement (1945–1948) and of the "men and women of the sixties".

Keywords: freedom, anarchism, existentialism, positivism, romanticism.

На мою думку, ідея свободи, як ми її розуміємо ще й сьогодні, – це дитя доби романтизму. Прикметно, що й сама думка, згідно з якою характерною рисою світогляду й способу життя українців є прагнення до свободи, з'явилася якраз на схилку романтичної доби. Здається, першим її висловив Микола Костомаров у своїй відомій статті «Две русские народности» (1861). Порівнюючи українців та росіян, він зауважив, що «український етнос [племя южно-русское] має своєю характерною рисою перевагу особистої свободи, тимчасом як великоруський – перевагу общинності» [8:63]. Мовляв, «потяг до щільного злиття частин, занепад особистих спонук під владою спільних, непорушна законність спільної волі <...> збігається у великоруському народі з єдністю сімейного побуту та з поглинанням особистої свободи ідеєю *мира* й утілилося в

народному побуті у вигляді неподільності родин, общинної власності <...>» [8:72]. Натомість в українців родини поділяються й роздрібнюються, а форми господарювання, схожі на російську «общину», збереглися хіба що в найглухіших закутках українського світу [15; 12:43–44; 21]. Із філософів свободу як найвищу цінність у світогляді українця першим спробував осмислити гегельянець Клим Ганкевич у своїй книзі «Grundzuge der slawischen Philosophie» (1869). Характеризуючи українську «народну філософію», тобто ті погляди, що їх віддзеркалюють уснопоеитичні пам'ятки, він писав: «Свій розум людина виявляє через волю [Willen], через свободу [Freiheit] своїх дій. Лише розумна свобода за умов повної свідомості й непримусового дотримання закону є справжньою свободою [wahre Freiheit]. Усяка ж нерозумна свобода – це сваволя [unvernünftige Freiheit ist Willkühr], а у своєму найвищому прояві – тиранія» [26:42]. І ця думка матиме довге життя. Через

кілька десятків років після Ганкевича в «Нарисах з історії філософії на Україні» (1931) Дмитро Чижевський подасть її класичне формулювання: для українців характерне «стремління до “свободи” в різних розуміннях цього слова» [23:17]. Те саме буде стверджувати також Юрій Липа у своїй програмовій праці «Призначення України» (1938): «<...>для характеристики українських генеральних ідей треба пам'ятати про стремління української одиниці до особистої свободи» [10:196]. Це стремління зазвичай розглядають як таке, що було сформоване відповідними історичними обставинами. Наприклад, Юрій Бойко у статті «Н. S. Skovoroda im Lichte der ukrainischen Geschichte» (1966) писав: історичні умови сформували таку прикметну рису психіки українця як «свободолюбство [Freiheitsliebe]» [25:306].

Та повернімося до часів романтизму. Певна річ, найяскравішою пам'яткою української романтичної ідеології, що підносила свободу на майже недосяжну висоту, був програмовий документ Кирило-Методіївського братства «Книги битія українського народу» (1847). Подана тут візія світової історії – це свого роду *апокатастазис* свободи, тобто історія «випадіння» людини від свободи та її повернення до неї. Бог створив людей вільними й рівними, – але ними опанували «страсті й похоті» і вони втратили свободу. Тоді Творець повів людей назад до свободи через обрані Ним народи. Спершу через євреїв, коли «послав їм Мойсея, і поставив Мойсей закон їм, люду своєму, що прийняв од Бога на горі Синайській, і постановив, щоб усі були рівні, щоб не було царя між їх, а знали б усі одного Царя і Бога небесного» [13:251]. Але євреї відступили від Закону й були за це покарані. Потім Бог обрав греків, які стали «просвіщенні над усі народи світу» [13:253]. Утім, греки так само «не дознались правої свободи і щастя, бо хоч одріклися од царей, та не знали царя небесного і вимишляли собі богів. <...> Бо хоч вони багато говорили про свободу, а свободні у їх були одні громадяни, а прочі стали рабами неключими[ми]» [13:253]. Вони теж зазнали кари, потрапивши в неволю спершу до македонян, а потім до римлян. І коли римський імператор проголосив себе богом на землі, це було найглибше падіння людини в гріх. Але Бог змилювався над нею й послав їй свого Сина: «І прийшов Він на землю, щоб одкрити людям істину, щоб істина свободила род чоловічеський з неволі<...>. І став народ прозрівати істину: і злякались тоді лукаві філософи, і архіереї, і люди імператора римського, що істина воцариться на землі, а за істиною буде свобода» [13:253]. Отож, Христос помирає на хресті, проливши кров «за свободу роду чоловічеського» [13:253]. Починається доба Благодаті. Спершу вона була дана «яфетичним» народам. Але ні греки, ні романські (італійці, французи, іспанці) та німецькі

(німці, англійці, шведи, данці, голландці) народи не сприйняли її вповні. Скажімо, Велика французька революція проходила під гаслами свободи, але насправді її там не було, бо французи забули Христа, а «поклонялись самому ідолові, котор[ий] по франц[узьки] зоветься егоїзм, або інтерес» [13:255]. «І вийшло у французів те, що вони забили свого короля і панів прогнали, і самі почали різатися і дорізались до того, що підпали у гіршу неволю. Бо через їх Господь хотів показати усім язикам, що нема свободи без віри Христової» [13:255]. Нарешті, на історичну арену виходять слов'янські народи, на першому місці серед яких – українці, бо вони «не сотворили ні царя, ні пана, а сотворили братство – козацтво, куди кожний пристав[ав], був би він пан чи невольник, аби христ[иянин]. Там усі були рівні <...> І день со дня більше росло і множилось козачество, і незабаром були б усі на Україні казак[ами], себто вільні і рівні» [13:256–257]. Але сусідні держави, Польща й Московщина, не могли терпіти вільного народу й «роздерли її [Україну] пополам, по ліву сторону Дніпра москал[еві], по праву – ляхові. І билась Україна літ п'ятдесят, а єсть се святішая і славнішая борба за свободу, а розділ України єсть саме негодне діло, яке колись було на світі» [13:257]. Здавалось, що Україна загинула, але це не так: «Вона не пропала, бо вона не знала ні царя, ні пана, а хоч був і єсть цар, так чужий[ий], і хоча були і єсть пани, так чужі <...>, а справж[ній] українець не любить ні цар[я], ні пана і зна[є] одного Бога. Так і перше було, так і тепер» [13:258]. Саме звідси випливала віра кирило-методіївців у те, що Україна воскресне й виконає свою місію рушія свободи. Отже, слушною є думка Володимира Мокрого, згідно з якою «засновники Кирило-Методіївського братства у своїх програмових документах, а також у літературних творах надали свободі християнського виміру» [28:156]. Це стосується, зокрема, творчості найбільшого українського поета ХІХ століття Тараса Шевченка, який був справжнім співцем свободи, розгортаючи ідею свободи в різних стратегіях, почавши від зверненого до своїх побратимів заклик: «Воспойте свободу на рабской земле!» [24:241] в байронічній поемі «Тризна» (1843), до сповнених «воскресенського» патосу слів «Заповіту» (1845): «Поховайте та вставайте, / Кайдани порвіть / І вражою злою кров'ю / Волю окропіте» [24:371; 27].

Загалом, усе ХІХ століття можна з повним на те правом назвати добою панування ідеї свободи. Як зауважив свого часу Юрій Липа: «Особиста свобода одиниці – головна тема духових прагнень романтичного і ліберального дев'ятнадцятого століття <...>» [10:12]. Ця ідея в Україні знайшла своє втілення спершу під час «Весни народів», коли 25 березня 1848 року Галичина отримала конституцію, чи, як сказано в Першій відозві

Головної Руської Ради, «такою фундаментальною уставу, котра цілому народови нашому через вибраних і завірене маючих мужів уділ в праводавстві своїм дозволяє, і тим способом свободи і добрий бит нам забезпечує» [6:49]. Діячі Головної Руської Ради були впевнені в тому, що, тільки йдучи конституційним шляхом, можна стати «тим, чим бити повинні-сьмо», тобто «честним, просвіщеним, свободним народом» [6:51]. А 3 травня 1848 року в Галичині відбулася емансипація селян, і «русин від невилітної завислості увільнений, будучи перед тим власностее чужою, став ся свобідним в собі чоловіком. В тим то дні відітхнула грудь его лекше, а в души обявило ся чувство достоянія вищого, за котрим від многих, многих віків так сумно тужив» [6:72]. 3 березня 1861 року відбулося звільнення селян і в Наддніпрянській Україні.

У ділянці української філософії часів позитивізму ідея свободи знайшла свій найяскравіший вияв у федералізмі, чи анархізмі, Михайла Драгоманова. Як писав Панас Феденко, Драгоманов «указував на зв'язок свого федералізму з усеславянським федеративним ідеалом кирило-методіївців – Костомарова, Шевченка й Куліша. Але, безперечно, в закінченій формі він узяв федералізм у Прудона» [20:278]. Так чи так, він постає на засадах *питомого індивідуалізму*. За словами Давида Заславського: «У Драгоманова федералізм був системою не лише соціальною, але й політичною, і культурною, – навіть моральною. Він не випадково будував свій союз вільних громад на союзі вільних людей. В одній зі збірок “Громади” (№ 2) він прихильно цитує Прудона: “Хто каже: свобода, – каже: федерація, або не каже нічого” <...>. Цей федералізм був заснований на індивідуалізмі, на визнанні врешті-решт автономної особистості, чиї права невід’ємні так само, як і права окремої общини» [7:94]. А сам Драгоманов у 1883 році писав про це так: «Прудонове вчення про ан-архію, на відміну від монархії, пан-архії, чи комунізму, та демократії (унітарної), побіжно виказане ще 1840 р. в мемуарі «Qu'est-ce que la propriété?», ґрунтовно викладене ним у книзі «Du principe fédératif». Тут Прудон перекладав слово *ан-архія* словом *self-government*, самоврядування. Практичне здійснення цього самоврядування, примирення первнів авторитету й свободи, Прудон убачав (за умови особистої свободи) у федерації комун, кантонів і провінцій, що дуже нагадує швейцарський політичний лад» [4:691]. При тому Драгоманов уважав, що «поняття про ан-архію як про без-владдя» «виключає *принциповий* культ революції як насильницького перевороту, оскільки той неодмінно передбачає захоплення й збереження влади якоюсь меншістю», тимчасом як послідовний соціаліст «не може мати *культу* революції, що його мали старі *державні* діячі, і в цьому сенсі він

неодмінно є ан-архістом. Таким чином учення про ан-архію в політиці відповідає вченню про еволюцію у природознавстві й соціології, так само, як учення про монархію відповідало релігійному монотеїзму (з чудесами в природі), а вчення про революцію – філософському деїзму (з катаклізмами в природі)» [4:692 прим.].

Анархія – це ідеал, тим часом першочерговим практичним завданням Драгоманов уважав досягнення політичної свободи. На питання про те, що таке політична свобода, він відповідав так: «<...> під цими словами я уявляю два кола понять: 1. *Права людини й громадянина*: Недоторканність тіла для ганебних покарань і смертної кари. Недоторканність особи й житла для поліції, без судової постанови. Недоторканність листів і телеграм. Свобода вибору місця проживання й занять. Свобода совісті (віри й невір'я). Свобода слова, друку, театрів і навчання. Свобода зібрань, прохань і заяв зовнішніми знаками (малюнками, прапорами, процесіями тощо), без порушення порядку й безпеки в населених пунктах. Право цивільного й кримінального позову проти урядових осіб і закладів за незаконне порушення інтересів особи. Загальна рівність у громадянських правах та обов'язках. Ці права не можуть бути ні скасовані, ні обмежені жодною постановою чи законом, за винятком обмежень на час війни <...>. 2. *Самоврядування*: Общині (міське й сільське), волосне, повітове, обласне й державне, здійснюване відповідними виборними зборами й так само виборною адміністрацією, що повсякчас перебуває під контролем і цих зборів, і вільної особистої критики» [11:873–874]. Так Драгоманов конкретизував свою тезу, висунуту ще 1864 року: прогрес – це «поступове звільнення особистості» [5:123].

У 1903 році учень Драгоманова Іван Франко, ніби підсумовуючи досвід XIX століття щодо прогресу як «поступового звільнення особистості», у статті «Що таке поступ?» розглянув кілька основних доктрин подальшого руху людства до свободи. Перша доктрина: «русоїзм»-«толстовство», тобто шлях «опрощення», коли людина відмовляється від поділу праці як від джерела соціальної нерівності й починає робити все сама для себе. Тоді вона стає вільна, бо не потребує «ані грошей, ані фабрик, ані великих міст, ані великої маси урядників, ані війська, ані держави» [22:324]. Франко заперечує таку перспективу. Друга доктрина – дарвінізм, тобто принцип «свободи боротьби»: «Свобода боротьби – то повинна бути основа людської політики. Нехай сильний показує свою силу, нехай слабкий борониться або гине, суспільність не повинна в те мішатися, а з того свобідного змагання витвориться дальший, чимраз краший поступ» [22:329]. Франко заперечує і цю доктрину, як редуccionістську.

Третя доктрина – анархізм: «Кожда людська особа сама для себе цілий світ, кожда в своїх очах має право жити як їй хочеться, розвиватися як може, і все, що обмежує, стіснює її – шкідливе. Але чоловік – громадський звір, він живе на світі не сам, а в родині, для громади, він мусить віддавати частину своєї свободи і свого особистого права. Треба лише, щоб він віддавав якнайменшу частину. <...> Коли вже мусить хтось старшувати над чоловіком і його родиною, то най тої старшини буде найменше і най вона буде найближча, і то в усьому рівна йому, не вічна, а тимчасова, вибрана на якийсь час і одвічальна перед ним. Таким способом самотнім і найвищим огнищем власті, по думці анархістів, повинна бути *громада*, в якій усі члени мали би рівні права і завідували би своїми справами через виборну старшину. *Автономія громади* – то головна основа ліпшого ладу і щасливішого життя людей. Кожда громада живе собі сама для себе і дбає сама за себе і за всіх своїх членів. Оскільки вона стикається з іншими громадами, має з ними спільні інтереси або якісь незгоди, остільки входить з ними в умови або в згоду, як рівний з рівним, добровільно і без примусу, лише з огляду на спільну користь або спільну небезпеку. Так само в'яжуться в більших справах цілі повіті з повітами, краї з краями – і так повстає, знизу вгору, велика держава, яка держиться купи не силою примусу, війська, платних урядників, але силою спільних інтересів громад, повітів, країв, силою так званого *федералістичного устрою*» [22:332–333]. «Нема що й казати, – продовжує Франко, – що якби всі люди були високоосвіченими, добросердними, здоровими на душі й на тілі, то такий устрій міг би бути для них добрий. Він певно й лишиться ідеалом людського громадського устрою на пізні віки і як усякий ідеал ніколи не буде вповні досягнений» [22:333]. Отже, Франко підтримує анархізм як ідеал. Але, каже він, тепер «такий устрій попросту неможливий, не простояв би ані одної днини, і якби яким чудом заведено його, скінчився б величезною замішаниною і загальним безладдям» [22:333]. А як приклад утопічності ідеї федералізму, Франко наводить Річ Посполиту: «І там головною основою державного устрою була так звана шляхетська вільність та рівність, і там кождий шляхтич у своїх добрах був найстаршим паном і не признавав над собою майже ніякої власті, і там повіті в'язалися від часу до часу в конфедерації для досягнення своїх цілей, і там ухвала державних законів, податків та війська залежала від доброї волі репрезентантів краю <...> А проте сей устрій допровадив не лише до повного поневолення селян, але також до упадку міст, до повного безправства між самою шляхтою і нарешті до того, що Польщу без скарбу, без війська, безвладну розірвали між себе сусідні держави» [22:333–334]. Насамкінець – доктрина

соціалізму, тобто ідеї Маркса, Енгельса й Лассалля, а також постоїлої на їхньому ґрунті німецької соціал-демократичної партії: «Ся партія бажала захопити в свої руки державну власть не на те, аби знищити її і дати всім горожанам якнайповнішу й найширшу свободу. Навпаки, по думці соціал-демократів, держава – розуміється, будуча, народна держава – мала статися всевладною панею над життям усіх горожан. Держава опікується чоловіком від колиски до гробової дошки» [22:340–341]. Життя в такій «державі було би правильне, рівне, як добре заведений годинник. Але є й у тім погляді деякі гачки, що будять поважні сумніви. Поперед усього та всеможна сила держави налягла би страшеним тягаром на життя кожного поодинокого чоловіка. Власна воля і власна думка кожного чоловіка мусіла би щезнути, занідіти, бо ану ж держава признає її шкідливою, непотрібною. Виховання, маючи на меті виховувати не свобідних людей, а лише пожиточних членів держави, зробилося би мертвою духовою муштрою, казенною. Люди виростали б і жили би в такій залежності, під таким доглядом держави, про який тепер у найабсолютніших поліційних державах нема й мови. Народна держава стала б величезною народною тюрмою» [22:341]. Досвід ХХ століття цілком підтвердив слушність думок Франка.

Переважає більшість українських політичних партій початку ХХ століття, а надто – опозиційних до режимів, проголошувала ідею свободи в різних її трактуваннях. Ось, наприклад, відозва Української партії соціалістів-революціонерів (есерів) від серпня 1911 року. Вона звучить як панегірик революції 1905–1907 років і свободі: «Товариші! Недавно ми були свідками одного з найбільш величних і прекрасних явищ в історії революції народів. Під ярмом кривавого царату віками стогнали народи, схилившись над тяжкою працею, не маючи змоги дати одсіч лютим катом. Та нараз перед нашими очима, почувши в собі силу, той споконвічний раб розправив свій стан, гордо підняв до гори голову і з усмішкою на устах та з окликом – "Свобода!", завзято кинувся в бій з тиранами» [18:165]. Під гаслами свободи проходила й Українська революція 1917–1921 років. Так, 19 березня (1 квітня) 1917 року за ініціативою Центральної Ради в Києві відбулися великі збори української громадськості, що мали назву «перше Українське Свято Свободи». Відозва цих зборів розпочиналася словами: «Ми, українці, зібрані в Києві 19 березоля на першій Українській Святі Свободи, вітаємо відновлене народовластя, знищеного царським деспотизмом» [18:263]. А 10 (23) червня 1917 року Центральна Рада, звертаючись до українського народу, у своєму Першому Універсалі проголошувала: «Волею своєю, ти поставив нас, *Українську Центральну Раду*, на сторожі прав і вольностей Української

Землі» [18:295]. Ці слова звучать як ремінісценція старовинної фрази «права та вольності», званої ще з часів України козацької доби. Натомість у програмі Української партії самостійників-соціалістів, ухваленої в грудні 1917 року, поняття свободи звучить цілком по-драгоманівськи: «Свобода друку, слова і освіти. Свобода національності, релігії, совісти, переконань. Свобода зборів, товариств, спілок, організацій» [18:346]. А насамкінець тут сказано таке: «Самостійна Україна будучини мусить бути республікою вільних людей, свободних від гніту і експлоатації, республікою людей свободної праці» [18:362]. Та ще виразніше драгоманівська візія свободи проглядає в програмі Української соціалістично-радикальної партії 1927 року, що її очолював Лев Бачинський: «Не повинно бути життя коштом другого; не може бути неволі національної і особистої. Має бути рівність, свобода і товариська любов між людьми, як проповідували Христос, Будда, Шевченко, Драгоманів, Франко і многі, многі інші» [19:234].

Це було відлуння ідей XIX століття з його пієтетом до свободи. Тим часом XX століття толерувало свободу куди менше. Це століття стало добою панування ідей тоталітаризму. У Радянській Україні (УСРР/ УРСР) було побудоване суспільство за зразком Енгельсової «народної держави», на засадах «диктатури пролетаріату», що, як і передбачав Франко, цілком руйнувало людську свободу й перетворювало суспільство на одну велику в'язницю. З другого боку, не толерують «ідеал свободного духа» й ідеологи українського націоналізму. Пригадаймо, наприклад, Миколу Шлемкевича, який у 1936 році казав: «Сьогодні все вимагає впертих зусиль і обмежень. Але саме обмеження в ім'я внутрішньої свободи – це передумова суворої краси характеру, що мусить у нашій світі замінити вилинялий уже ідеал свободного духа. Той ідеал – це моральний плід XIX століття, отруйна, солодка ягода з розкішної квітки. Свобідний дух – це заперечення всіх обмежень, це вільний, пестрий метелик, що навідується до всіх квіток, приносячи їм свої легкі, безпристрасні поцілунки. Дух – свободний, незв'язаний ніякою вірою, навіть ніяким напоєним кров'ю переконанням. Він готовий не тільки все зрозуміти, але й усе прийняти з поблажливою усмішкою вищости, що її дає смертельно холодна душевна порожнеча. Він до того свободний, що вкінці стає невідником кожної примхи, кожного зовні накинутого настрою» [19:388].

Аж після грандіозних катастроф першої половини та середини XX століття свобода знову набуває ознак найвищої цінності в системі координат екзистенціалізму. Це особливо помітно в тому розумінні свободи, що було характерне для діячів Мистецького Українського Руху (1945–

1948). Так, Святослав Гординський трактував екзистенціалізм, зокрема позицію Альбера Камю, висловлену ним у «Міті про Сизифа», як заперечення всілякого тоталітаризму [14:88]. І далі він подав ось такий виклад засад екзистенціалізму: «Той факт, що людина в своєму світі існує, – факт непереможний, як фатум. Проте, наперекір цьому фатумові, що наперед визначає долю людини, ця людина не пасивна, бо вона має свою власну волю. Себто: людина – вільна. Це – основна теза. Звідси заперечення детермінізму, що відмовляє людині свободної волі, мовляв, вона – та воля – зовсім зумовлена зовнішніми причинами, незалежними від волі людини. Екзистенціалісти наперекір цьому кажуть: людина завжди вільна, вона в усіх умовах має свободу з цими умовами погодитися, їх прийняти або – ні. <...> Одне слово: людина завжди і скрізь відповідальна за саму себе, за свою долю; навіть поступаючись обставинам, людина є завжди собою. Не диво, що щоденне життя людини стає внутрішньою драмою, вічним боєм; перед нею справжня “безодня волі”» [14:88]. І в цій «безодні волі» можна вбачати особливе поєднання «волі» як «прагнення» (*voluntas*) та «волі» як «свободи» (*libertas*).

«Трагічний гуманізм» екзистенціалістського гатунку, мені здається, став визначальним і для «мурівців», і для пізніших «шістдесятників». Недарма, наприклад, Василь Стус наполегливо студіював філософів-екзистенціалістів, зокрема Гайдеггера й Сартра [3:118; 9:228]. На думку Івана Дзуби, поезію Стуса взагалі природно було б розглядати в контексті «екзистенціалістської літератури і філософії» [3:122] хоч би тому, що для неї характерна опозиція: «закиненість у буття – досягнення свободи» [3:122]. Можна зробити висновок, що екзистенціальна філософія справила вирішальний вплив на формування світогляду Стуса, з характерним для нього прагненням до «абсолютної внутрішньої свободи наперекір усьому» [9:229]. Це розуміння свободи залишилося в українських «шістдесятників» загалом незмінним і пізніше, уже за часів незалежної України. Про це свідчить, зокрема, інтерв'ю Дмитра Павличка, дане в листопаді 2014 року: «Свобода – це вигадка, але вона, як і поезія, принадлива. Треба вміти бути вільним не на свободі, а тоді, коли свободи немає» [17:159]. Зрештою, і в поглядах на свободу українських інтелектуалів нової генерації відлунує уявлення екзистенціалістів про те, що свобода – це фундаментальна умова людського існування. Можна пригадати хоч би те окреслення свободи, що його дав Юрій Андрухович в інтерв'ю, записаному у квітні 2015 року: «Свобода – це повітря. Найнеобхідніша передумова існування» [16:43]. Утім, сьогоденні українські інтелектуали можуть мислити свободу й в інших системах координат. Наприклад, кардинал Любомир Гузар у

статті 2013 року «Про свободу» писав: «Свобода не є сама в собі цінністю. Свобода – це обставина бути людиною. Свобода – це лишень право творити добро. Свобода не в тому, щоби робити, що заманеться. Свобода – то змога служити людям. <...> Свобода є умовою, вона не є ціллю» [2]. Тим часом філософ Ігор Бичко подав у «Філософському енциклопедичному словникові» ось таке окреслення свободи: «Свобода – особливий спосіб детермінації духовної реальності. Оскільки духовність є специфічною властивістю людського існування (*екзистенції*), свобода безпосередньо виявляє себе у людській життєдіяльності, що становить взаємодію духовних (свідомих і

несвідомих) і природних (тілесно-біологічних) чинників. Тому свобода насамперед є усвідомленням можливісних меж людської поведінки <...>» [1:570]. До цього окреслення свободи, здається, близькі міркування письменника Тараса Прохаська: «Люди, які є вільні, вибирають самі ступінь своєї вільності. Абсолютна свобода полягає в тому, щоби вибрати міру своєї свободи» [17:198–199]. І все це складне переплетіння значень та історичних ремінісценцій поняття «свобода» відлунує у словах, що стали приспівом Державного Гімну України:

Душу й тіло ми положим за нашу свободу,
І покажем, що ми, браття, козацького роду.

Література

1. Бичко І. Свобода // Філософський енциклопедичний словник. – К. : Абрис, 2002. – С. 570–571.
2. Гузар Л. Про свободу // Дзеркало тижня. – 2013. – 15 лютого.
3. Дзюба І. Різьбяр власного духу // Василь Стус: Поет і Громадянин: книга спогадів та роздумів / Упорядник Василь Овсієнко. – К. : ТОВ «Видавництво “Кліо”», 2013. – С. 105–123.
4. Драгоманов М. Динамитно-анархическая эпидемия и самоуправление // Собрание политических сочинений М. П. Драгоманова. С биографическим очерком и портретом автора. – Paris, 1906. – Т. II. – С. 682–707.
5. Драгоманов М. О состоянии женщины в первый век Римской империи (Пробная лекция, читанная в Университете Св. Владимира для получения звания приват-доцента М. Драгомановым) // Невідомий Драгоманов (Хроніка–2000. Український культурологічний альманах. Вип. 79). – К., 2009. – С. 110–141.
6. За віру, нарід і права. Руські Ради Надсяння 1848–1850 рр. / Вступ та упорядкування: Володимир Пилипович. – Перемишль: Перемиський відділ ОУП, 2005. – 359 с.
7. Заславский Д. Михаил Петрович Драгоманов. Критико-биографический очерк. – К. : Издательство «Сорабкоп», 1924. – 171 с.
8. Костомаров Н. Две русские народности // Основа. – 1861. – № 3. – С. 33–80.
9. Коцюбинська М. Поетове «самособоюнаповнення». Из роздумів над поезією і листами Василя Стуса // Василь Стус: Поет і Громадянин: книга спогадів та роздумів / Упорядник Василь Овсієнко. – К. : ТОВ «Видавництво “Кліо”», 2013. – С. 225–232.
10. Липа Ю. Призначення України. Друге назмінене видання. – Нью-Йорк : Накладом Української книгарні «Говерля», 1953. – 307 с.
11. Письмо М. Драгоманова, опубликованное в журнале «Самоуправление», № 1, 1887 г. // Собрание политических сочинений М. П. Драгоманова. С биографическим очерком и портретом автора. – Paris, 1906. – Т. II. – С. 873–874.
12. Потєбня А. А. К истории звуков русского языка. II. Этимологические и другие заметки. – Варшава: В типографии М. Земкевича и В. Ноаковского, 1883. – 86+IX с.
13. Рукопис М. І. Костомарова «Книги буття українського народу» // Кирило-Мефодіївське товариство: У 3 т. – К. : Наукова думка, 1990. – Т. 1. – С. 250–258.
14. С. Г. [Святослав Гординський] Паноптикум нової французької літератури // МУР. Мистецький Український Рух: Збірники літературно-мистецької проблематики. – Мюнхен; Карлсфельд, 1946. – 36. I. – С. 84–91.
15. Тарновский В. В. О делимости семейств в Малороссии // Труды Комиссии для описания губерний Киевского уездного округа. – К., 1853. – Т. II. – С. 1–15.
16. Терен Т. RESвізити : антологія письменницьких голосів. – Л. : Видавництво Старого Лева, 2015. – Кн. 1. – 276 с.
17. Терен Т. RESвізити : антологія письменницьких голосів. – Л. : Видавництво Старого Лева, 2015. – Кн. 2. – 262 с.
18. Українська суспільно-політична думка в 20 столітті. Документи і матеріали / Упорядкували Тарас Гунчак і Роман Сольчаник. – Б. м. : Сучасність, 1983. – Т. I. – 510 с.
19. Українська суспільно-політична думка в 20 столітті. Документи і матеріали / Упорядкували Тарас Гунчак і Роман Сольчаник. – Б. м. : Сучасність, 1983. – Т. II. – 426 с.
20. Феденко П. Михайло Драгоманів і П'єр Жозеф Прудон // Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. Михайла Драгоманова у Празі. Драгоманівський збірник. Т. I / Під заг. ред. д-ра Василя Сімовича. – Прага : Заходом видавничого товариства «Сіяч» при Укр. Висок. Пед. Інституті, 1932 [на обкл. 1930]. – С. 271–292.
21. Франко І. Я. «Громада» і «здруга» серед українського народу в Галичині і на Буковині // Франко І. Я. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К. : Наукова думка, 1984. – Т. 44. – Кн. 1 : Економічні праці (1878–1887). – С. 487–495.
22. Франко І. Я. Що таке поступ? // Франко І. Я. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 45 : Філософські праці. – С. 300–348.
23. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – Прага : Український громадський видавничий фонд, 1931. – 175 с.
24. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 1 : Поезія 1837–1847. – 784 с.

25. Bojko Ju. H. S. Skovoroda im Lichte der ukrainischen Geschichte // Die Welt der Slaven. – Wiesbaden, 1966. – Jahrgang XI. – Hft 1–2. – S. 306–316.

26. Hankiewicz C. Grundzuge der slawischen Philosophie. II Heft. – Lemberg : In der Buchdruckerei des M. F. Poremba, 1869. – 54 S.

27. Mokry W. Idea wolności w rozumieniu Hryhoria Skoworody i Tarasa Szewczenki // Z polskich studiów slawistycznych. Seria IX : literaturoznawstwo, folklorystyka, nauka o kulturze : prace na XII Międzynarodowy kongres slawistów w Krakowie. – Warszawa : Energeia, 1998. – S. 217–223.

28. Mokry W. Literatura i myśl filozoficzno-religijna ukraińskiego romantyzmu: Szewczenko, Kostomarow. Szaszkievicz.– Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1996. – 211 s.

УДК 821.161.2.091

О. І. Борзенко

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Київський романтизм в аспекті життєтворення

Борзенко О. І. Київський романтизм в аспекті життєтворення. У статті досліджується вплив романтизму на «біографічні сюжети» відомих учасників Кирило-Мефодіївського братства. Вивчається механізм формування альтернативних біографій. Особливу увагу приділено тематичному комплексу поклонання й долі. Розкриваються поведінкові стратегії, рольові ситуації та обрані письменниками літературні маски. Враховано вплив репресій 1847 року на життя «київських змовників». Простежується зв'язок між романтичним життєтворенням та контекстом українського національного відродження.

Ключові слова: біографія, аналогія, поведінковий сценарій, романтизм, романтичний герой.

Борзенко А. И. Киевский романтизм в аспекте життєтворчества. В статье исследуется влияние романтизма на «биографические сюжеты» известных участников Кирилло-Мефодиевского братства. Рассматривается механизм формирования альтернативных биографий на основе ряда авторитетных аналогий. Особенное внимание уделено тематическому комплексу призвания и судьбы. Раскрываются поведенческие стратегии, ролевые ситуации, анализируются использованные писателями литературные маски. Учтена роль репрессий 1847 года в осмыслении судьбы «киевских заговорщиков». Определена связь между романтическим життєтворчеством и контекстом украинского национального возрождения.

Ключевые слова: биография, аналогия, поведенческий сценарий, романтизм, романтический герой.

Borzenko O. I. Kyiv romanticism in the aspect of life-formation. The article investigates the influence of romanticism on «biographical stories» of famous participants of the Cyril and Methodius Brotherhood. The mechanism of formation of alternative biographies is considered. We have identified thematic complexes of vocation and destiny in the self-actualization of writers. The activities of the secret society were important symbolic attributes. They created an atmosphere of mystery, important for a romantic understanding of biographical stories. We paid particular attention to the disclosure of behavioral strategies and role situations. We also analyzed the literary masks chosen by the members of a secret society. We took into account the influence of the repressions of 1847 on the fate of the «Kiev conspirators». The concept of romantic overcoming real events, the actualization of a romantic act also became the subject of study. Aesthetically conditioned suicides of decent behavior have attracted our attention. The connection between romantic life and the context of Ukrainian national revival is determined.

Key words: biography, analogy, romanticism, romantic hero.

Дотепер відчутно бракує наукових студій, що розглядають київський романтизм як певну культурну й літературну єдність [2; 3; 12]. Інформаційна неповнота, а ще більше – ідеологічна доцільність спричинили утвердження й панування низки стереотипів, які й до сьогодні не втратили свого негативного впливу на характер осмислення кирило-мефодіївської теми.

Усталеному поглядіві шкодить некритичне й дещо прямолінійне сприйняття політичних намірів і декларацій, зафіксованих у статуті й програмі товариства, та нехтування, на перший погляд,

другорядною інформацією, урахування якої дозволить відійти від спрощеної інтерпретації.

Найчастіше спрощувався власне мистецький компонент діяльності «київських змовників». І мова не лише про літературні явища, а й про романтичний дискурс життєтворення, що супроводжував мистецькі пошуки, суттєво доповнював їх, збагачував і розвивав.

Життєтворення розглядають як вияв креативного самовираження й самоствердження. Мовляв, справжній художник мав би і власне життя осмислювати в мистецькому контексті. А це неминуче призводить до міфологізації – послідовного вибудовування, як мінімум,

альтернативної біографії, переформатування історії життя за культурним сценарієм.

У романтичній культурі слід зважати насамперед на значущість небуденної поведінки, гіперболізацію «вчинку» та структурування сценарію навколо тематичних комплексів покликання й долі. Романтичні практики в колі київських змовників відігравали неабияку роль у визначенні, прийнятті й інтерпретації поведінкових моделей: це виявлялось як у проектуванні майбутнього, так і в настанові на стилізування біографічних сюжетів, зокрема у виділенні в потоці буденних подій «знаків долі» та проведення авторитетних аналогій.

Спочатку це усвідомлювалось на межі пафосності й іронії (прийняття серйозності зробленого вибору й одночасне визнання ігрової, мистецької, книжної поведінки «змовників»). На якомусь етапі це була гра у змову – як специфічний варіант життя-творчості. Звідси маневрування між піднесенням і профанним, переживання й усвідомлення «великого / смішного» як сутнісної буттєвої категорії. Скажімо, реакція Тараса Шевченка на арешт виявилась не лише у стриманому стоїцизмі та піднесених поетичних рядках, а й в іронічно-анекдотичному розігруванні теми романтичного фаталізму.

Цікаво, що спонтанна театралізація в романтичному дусі була властива й для неформального гурту «мочемордів», до якого входив Шевченко. Вона спиралася на специфічні псевдокозацькі рольові форми – ідея романтичного «двосвіття» набула практичної реалізації у самовираженні вузького кола історичних реконструкторів.

Козацькі реконструкції в кирило-мефодіївський період відчутно втратили свою актуальність. Хіба що Пантелеймон Куліш порівнював себе із Шевченком і писав: «Можна сказати, що це зійшовся низовий курінник, січовик із городовим козаком-кармазинником» [9:119]. І Шевченко в Кулішевій реконструкції був уже не «гетьман», як колись у мочемордів [14:523], а всього лише «низовий курінник». Насправді роль Куліша в київському товаристві була доволі скромною, вона відчутно поступалася діяльності трьох чільних кирило-мефодіївців – Тараса Шевченка, Миколи Костомарова й Миколи Гулака.

Як на поета-романтика Шевченко прийшов до літератури дещо запізно: на час виходу дебютної книжки авторові виповнилося двадцять шість років. Доброго літературного вишколу, як і систематичної освіти, він не одержав – факт, що промовляє на його користь: для романтика натхнення і стихійність важать більше, ніж добра школа. Враження від Шевченкової поезії було надзвичайне. Як висловився Костомаров, «муза Шевченка роздирає завісу народного

життя» [6:302]. Із його погляду, поява Шевченка – це вже як щось передбачуване, здавна, ніби вищим задумом підготовлюване.

Оцінюючи вплив Шевченкового слова, Костомаров вдається до псевдоцерковної риторики, згадуючи про «завісу народного життя» – він актуалізує символічний зміст відомої євангельської події – коли завіса Єрусалимського храму в момент смерті Христа «роздерлась надвоє – від верху аж додолу, і земля потряслася, і зачали розпадатися скелі, і повідкривались гроби, і повставало багато тіл спочилих святих, а з гробів повиходивши, по Його воскресінні, до міста святого ввійшли, і багатьом із’явилися» [Мт. 27:51].

Виділяючи містеріальний характер Шевченкової поезії, Костомаров вказує на роль поета у творенні національної версії християнської церковності, версії, у якій усі, навіть безіменні мученики і праведники – ті поетові сироти, покритки й байстрюки, кріпосні селяни та патріотико-козаки – приєднуються до численного сонму християнських святих.

Саме кирило-мефодіївці створили «містеріальну» Україну: «Книга буття українського народу» та поезія Шевченка в певному рецептивному вимірі відіграли роль квазісакральних текстів.

Зрештою творчі практики київських романтиків здобули реалізацію не лише в індивідуальній поведінці, а й у натхненному конструюванні загального образу дружнього кола однодумців, поєднаних спільними ідеалами. Літературна й громадська діяльність пояснювались ними як важлива місія, узгоджена з неминучим розгортанням наперед визначеного сценарію спільної долі. Точкою відліку, що остаточно утвердила цей сценарій, стали арешти 1847 року. Саме вони вплинули на самоусвідомлення київських романтиків, актуалізувавши систему авторитетних біблійних та інших аналогій та підштовхнувши до переживання низки реальних подій у містеріальному контексті. «Книга буття українського народу», коло талановитих прозелітів – носіїв нового слова, декларації щодо служіння вищій меті заради бажаного народного майбуття – усе це набуло необхідної значущості й ваги лише з початком репресій.

Переслідування слід розглядати як важливий епізод, що структурно добре погоджувався з очікуваннями релігійної свідомості, – внаслідок репресій з’явилися перші мученики за віру. Показово, що Шевченка тоді було визнано державним злочинцем не за антиурядові дії, а за поетичне слово. Тим самим творчість набувала якісно нової функції – поезія за фактом репресій, проти неї спрямованих, визнавалася не лише громадською акцією, а й до певної міри релігійним дисидентством. Репресії дозволяли пояснити

конкретні факти з життя окремих осіб та й, власне, саму українську дійсність як такі, що погоджуються з поверненням до апостольського церковного чину, характерного для часів раннього християнства з його загостреним містичним переживанням реальної присутності Христа.

Пошук аналогій у романтизмі – річ звична й вельми поширена, бо природа романтизму передбачає вихід героя й автора поза межі щоденності, у певному сенсі – поза межі себе самого. Не дивно, що той романтичний максималізм, що прикладався до літературних героїв, через механізм вибудовування авторитетних аналогій здійснив неабиякий вплив на поведінкові стратегії самих київських романтиків.

Після арешту майже всі кирило-мефодіївці осмислювали себе в контексті книжних ситуацій. Особливо в їхньому життєтворенні актуалізувався «високий» поведінковий діапазон із залученням біблійного й античного культурних кодів. Власне покликання інтерпретувалося кирило-мефодіївцями в романтичному ключі як прийняття й обстоювання «правдивої віри», спрямованої на оновлення й духовне очищення. Відповідно реальна поведінка вибудовувалась у погодженні з уявною романтичною містерією народного буття.

Кристалізація кирило-мефодіївських ідей розпочалася в Шевченковій творчості «трьох літ» не без впливу відомих на той час «Книг народу польського і польського пілігримства» Адама Міцкевича та, певно, завдяки спілкуванню з відомими славістами, зокрема, з українцем і професором Московського університету Осипом Бодяньським.

Уже в поезії 1843 року Тарас Шевченко позначив Україну промовистим символічним образом: «Начетверо розкопана / Розрита могила» [15:170] («начетверо» – тобто у вигляді хреста, власне, розп'ята на хресті). Страждання, символічна смерть та очікуване воскресіння – ця авторитетна євангельська аналогія в поезії Шевченка сприяла формуванню містеріальної моделі українського світу. У «Книзі буття українського народу», складеній значно пізніше Миколою Костомаровим, було застосовано схожий підхід. «Лежить в могилі Україна, але не вмерла» [7:29] – саме так, у містеріальному ключі, автор програми братства означив сучасний йому стан народного буття. Можна говорити про формування своєрідного, хай і в значній мірі ігрового квазірелігійного культу з усіма належними атрибутами: образом народу-месії, «священними текстами», що залучали українську історію до містеріального виміру боротьби добра і зла, а також із фатально неминучим «випробуванням віри».

Якраз арешт і став для більшості кирило-мефодіївців таким «випробуванням». Найбільше до нього був готовий саме Шевченко. Не випадково

ще в 1845 році він писав: «Доле, де ти, доле, де ти? / Нема ніякої! / Коли доброї жаль, Боже, / То дай злої! злої!» [15:185]. Одержавши невдовзі «злу» долю, поет прийняв арешт як очікувану даність. Протоколи допитів свідчать про його здатність зберігати самоконтроль у складній ситуації. Реакцією на арешт стали «казематні» Шевченкові поезії, що цілком вписуються до сценарію «випробування віри», наприклад, «Н. Костомарову», «Чи ми ще зійдемося знову?», «Мені однаково, чи буду...». В останньому з названих творів фігурують показові романтичні загальники на кшталт передбачуваного «снігу на чужині» та звучить готовність прийняти «смерть-забуття».

У цьому контексті випробування та наближення смерті постають як очікуваний крок у розгортанні містеріального сценарію. Ще до оголошення присуду поет прикладав до себе роль пророка у вигнанні, усерйоз розглядаючи своє життя як апостольське покликання. Про вживання в образ гнаного пророка, охопленого сумнівами, такого собі новочасного Мойсея, свідчить, зокрема, й вірш «Хіба самому написати...» із рядками «Либонь уже десяте літо, / Як людям дав я «Кобзаря» / А їм неначе рот зашито...» [16:185].

Випадок Миколи Костомарова в аспекті життєтворення не менш цікавий, ніж Шевченків. Ще з дитинства він виявляв особливу схильність до театралізації. Студентом просто у себе на квартирі правив утрєні й вечірні служби [5:213]. Готуючись до магістерського іспиту, настільки захопився творами Гофмана, що почав бачити привиди й галюцинувати [5:204]. На засланні вивчав астрономію, готував до запуску повітряну кулю, практикував гіпноз, влаштував інсценізацію «здобуття козаками турецької фортеці» [10:77].

Поет та історик із щирим ентузіазмом захоплювався всім небуденним і загадковим. Його романтичне ество шукало масок, а історія надавала для цього необмежені можливості. «Треба було бачити, – писав біограф, – із яким надзвичайним інтересом він роздивлявся різні старовинні мундири, ківери, капелюхи, кіраси... перевтілюючись у якогось бояна чи барда... у ці години він *жив* у своєму улюбленому й життєдайному *минулому*...» [1:31]. Костомаров «завжди, так би мовити, переживав подію, яку вивчав... Він навіть намагався іноді наочно відтворювати деякі з особливостей побуту того чи іншого часу... у бесіді з приятелями правдоподібно зображував різних історичних осіб...» [11:202].

Григорій Вашкевич, близький приятель Костомарова, поділився цікавим і водночас незвичним спостереженням: «Я упевнений, якби Миколі Івановичу довелося захворіти у якомусь глухому українському селі і йому б запропонували покликати ворожку, він би радо погодився. Це він

зробив би, звичайно, не з медичних і навіть, можливо, не з етнографічних міркувань. Факт ворожби, обряди, що його супроводжують, і сам текст замовлянь проникнуті настільки щирим і наївним почуттям єдності людини з природою, а відповідно, і з поезією, отже, і з красою, що такому знавцю цієї справи, як Микола Іванович, було б достатньо причин зацікавитися ворожбою, облишивши в стороні навіть наукові цілі» [1:48].

Цей естетичний пріоритет у самовираженні Костомарова, очевидно, став чи не визначальним мотивом його участі в таємному товаристві. Історика й поета самі по собі захоплювали зібрання вузького кола втаємничених – із програмою, статутом, утопічними образами майбутнього та нафантазованими планами діяльності, приваблювали також деякі суто декоративні, символічні атрибути, наприклад, іконки й перстні на честь святих Кирила й Мефодія як знаки приналежності до таємного братства неофітів.

Естетичними у своїй основі були його перші реакції на арешт. На етапі до Петербурга упродовж п'яти днів він категорично відмовляється від їжі – насправді наслідуючи в цьому давньоримського історика Кремуція Корда, який на знак протесту проти переслідувань заморив себе голодом. Переживши під час слідства низку нервових зривів, що супроводжувались «щирим розкаянням», Костомаров на засланні здійснює спробу символічної реабілітації – фактично переписує цей не надто приємний епізод своєї біографії. Так з'являється автобіографічна драма «Кремуцій Корд» нібито з давньоримської історії, герой якої демонструє моральну перевагу над тираном: несправедливо обвинувачений, він із гідністю добровільно йде з життя зі словами, зверненими до імператора: «...скажіть, що історія помститься за історика» [8:329]. Невдала реальна спроба Костомарова накласти на себе руки у віртуальному світі поета-романтика трансформується на демонстративну символічну смерть – романтичне «перепроживання» стає важливим компонентом альтернативної біографії.

На відміну від поетів Шевченка й Костомарова, випускник Дерптського університету Микола Гулак більшість своїх романтичних інтенцій реалізував власне у життєтворенні. При цьому визначальною стала гіперболізація вчинку: після арешту, немов романтичний герой у протистоянні зі світом, він намагається зберегти себе справжнього. Мова йде про вірність ідеалам і присязі. Не менш важливою в його самовираженні виступає й тема самопожертви, актуалізована в аспекті кирило-мефодіївської релігійності.

Гулак узагалі дуже відрізнявся від інших «змовників». Його сприймали як «українського німця», носія німецького романтичного духу. На слідстві поведився відповідно. Біограф писав: «На

допитах Гулак тримався з великою стійкістю й характером. Він не виказав нікого. У той час як його товариші виказували один одного та, заплутуючи інших, нерідко самі потрапляли в розставлені ними пастки, Гулак, аби не заплутатись, категорично заперечував усе» [13:148]. Слідчим «на всі погрози відповідав одне: я дав клятву й не порушу її, що б зі мною не сталося» [13:148].

Зрештою здивований такою затятістю обер-прокурор синоду спрямовує до Гулака протоієрея петербурзького Ісаакіївського собору Малова з наказом схилити арештанта до співробітництва зі слідством. Про свої відвідини той доносить у III відділення жандармської канцелярії. Біографи звернули увагу, що «протоієрей Малов поводить себе не як церковний пастир, не як християнський місіонер, який проповідує релігію милосердя й любові, а як агент урядової організації; спочатку він намагається спіймати Гулака на суперечностях, а коли це не вдається й Гулак залишається непохитним у своєму мовчанні, протоієрей погрожує йому позбавленням св. причастя» [13:150].

Цю історію можна було б визнати за мандрівну, а проте її підтверджують документи по справі Гулака, зокрема досить докладні звіти священника-агента [4]. Ув'язненого схиляє до зради священнослужитель, натомість сам в'язень демонструє неймовірну стійкість, витримуючи, сказати б, непрості духовні випробування. Схоже, що Микола Гулак у спілкуванні з протоієреєм Маловим чи не навмисне відтворював авторитетну рольову ситуацію – суперечку незламного неофіта-апостола з лицемірним і підступним фарисеєм. Гулак, звичайно, не слідчим і не Малову щось доводив, а просто тримався естетично обумовленого сценарію «гідної поведінки».

Романтизм абсолютизував свободу та індивідуалізм, трактував їх як базові цінності. Київські змовники ці цінності перенесли на свій народ: мовляв, свобода «без врага і супостата» є ідеальним пунктом народного буття. Вони створили образ «воскреслої» України, і цей образ внаслідок репресій та наступного розгортання сценарію «апостольського служіння» став основою для творення й поширення національного міфу.

Нова Україна задумувалась носіями романтичної культури, людьми, які власне життя багато в чому теж сприймали як естетичний проект. Скажімо, Костомаров, ідеолог таємної організації і творець українського месіанізму, постійно змінював маски, чого варті хоча б його візіонерство, гіпноз та споглядання привидів. Національно-визвольна проблематика, потрапляючи до цього ряду, не лише втрачає належний пафос, а й зводиться до рівня стильового прийому. Мовляв, кирило-мефодіївство – теж одна

з масок, елемент стилю та гри. Виходить, що нова Україна творилася людьми «театрального» складу, якими рухав ігровий інтерес, яким імпонували маски «національних героїв». Є в цьому щось українське, невідповідне високій меті. Зрештою, кирило-мефодіївський проект якраз і створювався людьми артистичного складу, поетами – людьми за визначенням несерйозними.

Одне слово, речі, які ми зазвичай сприймаємо як щось другорядне або несерйозне, на ділі можуть ставати чинниками суспільного й національного зростання, а за певних обставин вони навіть здатні суттєво впливати на історичну долю всього етносу.

Подальше вивчення особистісного самовираження кирило-мефодіївців дозволить розширити наше уявлення про своєрідність українського романтизму.

Література

1. Вашкевич Г. Из воспоминаний о Николае Ивановиче Костомарове / Г. Вашкевич // Киевская старина. – 1895. – № 4. – С. 34–62.
2. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.
3. Зеров М. Українське письменство XIX ст. // Зеров М. Твори : У 2 т. / Микола Зеров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 4–245.
4. Кирило-Мефодіївське товариство : У 3 т. – К. : Наук. думка, 1990. – Т. 1. – 544 с.
5. Корсунов А. Н. И. Костомаров / Александр Корсунов // Русский архив. – 1890. – № 10. – С. 199–221.
6. Костомаров М. Воспоминание о двух малярах / М. И. Костомаров // Костомаров М. Слов'янська міфологія. – К. : Либідь, 1994. – С. 298–308.
7. Костомаров М. Закон Божий (Книга буття українського народу). – К. : Либідь, 1991. – 40 с.
8. Костомаров М. Твори : В 2 т. / М. И. Костомаров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – 538 с.
9. Куліш П. Моє життя (Жизнь Кулиша) / Пантелеймон Куліш // Куліш П. Повість про український народ: Моє життя : Хутірська філософія і віддалена од світу поезія. – К. : Ред. журналу «Український Світ». – 2005. – С. 95–138.
10. Мордовцева-Александрова В. Микола Іванович Костомаров і його приятелі (Дещо з споминів) / Віра Мордовцева-Александрова // Україна. – 1927. – № 5. – С. 69–98.
11. Семевский В. Николай Иванович Костомаров / В. И. Семевский // Русская старина. – 1886. – № 1. – С. 181–212.
12. Сергієнко Г. Я., Шубравський В. Є. Кирило-Мефодіївське братство / Г. Я. Сергієнко, В. Є. Шубравський // Українська літературна енциклопедія : У 5 т. – К. : УРЕ ім. М. П. Бажана, 1990. – Т. 2. – С. 465.
13. Стороженко Н. Кирилло-мефодієвские заговорщики. Николай Иванович Гулак / Н. Стороженко // Киевская старина. – 1906. – № 2. – С. 135–152.
14. Шевченко Т. Збір. творів : У 6 т. / Тарас Шевченко. – К. : Наук. думка, 2003. – Т. 6. – 632 с.
15. Шевченко Т. Повне збір. творів : У 12 т. / Тарас Шевченко. – К. : Наук. думка, 1989. – Т. 1. – 632 с.
16. Шевченко Т. Повне збір. творів : У 12 т. / Тарас Шевченко. – К. : Наук. думка, 1989. – Т. 2. – 592 с.

УДК 811.161.2'373.2

С. В. Манжос

Житлово-комунальний коледж ХНУМГ імені О. М. Бекетова

Міфопоетичний комплекс «дорога – море» в українській чарівній та героїко-фантастичній казці

Манжос С. В. Міфопоетичний комплекс «дорога – море» в українській чарівній та героїко-фантастичній казці. У статті розглянуто міфопоетичний комплекс «дорога – море» в українських чарівних та героїко-фантастичних казках, що репрезентують архаїчні жанри народної словесності. Виявлено модель організації світу із мотивом «дорога – море», схарактеризовано міфопоетичне підґрунтя маркерів дороги, описано головні ознаки моря та його місце і роль у структуруванні світу. Схарактеризовано окремі образи чарівних та героїко-фантастичних казок, їхню семантику та з'ясовано деякі особливості еволюції образів та мотивів, пов'язаних з водою. ³Міфопоетичний комплекс «дорога – море» в українській чарівній казці містить координати, що відбивають найдавніші уявлення про міфологічну модель світу. Виявлено, що в чарівних казках утілюється універсальна семіотична схема світу – дендроцентрична модель (у центрі світобудови – Світове дерево). В основі подорожі казкового героя лежить рух, що моделює координати покладено вертикального членування світового дерева.

Ключові слова: концепт, міфопоетичний комплекс, чарівна казка, героїко-фантастична казка, світове дерево.

Манжос С. В. Мифопоэтический комплекс «дорога – море» в украинской волшебной и героико-фантастической сказках. В статье рассмотрен мифопоэтический комплекс «дорога – море» в украинских волшебных и героико-фантастических сказках, которые представляют архаичные жанры народной словесности. Обнаружена модель организации мира с мотивом «дорога – море», охарактеризовано мифопоэтические вытоки маркеров дороги, описаны главные признаки моря и его место и роль в структуризации мира. Охарактеризовано отдельные образы волшебных и героико-фантастических сказок, их семантику и выяснены некоторые особенности эволюции образов и мотивов, связанных с водой. Мифопоэтический комплекс «дорога – море» в украинской волшебной сказке содержит координаты, которые выявляют самые давние представления о мифологической модели мира. Обнаружено, что в волшебных сказках воплощается универсальная семиотическая схема мира – дендроцентричная модель (в центре мироздания – Мировое дерево). В основе путешествия сказочного героя – движение, которое моделирует координаты, соответствующие вертикальному членению Мирового дерева.

Ключевые слова: концепт, мифопоэтический комплекс, волшебная сказка, героико-фантастическая сказка, мировое дерево.

Manzhos S. V. Mythopoetic complex "road-sea" in Ukrainian magic and heroes-fantastic tales. The article deals with the mythic and poetic complex "road – sea" in Ukrainian magic, heroic and fantastic tales that represent the archaic genres of folk literature. The model of the organization of the world with the motive "road – sea" is revealed, the mythic and poetic basis of the road markers is described, the main attributes of the sea and its place and role in structuring the world are described. Some images of magic, heroic and fantastic fairy tales, their semantics are characterized and some features of evolution of the images and motives connected with water are clarified. The mythic and poetic complex "road – sea" in Ukrainian folk fairytales has coordinates which reflect the oldest ideas about the mythological model of the world. In was specified that in magic fairytales the universal semiotic world model – the dendrocentric model (in the center of Universe is the World Tree). The journey of the fairy-tale hero is based on movement, which simulates coordinates of the vertical division of the World Tree.

Key words: concept, mythopoetic complex, magic, heroic-fantastic tale, World tree.

Українська народна казка постійно привертає увагу дослідників: лінгвістів, лінгвофольклористів, фольклористів, міфологів, літературознавців. У поле зору науковців потрапляють питання, що стосуються а) аналізу просторово-часових категорій казки (Н. Пилипенко-Фрицак «Чарівна казка як джерело формування та концентрації універсальних концептів»); б) вивчення казкового ономастикону (О. Порпуліт «Ономастичний простір українських чарівних казок (у зіставленні з російськими казками»); в) дослідження особливостей композиційної організації народної казки (Г. Комлева «Просторова композиція фольклорної казки»); г) опису її мифопоетичних комплексів (О. Бріцина «Українська народна соціально-побутова казка (специфіка та функціонування)» г) з'ясування закономірностей еволюції жанру казки (Л. Дунаєвська «Українська народна проза (легенда, казка) – еволюція епічних традицій»; Н. Тихолоз «Жанрові модифікації казки у творчості Івана Франка»); е) характеристики мовної картину світу української фантастичної казки (С. Лавриненко «Мовна картина світу в українській фантастичній казці»; є) опису національно-мовної специфіки української казки (В. Давидюк «Первісна міфологія українського фольклору»); розглядові казки в загальнокультурному та семіотичному аспектах (С. Кирилюк «Універсалії культури та семіотики дискурсу: казка та обряд»).

Як бачимо, українські дослідники різноаспектно аналізують народну казку. Може скластися враження цілковитої пошукової вичерпності означеної теми, проте це не зовсім так,

оскільки поступальний рух гуманітарної думки загалом, міфологічної та фольклорної зокрема, дають можливість включити архаїчні зразки народної творчості в теоретико-концептуальні виміри, в яких повною мірою виявляються проблемні аспекти та недосліджені питання казкового репертуару. Видається важливим розглянути одне з таких питань – мифопоетичний комплекс «дорога – море» в українських чарівних та героїко-фантастичних казках, залучаючи при цьому до аналізу матеріал репрезентативних збірок народної творчості, упорядкованих В. Гнатюком [4], О. Роздольним [9], В. Кравченком [14], І. Рудченком [15], П. Чубинським [23].

Героїко-фантастичні та чарівні казки генетично пов'язані з міфом. Вони «виростають» із нього, часто при цьому зазнають певного культурного перекодування і, виходячи за межі міфологічної свідомості та міфологічного пізнання світу, набувають нових культурних функцій. Як зазначають автори підручника «Українська усна народна творчість» Лановик М. Б., Лановик З. Б., «найбільшу групу казкового народного епосу становлять чарівні (героїчні) казки. Інколи їх ще називають фантастичними. <...> Отже, казка є ніщо інше, як старовинні міфи, що витворились і перейшли на землю ще за часів індоєвропейських. Міфічне зерно зосталось цілим як головний мотив, як сенс казки. Казка має космополітичне значення. Критерієм дослідження казки є порівняльна міфологія; метода дослідження міфології казок — порівняльна».

Означення «чарівні» щодо цього виду казок може вживатися лише умовно, оскільки елемент

чарівності зустрічається і в інших жанрах усної народної творчості (у плані незвичайних персонажів чи подій) [13:426-427]

Важливу роль в організації художнього світу українських казок відіграє міфологічно-символічний комплекс «дорога – море – подорож», що актуалізує рух як символ переходу в новий простір. У фантастичних казках море виступає емблематичним хронотопом дороги, увиразнюючи мотив переходу в інший простір, що спостерігаємо, наприклад, у казках «Про Анну Престоюну» [8], «Три чарівні кантари» [8], «Цар-змій» [23]. Море, що постає в казках як кордон між світом людей та «тим світом» [6:376], інколи має свою нумерацію: «...ворон ухватив бика й поніс через море, несе та й несе. Доніс до п'ятого моря, утомився та й упустив у воду...» [11:207].

Мандрівка казкового героя часто пов'язана із морем, до якого веде дорога, позначена певними маркерами. Дорога (путь) у казці має не лише горизонтальний, а й вертикальний виміри. «Принципова відмінність між двома типами руху полягає в тому, що вертикально-динамізоване завжди одноразове, а відповідно – нове й несподіване; воно завжди – вихід за межу «свого», трансценденція, вихід до іншого, позамежного, тоді як горизонтально-стабілізований рух – типовий, звичний, розрахований на постійне відтворення» [21:23]. В обох ситуаціях простір маркується, актуалізується, контролюється та верифікується рухом, який, у свою чергу, відсилає як до простору, так і до часу [19:18].

У горизонтальній площині рух казкового героя зазвичай передбачає актуалізацію міфопоетичного комплексу «дорога – море», що містить ряд структурних координат: локуси, пов'язані з дорогою на море, його суб'єкти дії, його атрибути, мета руху та інші. Усі ці координати формують певний міфопоетичний комплекс, представлений у багатьох українських народних казках, зокрема «Правда та кривда», «Про бідного парубка і царівну», «Про бідного парубка і Марка багатого», «Шкатулочка», «Царівна Оленка й красуня полонянка» та інших. На своєму шляху герой зустрічає різних казкових персонажів. Наприклад, у казці «Трьомсин, жар-птиця і Настасія прекрасна з моря» пригоди головного героя пов'язані з орлом та з конем, який у творі є помічником Трьомсина. У казці «Брати-близнюки Іван і Йосиф» міфопоетичний комплекс «дорога – море» репрезентовано через образ орла – вовка – риби: «Коли люди відійшли, із тих трісочок зробилися два золотокрилі орли...Так дійшли до моря. Дивиться: у воді весело риби плавають...Сів він під зелений явір перекусити. Дивиться – а до нього йде дуже страшний звір...То був залізний вовк»[8:97].

Якщо розглядати шлях казкового героя, спрямованого до моря або за море, в контексті

базових координат міфологічної картини світу, можна помітити, що він моделює просторову організацію світового дерева. Мовлячи інакше, в українській чарівній та героїко-фантастичній казці, як і в казках споріднених культурних історичних традицій, зокрема російській та білоруській, рух по горизонталі відтворює вертикальну структуру світового дерева, із тричленною структурою якого співвідноситься відповідно: верх – сокіл, орел, голуби тощо, середина – ведмідь, вовк, кіт, собака, кінь, низ – рак, щука тощо.

Подорож за море здійснюється орлом, частіше конем: «Тромсин тоги собі взьїу льустро і взьїу собі дванайцять коний, йиму той кінь казаў взьїти і йїхати до моріў» [9:149]. Відомо, що головна функція коня – посередництво між двома царствами. Він переносить героя в тридцять царство. У віруваннях кінь часто переносить померлого в країну померлих [19:262], а в казці країна померлих – це море, територія за морем: «Сів парубок на коня, і вони полетіли до моря. Перепливли на патинку і рушили до бабиної хати» [10:128]. Космічне й центральне місце коня: у зв'язку з моря або з каменем – олтарем концентричної моделі язичницького світу [24:227]: «Спускається кінь на землю над морем. І говорить до Герасима: доїдуть до моря. Тепер микни з мене три волосинки» [4:20].

Звернімо увагу, що медіаторами в українських казках, що допомагають героєві мандрувати, є представники як «верху», так і «низу». Прикладом перших є не лише орел, але й голуби: у казці «Про Марусю – козацьку дочку» вони переносять героїню в потойбічний світ (море): «Се о півночі прилетіло два голуби, подняли її зовсім съ постілью и понесли через море, до тихь охвіцерівь ... И тут справді несуть її через море, а вона спить, нічого не чує и не зна. Якъ уже знесли на середь моря, тоді вона проснулася. Глянула – округи все вода, вь горі зірки й місяць сяють. Вона дивуетця: що се таке зо мною діетця? Думає. Спитала голубівь, ти йї и розказали все. Тоді вона скинула зь руки перстень, кинула вь море и каже сама собі: «Тоді я до свекра и до свекрухъ, и до чоловіка заговорю, якъ оцей перстень побачу» [23:92 – 93].

Казковий герой може переправлятися по морю за допомогою представників нижнього світу, зокрема рака «... я перечувъ, що есть за моремъ ракъ Вірь, і ніхто ёго не може звоювати» [23:240]; «Що ты ракъ, говорить, можешь мене переправить через море ... Перевозыть вінъ ёго через море ...» [23:246]; «Иде по-надъ моремъ, ажъ дивиця: на піску лазить ракъ; сам висохъ весь, а живый ...» [23:316]; «...якъ бы превезли шовку и выплели иь шовку неводъ и поїхали до моря, и вловили золотоперую щуку, привезли до цариці и дали йї зьїсты...» [23:257].

Як визначає А. Адоньєва, «переміщуючись від

одного місця простору до іншого, герой казки прямує від ситуації до ситуації, при цьому кожна з них передається як така, що відбувається в даний момент. Початок дії є зупинкою на шляху. Усе це створює враження увірваності оповіді та нерівномірності простору, зображуваного казкою» [1:60]. Подорож героя через (за, з) море (я) зумовлена намаганнями врятувати наречену, дружину, сховати її за (з) морем (я): «Іде Трьомсин до коня і плаче. Кінь і пита: - Чого ти плачеш? – Як не плакати? Загадав пан службу служити. – Яку? – Щоб достав Прекрасну Настасью з моря» [16:75]; утекти від небезпеки через море: «Змій добіга до моря, та й став, бо вже йому нема по чому бігти. От переправились вони через цеє море на свою сторону, а змії завстав на цій стороні. Тепер жен той волик каже до йїх: Повезу ж я вас до хатки, и тут, у цій хатці, будете ви жить недалеко од моря...» [15:15]; дістати цілющої води: «Бо то був король сліпий. ...І приснилося тому Корольови, що за морем єсть така кирниця, що, як би ся вмив з неї водою, то би побачив на очі...» [14:421]; знайти рака: «Перевозить він єго черезь море и пытає: «– Куди жь це такь тебе Богь несе? – Я, говорить, перечув, що єсть за моремь такї раць Вірь, що ніхто єго не звоє...» [23:240]; вигнати з моря кобилу: «Оть той раць и каже імь: – Шобь мені заразь выгнали з мора тыхь кобылокь» [23:319]; згубити іншого героя: «Любезной мой зять, їдь за море, за тридєсят земель у дєсятє государство, там живе Волошебник ... (Він хоче, щоб уже хоч той Волошебник задавив його)...» [14:110] тощо. Море – локус, за яким здобувають чудодійні засоби та предмети (живу воду, молодильні яблучка тощо): «Іван сів на нього, і кінь нараз піднявся в повітря. Спустився на землю між червоними морями, викупався й дістав подвійну силу» [25:155].

Море може виникнути чарівним способом – як захист від ворогів: «А бабина хата стояла серед моря. На березі стара розперезалася і кинула баюрки у воду» [10:127]. На морі (за морем) знаходиться центр світу, яким є явір або дуб: «... де в Поганина сила? ... Ну, слухай сюди: за Червоним морем є великий явір, такий височезний, що його вершина ще ніхто не видів. У того явора є три товсті гілляки. На вершині середньої золоте гніздо, а в тім гнізді – золота качка, а в тій качці – три золоті яйця, а в тих золотих яйцях – моя сила ...» [8:128]; «Там в морі єсть палац, на тім палацу дуб, а на дубі янгель ...» [26:332]. Як бачимо, кінцевою точкою руху казкового персонажа уявляється дерево, яке виступає у казковому світі з одного боку як певний сакральний центр, а з другого, – як локус, пов'язаний із життям. Очевидно, мандрівка героя здійснюється від простору, базовою координатою якого є світове дерево, яке втілює космогонічну модель світу, центром якого є вже

дерево життя.

Кінцевою точкою подорожі (шляху) часто виступає острів, який символізує надійну забезпеченість від моря хаосу. На острові перебувають усі могутні сили весняних дощів, гроз, громів і бур, і тут і змії, усім зміям старший, і віщий ворон, ... і бджолина матка ... [3:351]: «... єсть на такому та й такому морі островь, на томь острови стоїть шклянний палац и вь тимь палацу жиє така хоруша царьця, що ни вь сказках расказати» [23:78]. Звернімо увагу на особливості вербалізації концентричної моделі, що є «найдавнішою структурою світу», пов'язаною з локусом зміїного царства: воно знаходиться на синьому морі.

Змієве царство локалізоване на синьому морі, на острові, на камені, на дубі (або під дубом), де сидить цар-змій. Ця концентрична модель являє собою найдавнішу «структуру світу» [24:216]: «А далеко, каже, звідцїля до цар-змїя? – Ни, недалеко, от зараз в першим царстві. Прийшов він до того царства, колы дывуться – аж стоїть над водою палац на стовпах и неможна до єго підыйты» [23:134].

Острів часто пов'язаний з каменем. У космогонічних уявленнях камінь – це опора, основа, пуп землі, кордон між світами. Не випадково образ каменя найчастіше зустрічається в міфопоетичних текстах, у яких він виявляється одним із суттєвих просторових орієнтирів та магічних предметів, що пов'язані зі зміною долі того чи іншого фольклорного персонажа. У фольклорі одна з найважливіших функцій образу каменя – кордон простору між світами та «царствами». У казці поява каменя на шляху героя, який випробовує свою долю, майже завжди означає, що йому доведеться перебувати в царстві смерті, торкнутися її: «Левь и каже: Ну, ходімо, цигане – брате, до моря камінь давити. Хто дужче у землю вдавить, той буде старший брать» [23:122].

Отже, міфопоетичний комплекс «дорога – море» в українській чарівній та героїко-фантастичній казках містить координати, що відбивають найдавніші уявлення про міфологічну модель світу. Центральним її елементом є путь або дорога, що пролягає на (за) море. У чарівних казках утілюється універсальна семіотична схема світу – дендроцентрична модель (у центрі світобудови – Світове дерево). В основу подорожі казкового героя лежить рух, що моделює координати покладено вертикального членування світового дерева. Подальший перспективний напрям аналізу міфопоетичних комплексу «дорога – море» пов'язаний із внутрішньожанровим дослідженням системи образів, що передбачає визначення найбільш архаїчних шарів їхньої семантики та з'ясування основних закономірностей еволюції образів та мотивів, пов'язаних з водою.

Література

1. Адоньева С. Б. Сказочный текст и традиционная культура / С. Б. Адоньева. — СПб : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2000. — 181 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і головн. ред. В. Г. Бусел. — К. : Ірпінь: ВТФ «Перун», 2002. — 1440 с.
3. Войтович В. Українська міфологія. — Вид. 2-ге, стереотип. / В. Войтович — К. : Либідь, 2005. — 664 с.
4. Гнатюк В. М. Казки Закарпаття / Упоряд. І. В. Хланта. — Ужгород : Карпати, 2001. — 382 с.
5. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. — М. : Индрик, 1997. — 912 с.
6. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В. В. Жайворонок. — К. : Довіра, 2006. — 703 с.
7. Жаркынбекова Ш. К. Моделирование концепта как метод выявления этнокультурной специфики / Ш. К. Жаркынбекова // Материалы IX Конгресса МАПРЯЛ. — Братислава, 1999. — С. 32–40.
8. Зачаровані казкою. Українські народні казки в записах П. В. Лінгура. — Ужгород : Карпати, 1984. — 528 с.
9. Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія наукового товариства ім. Шевченка. Т. VII (галицькі народні казки) № 22 – 77, зібрав Осип Роздольний. — Львів, 1899. — 168 с.
10. Казки Буковини. — Ужгород : Карпати, 1968. — 223 с.
11. Казки одного села. Запис текстів, післямова та примітки П. В. Лінгура / Упорядк. Ю. Д. Турияніці. — Ужгород : Карпати, 1979. — 368 с.
12. Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. — М. : Наука, 1994. — 556 с.
13. Лановик М. Б., Лановик З. Б. Українська усна народна творчість: Підручник – 3-тє вид., стер. – К. : Знання — Прес, 2005. – 591 с.
14. Народні оповідання й казки, зібрані В. Кравченком. — Житомир : Робітник, Т. 2. — 312 с.
15. Народныя южно-русскія сказки. Вып. 1. Издалъ И. Рудченко. – К. : Типографія Е. Федорова, 1869. – 216 с.
16. Новицький Я. Твори в 5-ти томах. Т. 2 / Я. Новицький – Запоріжжя : ПП «АА Тандем», 2007. – 510 с.
17. Потапенко О. І., Дмитренко М. К., Потапенко Г. І., Куйбіда В. В., Коцур В. П. Словник символів / О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, Г. І. Потапенко. – К. : Народознавство, 1997. – 156 с.
18. Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка / А. Г. Преображенский. – М. : Типография Г. Лисснера, Д. Совко, 1910–1914. – Т. 2.
19. Пропп В. В. Исторические корни волшебной сказки / В. В. Пропп. – Л. : ЛГУ, 1986. – 485 с.
20. Толстая С. М. Акциональный код символического языка культуры: движение в ритуале / С. М. Толстая // Концепт движение в языке и культуре / Отв. ред. Т. А. Агапкина. – М. : Индрик, 1996. – С. 100.
21. Топоров В. Н. Об одном из парадоксов движения. Несколько замечаний о сверх-эмпирическом смысле глагола «стоять», преимущественно в специализированных текстах / В. Н. Топоров // Концепт движение в языке и культуре / Отв. ред. Т. А. Агапкина. – М. : Индрик, 1996. – С. 23.
22. Топоров С. А. Модель мира (мифопоэтическая) / С. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х томах / Под ред. С. А. Топорова. – М. : Сов. энцикл., 1980. – т. 2. – С. 161.
23. Труды этнографично-статистической экспедиции въ западно-русский край, собралъ П. П. Чубинский. – Петербургъ, 1878. – Т. 2. – 688 с.
24. Українські замовляння / Упоряд. М. Н. Москаленко. – К. : Дніпро, 1993. – 307 с.
25. Українські народні казки. – К. : Дніпро, 1976. – 430 с.
26. Українські народні казки, легенди, анекдоти / Упоряд. передм. та приміт. В. А. Юзвенко. – К. : Молодь, 1989. – 432 с.
27. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 Т. / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. – 4-е изд / М. Фасмер – М. : Астрель, 2003. – 832 с.
28. Цивьян Т. В. Модель мира и её лингвистические основы. Изд. 3 – е, испр. / Т. В. Цивьян – М. : Дом книги, 2006. – 280 с.
29. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2-х т. – 3-е изд., стереотип. / П. Я. Черных – М. : Рус. яз., 1999. – Т. 2: Панцир – Ящур. – 560 с.
30. Чубинський П. Ангели на сходах неба (народні повір'я та забобони) / Упоряд. Оксана Верес. – К. : Глобус, 1992. – 15 с.

УДК 81'371+291.12:177.3

С. І. Петренко

Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка

«І пізнаєте правду, – а правда вас вільними зробить»: правда і свобода у Біблії

Петренко С. І. «І пізнаєте правду, – а правда вас вільними зробить»: правда й свобода у Біблії.

У статті подається аналіз змісту біблійного постулату та значень слів «правда», «свобода», «воля» у текстах Біблії, з'ясовуються сутнісні ознаки і характеристики цих понять та механізм взаємодії між ними. Робиться висновок, що справжня свобода здобувається через пізнання абсолютних смислів правди, у той час як «своя правда» веде до «свого» розуміння свободи і має деструктивний характер. Вихід за межі усталеного знання і твердження, що поняття правда в абсолютному вимірі є трансцендентним, тісно пов'язане з особистістю Бога, Божим законом, дозволяє глибше проникнути в природу та соціальну дію правди. Аналіз біблійних прикладів соціально зорієнтованих дій правди та відповідних наслідків вказує на те, що правда має механізм дії, який теж потребує окремого наукового дослідження. Автор приходить до висновку, що пізнання правди передбачає не лише розуміння сутності правди, усвідомлення її цінності, а й дію – правда в думках, словах, вчинках, способі життя – як необхідну умову пізнання, що й веде у результаті до звільнення, справжньої свободи і сприяє розвитку вільної особистості та цілого суспільства, як спільноти вільних людей.

Ключові слова: правда, свобода, воля, пізнання, концептуальні характеристики, тексти Біблії, семантичні компоненти, соціально зорієнтовані дії, механізми взаємодії, соціальні комунікації.

Петренко С. І. «И познаете правду, – а правда сделает вас свободными»: правда и свобода в Библии. В статье анализируется содержание библейского постулата и значений слов «правда», «свобода», «воля» в текстах Библии, выясняются существенные признаки, характеристики этих понятий и механизм смыслового взаимодействия между ними. Делается вывод о том, что настоящая свобода обретается через познание абсолютных смыслов правды, в то время как «своя правда» ведет к «своему» пониманию свободы и носит деструктивный характер. Выход за пределы устоявшегося знания и утверждение, что понятие правда в абсолютном его смысле является трансцендентным, тесно связано с личностью Бога, Божьим законом, позволяет глубже проникнуть в природу и социальное действие правды. Анализ библейских примеров социально ориентированных действий правды и соответствующих последствий указывает на то, что правда имеет механизм действия, который требует отдельного научного исследования. Автор приходит к выводу, что познание правды предполагает не только понимание ее сущности, осознание ее ценности, но и действие – правда в мыслях, словах, поступках – жизнь по правде как необходимое условие познания, и ведет в результате к освобождению, настоящей свободе, способствует развитию свободной личности и всего общества, как сообщества свободных людей.

Ключевые слова: правда, свобода, воля, познание, концептуальные характеристики, тексты Библии, семантические компоненты, социально ориентированные действия, механизмы взаимодействия, социальные коммуникации.

Petrenko S. I. «And ye shall Know the Truth, and the Truth shall Make You Free»: the Truth and Freedom in Bible. This article gives insight into the content of the biblical postulate as well as the meaning of the words "truth", "freedom" and "will" in the Bible texts. It also analyses essential features and characteristics of these concepts and the mechanism of interaction between them. Consequently, freedom is viewed as a fundamental value for an individual, truth - as a factor of freedom, the cognition of the truth - as a means and a necessary condition for obtaining freedom. The conclusion is made that true freedom is acquired through the knowledge of absolute meaning of truth, whereas "own truth" leads to "own" perception of freedom and is destructive by nature. The author claims that the concept of truth in absolute measurement is transcendental and is closely related to God and God's law, which allows a deeper penetration into the nature and social action of truth. The analysis of biblical examples of socially oriented actions of truth and related consequences indicates that truth has a mechanism of action which requires a separate research. The author concludes that the cognition of truth involves not only knowledge and understanding of the truth essence and its value but also the action - the truth in thoughts, words, behaviors, life style - as a necessary condition for cognition which finally leads to liberation and true freedom as well as enhances the development of a free personality and the society as a community of free people.

Key words: truth, freedom, will, cognition, conceptual characteristics, texts of the Bible, semantic components, socially oriented action, mechanisms of the interaction, social communications.

Постановка проблеми. У назву статті винесені слова із Євангелія від Івана, які Ісус Христос промовив до юдеїв, коли книжники і фарисеї намагалися звинуватити Його: «І пізнаєте правду, – а правда вас вільними зробить!..» [3:1192]. Ці слова стали біблійним постулатом, що стверджує: пізнання правди робить людину вільною. Подається алгоритм: *пізнання правди веде до справжньої свободи*. Свобода є фундаментальною цінністю для людини, і водночас

– це «одна з основних, найскладніших філософських категорій, яка визначає сутність індивіда, що складається з його здатності мислити і діяти відповідно до своїх намірів, бажань та інтересів, а не внаслідок якогось примусу» [5:259]. Цим пояснюється актуальність наукового пізнання сутності свободи, а також шляхів її досягнення. Протягом віків за свободу велася боротьба, точилися війни, піднімалися повстання, виникали бунти: від бунту особистості – до бунту мас, що знайшло відображення у літературі різних часів і народів, зокрема українській – від давніх

літописних джерел до сучасної літератури й публіцистики. У наш час політична боротьба, війни у світі ведуться теж під гаслами свободи (Сирія, Іспанія, Україна тощо). Навіть в умовах мирного сьогодення людина відстоює своє право бути вільною. При цьому спостерігається різне розуміння свободи (волі), шляхів її досягнення та форм вияву. З одного боку, розширення меж свободи веде до вседозволеності й свавілля як гіпертрофованого виявлення «своєї волі». З іншого боку, виявляючи власне розуміння свободи («свою свободу»), людина потрапляє в різновиди залежностей (алко-, нарко-, комп'ютерна, гральна тощо), кількість яких зростає. Цим пояснюється актуальність дослідження не лише сутнісних характеристик та соціально важливих смислів свободи, а й методів її отримання. Це є важливим не тільки в площині філософії, філології, а й науки соціальних комунікацій. У журналістиці як особливому виді соціальнокомунікаційної діяльності свобода є одночасно і метою, суспільною цінністю, прагненням (свобода особистості, вільне суспільство), і необхідною умовою виконання журналістикою своєї місії в соціумі (свобода слова, думки, ЗМІ тощо).

Аналіз досліджень і публікацій. Ґрунтовне дослідження свободи в житті українця в історико-філологічному аспекті зробив Л. Ушкалов [8]. Посилаючись на праці М. Костомарова, К. Ганкевича, Д. Чижевського, Ю. Липи, Ю. Бойка, він розкриває «стремління до свободи як характерну рису українця» [8], його світогляду й способу життя. Зокрема, цитує К. Ганкевича, який, характеризуючи українську «народну філософію», писав: «Свій розум людина виявляє через волю [Willen], через свободу [Freiheit] своїх дій. Лише розумна свобода за умов повної свідомості й непримусового дотримання закону є справжньою свободою [wahre Freiheit]. Усяка ж нерозумна свобода – це сваволя [unvernünftige Freiheit ist Willkühr], а у своєму найвищому прояві – тиранія» [10:42]. Аналізуючи семантику слова «свобода», науковець підсумовує: «Основне значення слова «свобода» в українській мові від часу появи писемності й до сьогодні – «воля» [8]. Прослідковуючи розуміння свободи в Україні на всіх етапах її історичного розвитку, опираючись на праці літописців, мислителів, письменників, зокрема Антонія Радивилівського, Мелетія Смотрицького, Г. Сковороди, програмові документи Кирило-Мефодіївського братства, Л. Ушкалов звертає увагу на «христологічний аспект свободи: «там тільки свобода і вольність, де дух Христов». Він зазначає: «Саме христологія перебуває в основі філософії свободи кирило-мефодіївських братчиків. На їхню думку, всесвітня історія – це історія «відпадиння» людини від свободи та її повернення до неї, свого

роду апокатастазис свободи. Бог створив людей вільними й рівними, але ними опанували «страсті й похоті» і вони втратили свободу. Тоді Творець повів людей назад до свободи через обрані Ним народи» [8]. Ідея звільнення, свободи знайшла свій вияв у працях М. Драгоманова, І. Франка, розвинулася в ідеях екзистенціалістів (М. Гайдегер, А. Камю, Ж.-П. Сартр). Філософ І. Бичко окреслив свободу таким чином: «Свобода – особливий спосіб детермінації духовної реальності. Оскільки духовність є специфічною властивістю людського існування (*екзистенції*), свобода безпосередньо виявляє себе у людській життєдіяльності, що становить взаємодію духовних (свідомих і несвідомих) і природних (тілесно-біологічних) чинників. Тому свобода насамперед є усвідомленням можливих меж людської поведінки» [1:570].

Виходячи з біблійної тези «І пізнаєте правду, – а правда вас вільними зробить», цілком логічним є припущення: **без пізнання правди немає справжньої свободи.** Пошуку критеріїв правди, зокрема в журналістиці, присвятив ряд наукових праць І. Л. Михайлин [6]. Відстоюючи категорію правди як «цілком реальний ідеал» [6:80], він приходить до висновку: «Критерієм правди є справедливість, совість, мораль. Правда виявляється не стільки онтологічною, скільки глибокою етичною категорією, вона невіддільна від категорії добра, справедливості, людського щастя» [6:81]. Виникає запитання: а що є *правда* в трактуванні біблійного постулата та текстів Біблії? Про яке звільнення йдеться? І яким чином *пізнання правди* робить *вільними*? Метою цієї статті є аналіз змісту біблійного постулату та значень слів «правда», «свобода», «воля», «пізнання» у текстах Біблії, з'ясування сутнісних ознак і характеристик цих понять, механізму взаємодії між ними та оприлюднення результатів дослідження семантики лексеми «правда» у текстах Біблії. Завдання – здійснити семантичний аналіз ключових слів *правда, свобода, воля, пізнання*, виділити сутнісні значення та смисли, зіставляючи їх зі значеннями мов оригіналу – давньоєврейської та грецької; з'ясувати дію механізмів пізнання правди і досягнення свободи, на які вказує біблійний постулат, та суспільне значення пізнання правди.

Результати дослідження. Перш, ніж відповісти на запитання, яким чином пізнання правди може зробити людину вільною, необхідно з'ясувати значення кожного з ключових слів – *пізнання, правда, звільнення (воля, свобода)*. У мові оригіналу – грецькій – вони мають відповідно такі значення: **пізнаєте** (γινώσκετε – гносесте) – 1) *знати*; 2) *пізнавати, дізнаватися*; 3) *помічати, усвідомлювати*; 4) *розуміти, глибоко розуміти*; 5) *визнавати*; що вказує на повне пізнання, знання на досвіді, знання через вивчення фактів, навичок,

усвідомлене розуміння; **правда** (αλήθεια – алетейа) – *правда, істина, вірність, істинність, правдивість, щирість; вільними зробіть, звільнить* (ἐλευθερώσει – елеутеросей) – *звільняти* (від когось, чогось), *відпускати на волю, виправдовувати* (виявляти правду, звільняти від неправди). Таким чином біблійний постулат вказує, що, **по-перше**, *пізнання правди* спричиняє *отримання свободи* (не бунт, не війна, а пізнання); **по-друге**, *правда* при цьому виступає в ролі *чинника свободи* («чинник – умова, рушійна сила, причина будь-якого процесу, що визначає його характер або одну з основних рис; фактор» [7:326]); **по-третє**, *звільнення, свобода* отримується як результат, наслідок *пізнання правди*.

У межах дослідження правди як соціальнокомунікаційної категорії журналістики, нами здійснено аналіз семантики лексеми «правда» у текстах і контекстах Біблії з метою виявлення сутнісних ознак та концептуальних характеристик *правди*. Для дослідження використано тексти Біблії в різних перекладах: українському (базовий) [3], російському [2], англійському [11], та тексти мовами оригіналу: грецький (Септуагінта) і давньоєврейський (Масоретський) – за версією інтернет-програми Biblezoom [4], що використовується нами як допоміжний ресурс. Ця програма призначена для поглибленого дослідження тексту книг Біблії, вміщує підрядкові переклади з грецької Нового Завіту, Септуагінти і Масоретського тексту, подає визначення значень грецьких і єврейських слів на підставі симфонії Стронга, словників Дворецького, Вейсмана, Ньюмана, а також містить таблицю визначення відповідності слів (фраз) різних мов з текстами Септуагінти і Масоретського.

Проаналізовано семантичне поле лексеми *правда* і виявлено сутнісні ознаки *правди*, такі як *добро, милість, справедливість, непорушність, вірність* тощо, які є її смислоутворювальними складниками. Вони пов'язані з *правдою* як фундаментальним принципом і смисловою основою понять: *добро, милість, справедливість, вірність* неможливі без *правди* як їхньої сутності, і водночас вони є смисловими компонентами *цілої правди* та її концептуальними характеристиками; можуть існувати в мові як самостійні лексичні значення, проте без об'єднуючої внутрішньої сутності – *правди* як основи – втрачають смисл.

З аналізу контекстів Біблії випливає, що *правда* в абсолютному значенні є *добром* за своєю суттю і спрямована на *добро* – як для окремої людини, так і для суспільства в цілому. Це витікає з самої природи *правди* і виявляється в мотивах, думках, вчинках, діях індивідів та соціальних груп. Будь-яке відхилення від цього є антагоністом *правди* – неправдою і злом. Така природа *правди* пояснюється трансцендентним її походженням, що

розкривається у Біблії. Зокрема аналіз семантичної конструкції *правда Божя* (*правда Його, правда Твоя, правда Моя* – всі ці займенники вказують на Особистість Бога) в контекстах Святого Письма виявляє Бога однозначно як Творця людини і Всесвіту, а *правду Божу* – як *правду вічну, як істину, абсолютну правду* (Іс.51:6,8)¹, що має відповідні конотації. У Псалмі 118 читаємо: «*Правда Твоя – правда вічна, а Закон Твій – то істина.*» (Пс.118:142) Тут Закон (йдеться про Закон Божий) прирівнюється до *істини* (*абсолютної правди*). Виявлено не лише існування цього феномену (*правда Божя*), а й його *чин, дію*. Наведемо лише деякі приклади: «*Ось я прагну наказів Твоїх, оживи мене правдою Своєю!*» (Пс.118:40) – *правда* оживляє, відновлює; «*Я присяг і дотримаю, що буду держатися присудів правди Твоїї*» (Пс.118:106) – *судить, розсуджує*; «*Освятити Ти їх правдою!*» (Ів.17:17) – *освячує, очищає*; «*І пізнаєте правду, – а правда вас вільними зробіть!*» (Ів.8:32) – *звільняє, дає свободу*. У розумінні авторів Біблії *правда* є фундаментальною основою слова Божого: «*Правда – підвалина слова Твого, а присуди правди Твоїї – навіки*» (Пс.118:160), «*Твоє слово – то правда*» (Ів.17:17), а це означає, що вона *реальна, конкретна, чинна*.

Проаналізовано тексти, в яких стверджується, що Сам Бог є *правда*: «*Господь – наша правда!*» (Єр.33:16). У тексті Євангелії від Івана читаємо слова Ісуса Христа: «*Я – дорога, і правда, і життя*» (Ів.14:6). Чому Ісус називає себе *правдою*? Як видно з контексту Нового Завіту, все життя Ісуса Христа на землі – характер, слова, мотиви, дії – *сповнені любов'ю, добром, милістю, правдивістю, вірністю, праведністю, справедливістю, чесністю, чистістю* тощо – всіма сутнісними ознаками і характеристиками *правди*. Фактично Він виявив *правду* у конкретних умовах у реальному соціальному середовищі і добровільно пішов на жертву Самого Себе заради звільнення і порятунку людства. Як видно з текстів Біблії, це була одночасно Його і Божя воля. Він робив це *добро-вільно*, і цим подав приклад соціально зорієнтованих дій *правди* та їх наслідків. І це, у нашому розумінні, – *перемога правди* як внутрішньої сутності особистості, керівної цінності й критерію морального вибору в житті, що підтверджує дію *правди*.

Аналіз значень *правди* у текстах та контекстах Біблії виявив, що за своєю сутністю *правда*: 1) має глибший зміст, ніж загальноповсюдні значення, закріплені словниками та укорінені в масовій свідомості; 2) сукупно вміщає сутнісні ознаки такі як *вірність, милість, добро, чистота, незмінність,*

¹ Тут і далі використовуються скорочені позначення назв книг Старого та Нового Завітів, загальноприйняті при цитуванні текстів Біблії. Список скорочень поданий у Додатку до цієї статті.

надійність, вища абсолютна справедливість тощо, і водночас є внутрішньою ознакою справжності кожного з цих понять; 3) має сутнісні ознаки, які є концептуальними характеристиками *правди* як феномену, що набуваються людиною через пізнання нею *правди*; 4) нерозривно пов'язана з чистістю, чесністю, відкритістю (мотивів, думок, намірів, дій) і за своєю сутністю є *добром* і антагоністом злу (неправді); 5) у сполученні слів *своя правда* скоріше є неправдою, аніж правдою, оскільки обмежується або спотворюється власним «я» (его суб'єкта), якщо тільки цей суб'єкт не буде «свою правду» на пізнанні вищих смислів *правди*; 6) має трансцендентну природу і відповідний механізм дії, що базується на Законі абсолютної дії та відповідних причиново-наслідкових закономірностях.

Отримані результати дослідження і, зокрема, виявлені сутнісні ознаки і концептуальні характеристики *правди*, пояснюють природу і характер дії *правди* у звільненні людини. Зокрема, самопожертва Ісуса Христа не була самоціллю – це була необхідна *дія правди* заради звільнення людини від гріха і порятунку від вічної смерті. Оскільки причиново-наслідкова *дія абсолютного, незмінного Божого закону* передбачає за порушення його – смерть, то Христос пішов на смерть, взявши на Себе гріхи всього людства і кожної людини зокрема. Тобто, дотримавшись *правди*, в основі якої Божий Закон, не змінивши її, виявивши вірність, Божу милість і любов, Він поніс кару за Законом (смерть на хресті) за грішних людей, щоб дати їм шанс на життя через пізнання й осмислення *правди*. Раціональній людині, обмеженій матеріалістичним світоглядом і світосприйняттям, уявити і прийняти це складно. Проте Ісус Христос пізнав *правду* від Бога-Отця, говорив *правду* й чинив по *правді*: «*Бо від Себе Я не говорив, а Отець, що послав Мене, – то Він Мені заповідь дав, що Я маю казати та що говорити. І відаю Я, що Його ота заповідь то – вічне життя. Тож що Я говорю, то так говорю, як Отець Мені розповідав*» (Ів.12:49,50); «*А коли Я чиню, то хоч ви Мені віри й не ймете, повірте ділам, щоб пізнали й повірили ви, що Отець у Мені, а Я – ув Отці!*» (Ів.10:38); «*Я й Отець – Ми одне!*» (Ів.10:30); «*А Той, Хто послав Мене, перебуває зо Мною; Отець не зоставив Самого Мене, бо Я завжди чиню, що Йому до вподоби*» (Ів.8:29).

Повертаючись до біблійного постулату «*Пізнаєте правду, – а правда вас вільними зробить*», робимо висновок, що фактично *правда* є **головним фактором свободи**. Причому **активація цього фактора відбувається при пізнанні його сутності**. Розглянемо в біблійному контексті. Як було сказано на початку, ці слова Ісус Христос промовив тоді, коли фарисеї і книжники, намагалися звинуватити Ісуса, почувши Його

слова: «*Я Світло для світу. Хто йде вслід за Мною, не буде ходити у темряві той, але матиме світло життя*» (Ів.8:12). На що Він відповів: «*Ви – від долу, Я – з висока, і ви зо світу цього, Я не з цього світу. Тому Я сказав вам, що помрете в своїх гріхах. Бо коли не віруєте, що то Я, то помрете в своїх гріхах*» (Ів.8:23,24). Багато хто, почувши це, повірили. Інші – розлютились. «*Тож промовив Ісус до юдеїв, що в Нього ввірували: Як у слові Моїм позостанетеся, тоді справді Моїми учнями будете, і пізнаєте правду, – а правда вас вільними зробить!*» (Ів.8:31,32). Фарисеї ж і книжники, почувши про те, що вони потребують звільнення і пізнання *правди*, «*відказали Йому: Авраамів ми рід, і нічийми невільниками не були ми ніколи. То як же Ти кажеш: Ви станете вільні?*» (Ів.8:33). Вони вважали себе вільними і були переконані, що знають *правду*. Ісус їм відповів: «*Поправді, поправді кажу вам, що кожен, хто чинить гріх, той раб гріха*» (Ів.8:34). Ісус вказав причину неволі (несвободи), яку людина може не помічати. Він назвав її рабством гріха. Причому слова «*поправді, поправді*» мають стверджуючу конотацію. Вжите у мові оригіналу слово *ἄμην* (амен) – *поправді, істинно, амінь* – має давньоєврейське походження: від *אמן* (ав-мене'), що на івриті означає – *правда* (у ролі іменника) та *поправді, істинно, вірно, амінь* – «*Так є!*» (у ролі прислівника).

Що таке гріх? І хто такий раб гріха? Як *гріх* пов'язаний з *правдою* і *свободою*? У грецькому тексті Нового Завіту на позначення гріха вживається слово *ἁμαρτία* (гамартіан), що означає: *гріх, прогріх, злочин, провина, проступок, гріховність*; на позначення «раб» – *δοῦλος* (дулос) – *раб, слуга, невільник*. В інших місцях Біблії зустрічаємо словосполучення «раб тіла, пожадливість», що за суттю є синонімічними вислову «раб гріха». У Другому посланні до Тимофія апостол Павло пише: «*Знай же ти це, що останніми днями настануть тяжкі часи. Будуть-бо люди тоді самолюбні, грошілюбні, зарозумілі, горді, богозневажники, батькам неслужняні, невдячні, непобожні, нелюбовні, запеклі, осудливі, нестримливі, жорстокі, ненависники добра, зрадники, нахабні, бундючні, що більше люблять розкоші, аніж люблять Бога, – вони мають вигляд благочестя, але сили його відреклися. Відвертайсь від таких! До них-бо належать і ті, хто пролазить до хат та зводить жінок, гріхами обтяжених, ведених усякими пожадливістями, що вони завжди вчать, та ніколи не можуть прийти до пізнання правди*» (2Тим.3:1-7). Фактично йдеться про те, що людині, обтяженій гріхами та всілякими пожадливістями, егоїстичній і лукавій важко, а часом і неможливо пізнати *правду*. Для цього потрібне усвідомлене, щире визнання власної неправди і прагнення звільнитися від неї, а це можливо через усвідомлений пошук *правди* – не

«своєї», а абсолютної, і прийняття цієї абсолютної правди як власної керівної цінності. У посланні до римлян апостол Павло звертається з такими словами: «Хіба ви не знаєте, що кому віддаєте себе за рабів на послух, то ви й раби того, кого слухаетесь, – або гріха на смерть, або послуху на праведність?» (Рим.6:16). При цьому він наголошує, що загрозою є не саме рабство, а те, чий рабом є людина: «Бо коли були ви рабами гріха, то були вільні від праведности. Який же плід ви мали тоді? Такі речі, що ними соромитесь тепер, бо кінець їх – то смерть. А тепер, звільнившись від гріха й ставши рабами Богові, маєте плід ваш на освячення, а кінець – життя вічне» (Рим.6:20-22).

Отже, як слідує з контексту Біблії, людина може вважати себе вільною, насправді перебуваючи в «рабстві гріха», іншими словами – у шкідливих залежностях, лицемірстві, неправедних мотивах, намірах, вчинках, керуючись егоїстичними інтересами згідно зі «своєю правдою». При цьому «своя правда» веде до «своєї свободи» і часто – всездозволеності, виправдовує її дії, а «своя свобода», базуючись на «своїй волі», – до зіткнення з іншими «своїми свободами» і, як результат, проявів «свавілля», що ми й спостерігаємо нині у суспільному бутті не лише в локальному, а й глобальному масштабі. Тобто «своя правда» закладає в суспільний механізм колізію, що спрацьовує як детонатор різного виду конфліктів (де-факто руйнівних суспільних процесів та соціальних вибухів), причому однаково в усіх сферах суспільного життя. Фактично рабство свого «я» (его), «своєї волі» виключає свободу як таку. **Справжню свободу дає пізнання правди, яке приводить до звільнення від свого «я», замінюючи руйнівний за своєю суттю егоцентризм на збудовуючий правдоцентризм.**

Варто зазначити, що слово «воля» у текстах Біблії вживається у трьох основних значеннях – як **воля людини** (грец. – *εξουσία* (ексусія) – *влада, можливість або свобода (робити щось), право, сила*), як **свобода** (грец. – *ελευθερία* (елеутхерія) – *свобода, незалежність, вільність*) і як **воля Божа** (грец. – *θέλημα* (тхэлема) – *воля, хотіння, бажання*). Прикладом першого – є слова апостола Павла: «Але стережіться, щоб ця **ваша воля** не стала якось за спотикання слабим!» (1Кор.8:9). У цих словах закладено досить глибокий зміст: воля людини (влада, право, сила людського «его») не повинна завдавати жодної шкоди іншій людині. Прикладом вживання слова «воля» у значенні «свобода» є текст: «**Бо ви, браття, на волю** покликані, але щоб **ваша воля** не стала приводом догоджати тілу, а любов'ю служити один одному!» (Гал.5:13). Фактично цими словами біблійний автор, визнаючи природне право кожної людини мати свободу, застерігає від неправильного

користування нею. І, продовжуючи попередню думку, в іншому посланні він подає приклад третього значення слова «воля»: «**Бо це воля Божа**, – освячення ваше: щоб ви береглись від розпусти, щоб кожен із вас умів тримати начиння своє в святості й честі, а не в пристрасній похоті, “як і погани, що Бога не знають”» (1Сол.4:3-5). А в посланні до римлян додає: «**І не стосуйтесь до віку цього, але перемініться відновою вашого розуму, щоб пізнати вам, що то є воля Божа**, – добро, приємність та досконалість» (Рим.12:2).

Чому так важливо пізнати **волю Божу** і який зв'язок вона має з **правдою**? Відповідь дають тексти Біблії: «**Бо Я знаю ті думки, які думаю про вас, – говорить Господь, – думки спокою, а не на зло, щоб дати вам будучність та надію**» (Єр.29:11), а тому Бог «**хоче, щоб усі люди спаслися, і прийшли до пізнання правди**» (1Тим.2:4). Тож «**Стережися молодечих пожадливоростей, тримайся правди, віри, любови, миру з тими, хто Господа кличе від чистого серця**» (2Тим.2:22), «**Силкуйся поставити себе перед Богом гідним, працівником бездоганним, що вірно навчає науки правди**» (2Тим.2:15). «**Бо така Божа воля, щоб добротинці гамували неумтво нерозумних людей, – як вільні, а не як ті, що мають волю на прикриття лихого, але як раби Божі**» (1Пет.2:15,16). «**Бо заплата за гріх – смерть, а дар Божий – вічне життя в Христі Ісусі, Господі нашім!**» (Рим.6:23). Апостол Іван підсумовує: «**Коли Син, отже, зробить вас вільними, то справді ви будете вільні**» (Ів.8:36). З цих та багатьох інших біблійних текстів можна зробити висновок, що **пізнання правди передбачає не лише знання правди, її сутності, не тільки усвідомлення її цінності, а й дію – правдивий чин, життя по правді – як необхідну умову пізнання, що й веде у результаті до звільнення, справжньої свободи. Це сприяє розвитку вільної особистості і цілого суспільства, як спільноти вільних людей. Свобода на основі правди має збудовуючий (а не руйнівний) характер.**

Висновки. Аналіз змісту біблійного постулата та семантики лексем «правда», «свобода», «воля» у текстах Біблії виявив сутнісні ознаки і характеристики понять «правда», «пізнання», «свобода» та механізм взаємодії між ними. Свобода розглядається як фундаментальна цінність і результат пізнання правди, правда – як чинник, фактор справжньої свободи, пізнання правди – як засіб і необхідна умова звільнення й отримання свободи. Справжня свобода здобувається через пізнання абсолютних смислів правди та правдивий чин (дію) і має конструктивний характер, у той час як «своя правда» веде до «свого» розуміння свободи, що за суттю є деструктивним. Дослідження виявило, що пізнання правди: 1) виключає «свою свободу» як фактор руйнівного характеру; 2) вказує на те, що є добрим для людини

і суспільства, а що – його антагоністом; 3) дозволяє розрізнати справжнє і фальшиве; 4) звільняє від морального бруду, неправди, очищає суспільство, щоб зупинити процеси деструкції й деградації в ньому й стимулювати гармонійний розвиток. Вихід за межі усталеного знання і припущення, що поняття *правда* в абсолютному вимірі є трансцендентним, тісно пов'язане з особистістю Бога, Божим законом (що витікає з текстів Біблії), дозволяє глибше проникнути в природу та

суспільну дію *правди*. Зокрема, аналіз біблійних прикладів соціально зорієнтованих дій *правди* та відповідних наслідків вказує на те, що *правда* чинна і має механізм дії, який теж потребує окремого наукової розвідки. Біблія як джерело дослідження містить цінний матеріал для подальших наукових пошуків, зокрема в науці соціальних комунікацій.

Додаток. Скорочення та умовні позначення до статті.

При посиланнях на тексти Біблії використано скорочення назв книг Старого та Нового Завітів, що є загальноприйнятими і найчастіше вживаються при цитуванні з цих джерел. При цьому вказується скорочена назва Книги Біблії, потім цифрою порядковий номер розділу/глави, далі через двокрапку – цифра, що відповідає порядковому номеру тексту у відповідному розділі Біблії (наприклад, скорочення *Іс.51:6,8* вказує на тексти за номерами 6 і 8 у 51 розділі Книги пророка Ісаї, що є складовою частиною Біблії).

Іс. – Книга пророка Ісаї; **Єр.** – Книга пророка Єремії; **Пс.** – Книга псалмів; **Ів.** – Євангелія від Івана; **1Тим.** – Перше послання апостола Павла до Тимофія; **2Тим.** – Друге послання апостола Павла до Тимофія; **Рим.** – Послання апостола Павла до римлян; **Гал.** – Послання апостола Павла до галатів; **1Пет.** – Перше послання апостола Петра; **1 Кор.** – Перше послання апостола Павла до коринтян; **1 Сол.** – Перше послання апостола Павла до солунян.

Література

1. Бичко І. Свобода // Філософський енциклопедичний словник. – К. : Абрис, 2002. – С. 570–571.
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета / Канонические. — М. : Российское Библейское Общество, 2000. — 1312 с.
3. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / Переклад І. Огієнка. — К. : УБТ, 2010. — 1376 с.
4. Версія інтернет-програми Biblezoom для поглибленого дослідження біблійних текстів / Електронний ресурс. Режим доступу: <http://biblezoom.ru>
5. Данильян О. Г. Філософія : підручник / О. Г. Данильян, В. М. Тараненко. - 2-ге вид., допов. і переробл. — Х. : Право, 2012. — 312 с.
6. Михайлин І. Л. Журналістика як всесвіт : вибрані медіадослідження / І. Л. Михайлин. — Х. : Прапор, 2008. — 512 с.
7. Словник української мови: в 11 томах. – К. : Наукова думка, 1980. – т. 11. – с. 326.
8. Ушкалов Л. «Душу й тіло ми положим за нашу свободу...»: що таке свобода для українця?» / Електронний ресурс. Режим доступу: <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/5497>
9. Biblia Graeca. Septuaginta. Nestle-Aland Novum Testamentum Graece / Septuaginta, hg.von A.Rahlfs. Editio altera, hg. von R.Hanhart. Nestle-Aland Novum Testamentum Graece, hg. vom Institut fur Neutestamentliche Textforschung, Munster / Deutsche Bibelgesellschaft. – 2013. – 2062 p.
10. Hankiewicz C. Grundzuge der slawischen Philosophie. II Heft. – Lemberg : In der Buchdruckerei des M. F. Poremba, 1869. – 54 p.
11. The King James Bible / Офіційний електронний ресурс. Авторизована версія. Режим доступу: <https://www.kingjamesbibleonline.org>

УДК 821.161.2'053—32 Кобилянська 09

Т. С. Матвєєва

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Фрагментарна проза в творчості О. Кобилянської:
специфіка художнього моделювання світу**

Матвєєва Т. С. Фрагментарна проза в творчості О. Кобилянської: специфіка художнього моделювання світу.

Об'єкт статті – фрагментарна проза О. Кобилянської.

Предмет вивчення – змісто- й формотвірні складники, жанрова специфіка творів (інтермедіальність, міжродовий синтез).

Сфера обсервації – проблемно-тематичні комплекси, образи, образи-символи, смислове наповнення авторських motto, алюзії (переважно міфологічні, біблійні, літературні), контекстуальні площини (культурні, мистецькі).

Окремий аспект – естетична парадигма, крізь призму якої мисткиня репрезентує світ у його одночасно виявлюваній предметності/символічності. Також студіюються тип і особливості викладу; механізми художнього оприявлення дихотомії світ/людина, взаємодії чи відторгнення в діадах Я/Я, Я/Інший.

Проаналізовано прийоми, засоби структурування текстів. Серед чільних названо антитетичність, градаційність, контрастність, сюжетну редукцію, дзеркальність, композиційне кільце.

На основі визначень базових жанрів фрагментарної прози – етюду, ескізу – обґрунтовано ознаки жанрових форм аналізованих творів.

Зроблено висновок про місце фрагментарної прози в творчості письменниці, зокрема щодо спільних поетикальних рішень у царині романістики.

Ключові слова: О. Кобилянська, фрагментарна проза, естетична парадигма, жанрова форма, рефлексія, редукція, градація.

Матвєєва Т. С. Фрагментарная проза в творчестве О. Кобылянской: специфика художественного моделирования мира.

Объект статьи – фрагментарная проза О. Кобылянской.

Предмет изучения – содержательные и формообразующие составляющие, жанровая специфика произведений (интермедийность, межродовой синтез).

Сфера обсервации – проблемно-тематические комплексы, образы, образы-символы, смысловое наполнение авторских motto, аллюзии (преимущественно мифологические, библейские, литературные), контекст (культурный, художественный).

Отдельный аспект – эстетическая парадигма, сквозь призму которой писательница видит мир в его одновременно проявляющейся предметности/символичности. Также исследуются тип и особенности изложения, механизмы художественного представления дихотомии мир/человек, взаимодействия или отторжения в диадах Я/Я, Я/Другой.

Проанализированы приемы, способы структурирования текстов. Среди ведущих названо антитетичность, градация, контраст, сюжетная редукция, зеркальность, композиционное кольцо.

На основе определений базовых жанров фрагментарной прозы – этюда, эскиза – обоснованы признаки жанровых форм анализируемых произведений.

Сделан вывод о месте фрагментарной прозы в творчестве О. Кобылянской, в том числе соотнесены с романистикой общие поэтикальные решения.

Ключевые слова: О. Кобылянская, фрагментарная проза, эстетическая парадигма, жанровая форма, рефлексия, редукция, градация.⁶

Matvieieva T. S. Fragmentary Prose of O. Kobylianska: the Specifics of Literature Forming of World

The object of the paper is the fragmentary prose of O. Kobylianska.

The subject of the study is semantic- and form-making components, genre specifics of works (intermediality, intergeneric synthesis).

The sphere of observation is problem-thematic complexes, images, images-symbols. Semantic filling of autor's motto, allusions (mostly mythological, biblical, literary), context planes (cultural, artistic).

The particular aspect is aesthetic paradigm, in the light of which the artist represents the world in its simultaneously manifested objectivity/symbolicalness. The type and peculiarities of presentation, mechanisms of artistic realization of dichotomy world/human, interconnection or seizure in dyads Me/Me, Me/The Other are also studied.

Methods and means of text structuring are analyzed. Antithetic, gradation, contrast methods, a method of plot reduction, reflectivity, compositional circle are mentioned among chief ones.

Basing on the definition of main genres of fragmentary prose – sketch, outlines – the characteristics of genre form of works under analysis are grounded.

It is concluded about the place of fragmentary prose in the writer creative activity, particularly about common poetical resolutions in the field of novel study.

Key words: O. Kobylianska, fragmentary prose, aesthetic paradigm, genre form, reflection, reduction, gradation.

Творчість О. Кобилянської завжди привертала увагу вітчизняних і не тільки літературознавців своїм поглядом на світ і людину в ньому, оригінально репрезентованим ліризмом як способом самовияву, увагою до психологічних процесів – засадничих для формування поведінкової моделі. Відтак чимало аспектів, змісто- й формотвірних, уже достатньо повно, глибоко вивчено. Проте, як і кожне непересічне явище, художня спадщина мисткині ніколи не буде прочитана до кінця, осягнута вповні. Вагомим складником написаного О. Кобилянською є фрагментарна проза або, як її ще визначають, – поезія в прозі. Це специфічне жанрове утворення, оскільки є не тільки міжродовим (епізованою лірикою чи ліричною епікою), а й міжмистецьким – інтермедіальним через тяжіння одночасно до музичності й візуальності (живописності). Українська література кінця XIX – початку XX століття містить чимало зразків фрагментарної прози. Практично всі автори того часу – С. Васильченко, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Леся Українка, Г. Хоткевич, М. Черемшина, М. Яцків – мали їх у своєму доробку. Причину цього ми вбачаємо зокрема й у впливові глобальної культурно-мистецької тенденції – гомоцентризациї, фундаментом якої є переакцентування письменницької уваги із зовнішнього об'єктивного світу на внутрішній особистісний світ індивіда. Крім того, йдеться про кардинальну зміну філософської парадигми – *раціоналізм/інтуїтивізм*, – уплив відкриттів у царині психології, зокрема психоаналітики, психіатрії та інше, що позначилося на проблематиці, характеротворенні, поетиці, жанровій матриці творчості. Переконані, фрагментарна проза стала чи не найяскравішим акумулятором названої тенденції.

Виходячи з цих попередніх зауважень, формулюємо *мету* пропонованої статті: виділити й проаналізувати особливості змодельованого О. Кобилянською у фрагментарній прозі світу. Таке завдання наші попередники перед собою не ставили: дотепер відсутні монографічні студії, спеціально присвячені поезіям у прозі письменниці, опрацьовані джерела – доробок наших попередників (Т. Гундорова, Г. Левченко, Л. Луців, М. Павлишин, П. Филипович та інші) – містить або принагідні згадки таких творів, або вони розглядаються як елемент інакшої жанрової парадигми, або в контексті інших аспектів – феміністичних, компаративістських, інтертекстуальних. Відповідно, визначаємо *актуальність* наших спостережень: «усамостійнити» погляд на фрагментарну прозу як самодостатнє жанрове утворення.

Предмет статті – фрагментарні твори О. Кобилянської, написані на початку XX століття й об'єднані «суб'єктивною» тематикою.

Сама авторка зазначила в автобіографії (1903), що поезії в прозі її навчили писати І. Тургенєв, І. Якобсен. Лейтмотивом фрагментарних творів української авторки стала думка про щастя, висловлена в новелі «Тут повинні би рожі стояти» данського письменника: щастя – це порив, не пояснюваний стан душі, особлива одухотвореність, досягнути якої приземленій людині не дано, а тільки не сплямленій життям. Проте втілитися вповні щастю не суджено, бо його прагне паж – людина залежна, непомітна, яка завжди знаходиться в тіні свого господаря. І цей парадокс не має вирішення. (Відомо, що О. Кобилянська переклала цю мініатюру українською мовою й опублікувала в журналі «Українська хата» в 1911 році. Російською мовою твір переклав О. Блок і видрукував у «Северных сборниках» 1907 року) [6:131].

Припускаємо, що особистим підґрунтям раз у раз повторюваного в поезіях у прозі мотиву ілюзорності, оманливості щастя стала інтимна драма О. Кобилянської – нерозділене кохання до О. Маковея (про це більше чи менше докладно писали дослідники – біографи авторки – В. Врублевська, Я. Мельничук, Ф. Погребенник, В. Шевчук, проте переважно щодо інших її творів).

На нашу думку, вихідною тезою аналізу саме фрагментарної прози повинно стати висловлювання самої письменниці: «Я годувалася власними мріями... став мені світ душі тереном моїх студій і уваг» [1:548–549]. Ідеться про абсолют інтимності – особливого ліризму, яким відзначається фрагментарна проза: автосповідальність митця, «оголеність» душі, найвищий ступінь саморефлексії. Звідси – переконання О. Кобилянської: «...всякий артизм любить зніжнення, тонкість і делікатність» [2:232].

Більшість поезій у прозі О. Кобилянської пов'язано з темою жіночої долі (ми не зазначаємо – «емансипациї», оскільки авторка швидко відійшла від жіночого руху («Говариство руських жінок на Буковині»), бо в її розумінні звільнення жінки від залежності – суспільної, соціальної, економічної – це похідне, а визначальне – бажання, здатність самої жінки усвідомити, для чого вона покликана в цей світ, яка її місія, адже не можна зробити щасливим того, хто сам не бажає щастя), надто самотності в світі, закони якого написані чоловіками. Про це ж йдеться в творах інакшої жанрової приналежності, але подібних до аналізованих у статті своїм моноцентризмом: «Valse melancolique» (Софія Дорошенко), «Ніоба» (Зоня), «За ситуаціями» (Аглая-Феліцитас), «Через кладку» (Маня Обринська), «Людина» (Олена Ляуфлер), «В неділю рано зілля копала» (Тетяна). Прикметно, що практично всі героїні цих творів гинуть, духовно чи фізично: без підтримки чинити спротив загалу важко, абсурдний світ, у якому

править «мораль» «тростини, що хитається з вітром» (за І. Франком, роман «Для домашнього огнища»), поглинає й нищить.

Обгрунтовуючи справедливість такого твердження, пошлемося на саму О. Кобилянську, яка зізнавалася: «Всі дрібні поезії в прозі – це краплі моєї крові. Вони повставали з хвилин, де я чула себе понижуваною, скривдженою, несправедливо осуджуваною, одним словом... я плакала поезіями в прозі» [4:220].

Діапазон розкриття мотиву закинутості жінки в чужий час і простір широкий – від власне символічних студій («Рожі», «Мої лілеї») до рефлексій, «потоків свідомості» («Самітно мені на Русі», «Через море»).

У «Рожях» (1896) О. Кобилянська за допомогою образів-символів різнокольорових троянд розкриває жіночі долі. Темно-червона – це зріла жінка, яка чимало бачила в житті, проте все ще сподівається на диво продовженої коханням молодості. Вона «розцвілася розкішно, упоювалася сама собою; принаджувала до себе і ждала неспокійно...» [5:488]. Біло-рожева – це молода жінка, яка нещодавно розпочала «дорослий» шлях, тому ще сподівається на взаємне почуття, мріє про щастя, відтак її колір ніжний, не потемнів розчаруванням: «...була повна поетичного прочуття – рожа, до котрої усміхається полудень зі своїми різнобарвними метеликами» [5:489]. Полудень – це кульмінація світла, час найкоротшої тіні, коли темні сили не мають влади. О. Кобилянська використала цей же символ у романі «Царівна» (1896), головна героїня якого – Наталка Веркович – змогла самореалізуватися в особистому житті й творчості, досягнула «полудного». Біла троянда – дівчина, яка тільки готується до дорослого життя, тому в ній найбільше таємниці: «...вона тонула в собі, а проте чула, що живе... сіяла невинністю і чистотою» [5:489]. Це момент прокидання, перший несміливий доторк до серпанку, який відділяє *я—для—себе* від *я—для—іншого*. Звідси – посилюване відчуття вже неприналежності собі й страху, що інший не зрозуміє, не прийме, відштовхне. Вона дисонує думкою про дихотомію рожевості молодості – включеності в життєвий потік – і жовтизни «матового пуп'янка», який заховався серед інших троянд, стулив міцно пелюстки, щоб бутон не дав життя квітці. Очевидно, що він таким і залишиться, адже букет творять зрізані квіти, вітальні сили яких повсякчас слабшають. А ще – перед пуп'янком фінали тих, хто поряд: «...майже чутно впали листки темно-червоної рожі на білу плиту мармурову. Спершу один листок, потім три, чотири, далі ще більше, нарешті майже всі» [5:490] – надто після доторку вітру, що «немов цілує» рожі, а насправді нищить брутальністю – холодною силою. Так у позитивно емоційно забарвлений опис

входить смерть: мармурова плита, на якій стоять троянди, асоціюється з надмогильною, вітер – із часом, непомітним у дитинстві (пуп'янок), ледь вловимим, бо життя попереду, в юності (біла рожа), таким, що набирає силу руху, але динамічну, креативну, спрямовану в майбутнє в молодості (біло-рожева) і моментальним, бо невблаганно нагадує про фінал у зрілості, а надто в старості (темно-червона); «небо, покрите грізними хмарами» [5:490]– вищий суд.

Сюжет у цьому творі, як загалом у фрагментарній прозі, переважно рефлексійний, зредукований; певним натяком на подієвість є причинно-наслідковий зв'язок між подихом вітру й опалими пелюстками – провіщенням долі.

Візуалізація світу крізь призму кольоросимволіки, представлена О. Кобилянською за допомогою прийому парадоксу: світлі й темні кольори однаково віщують неминучість негативних трансформацій *Я* в світі, в якому пізнання добра здійснюється абсурдистськи – через зло, – дає підстави для визначення жанрової форми аналізованого твору як акварелі.

Найбільш відвертими з поезій у прозі, пов'язаних із інтимною тематикою, є «Самітно мені на Русі» (1901) і «Через море» (1902).

Перший твір відомий із листа до О. Маковея від 22 січня 1901 року, в якому О. Кобилянська висловила свої почуття через від'їзд митця, якого друзі жартома називали «ведмедем», до Відня. Лейтмотивом твору стала думка про самотність людини в світі, приреченість неприкаяності між людьми, коли найстрашнішим є розуміння зайвості, покинутості, непотрібності. А головне, що такий стан найсильніше опановує в натовпі: довкола людський вир, але в ньому жодного співчутливого погляду, всі чужі й байдужі. Так пісок сиплеться крізь пальці, своїм шурхотом уособлюючи плин часу, в якому немає місця спогадам про очікуване щастя – колишньому й мріям про нього – майбутньому, бо час лінійний, отже, завжди тейперішній. Звідси апатично-депресивний стан ліричної героїні, яка остаточно зрозуміла, що кохання не відбулося, що її життя не творитиметься як цілість разом із життям коханого, а буде до нього паралеллю – без надії на перетинання. Наскрізним образом-символом ескізу О. Кобилянська зробила «мавп і шимпанзе» – духовно чужих людей, які тільки імітують життя, а насправді лише існують, провадячи дні, роки, десятиліття в метушні щоденщини. Цікаво, що цей символ, складаючись із синонімів, на нашу думку, є швидше дихотомією – своєрідним утворенням, що об'єднує заперечні діади. Ключовим для нас є те, що в дійсності шимпанзе – людиноподібна мавпа; на відміну від багатьох інших, саме її найчастіше використовують у медико-біологічних експериментах, натомість контекст твору навпаки

засвідчує тільки деяку зовнішню подібність до людини розумної, віддалену схожість, бо шимпанзе згадані разом із мавпами, які зовсім не подібні до людей, далекі від них і за анатомією, і за психічними реакціями – емоційно-чуттєвими насамперед – осмисленими, а не рефлекторними. Фактично маємо світ блазнів, карикатуру, викривлене дзеркало життя – оточення ліричної героїні, своєрідне Задзеркалля з його дивними мешканцями – світ навиворіт.

Таким же наскрізним образом-символом є й медвідь – музейний експонат зі скляними очима. Уособлення сили – тепер він немічний, змертвілий, позбавлений можливості обирати, адже закритий у замкненому просторі виставкової вітрини. Це покарання за відмову від кохання: щире почуття було сприйняте за приховану конкуренцію в творчості, можливу підпорядкованість, залежність від талановитішого партнера (про це частково писали В. Агеєва, В. Врублевська, І. Денисюк, Н. Зборовська, В. Шевчук). Така інтерпретація можлива, проте, переконані, не варто забувати й про власне людський (не професійний) складник взаємин двох митців: О. Кобилянська в більшості своїх творів (найрельєфніше у великій епіці) художньо відтворила стосунки, в яких превалує деспотія чоловічого начала – маскулінного (новела «Він і Вона»; романи «Ніоба» (Зоня – Олекса), «За ситуаціями» (Аглая-Феліцитас – професор Чорнай – Йоганес Шварц), «В неділю рано зілля копала» (Тетяна – Гриць); повість «Людина» (Олена Ляуфлер – Фельс тощо). Об'єднуючись, ці складники тотально руйнують я людини: поступово відбувається деформація особистості, її рольових функцій у всіх сферах комунікації – родинній, соціальній, суспільній.

Звертає на себе увагу й символ скла, подвоєний у своїй смисловій площині: *скляні очі/скляна вітрина*. З одного боку, прозорість, чистота як креативно скеровані властивості, матеріальні й духовні, а з другого, нетривкість, негнучкість, твердість як деформуючі речовинне й психологічне існування чинники. Почуття перетворилося на експонат, і через це воно втратило головне – довіру, щирість у стосунках двох. Якщо один із пари неготовий бачити біля себе сильного талантом, даром творчості партнера, він прирікає себе на скніння в гордині, відтак прозорість мутнішає, скляні очі остаточно мертвють: у холоді зіниць не зродиться життя, вони не побачать очевидного: почуття не поціновується минушим. Як результат – самотність, про невідворотність якої свідчить рефрен, кожна смислова частина якого градаційно передає відчай аж до розпуки як вершинної структури ескізу й пуанту апатії, адже «самітно мені на Русі» і поряд «ні жінок гарних не маю, ні мужчин» [3:533] – крик останньої людини на Землі в постапокаліптичний час. Була надія – «один

нешасний білий медвідь – один-однісінький – і того від мене відвернули» [3:533] «доброзичливці»-ханжі. Так зруйнувалася діада *Я/Інший*, бо з «мавпами і шимпанзе» екзистенція не вивершиться.

У творі фігурують «білі мевы» (чайки. – Т.М.) – з первовіку провісники надії, проте в творі примарної, адже вони чекають на зміни, кружляючи над «зимним морем» – стихією поглинаючої смерті. Тут, уважаємо, може йтися про прихований паралелізм: природний холод відбирає сили в птахів – почуттєвий холод – залежність від стереотипів, табу соціуму – відбирає віру в можливість єднання душ.

Образ мев О. Кобилянська зробить центральним у хронологічно наступній мініатюрі «Через море», тему якої можна сформулювати як жертвовність у коханні, реалізовану через проблемний комплекс філософських і психологічних аспектів: відповідно, призначення людини, сенс буття й рефлексії з приводу можливості щастя, здійсненності мрії. Позитив смислової площини очевидний, проте порівняння до неба блокується поведінковою моделлю, деформованою соціальною мораллю.

Мисткиня неодноразово піднімала в своїх творах проблему гендерної нерівності, за якою «мужчина – то все, а жінка – то нічо» (слова Муньо – персонажа роману «Царівна»). Нерозуміння жіночої природи, її потреб, прагнення вивершення, відповідальності за власну долю зумовлювали появу «дарвіністської людини» (за М. Павлишиним) (повість «Людина»); «пориваючого плачу» – пізнього прозріння (роман «За ситуаціями»); маків на воді – знаку місця самогубства героїні (роман «У неділю рано зілля копала») тощо.

В етюді «Через море» О. Кобилянська вдалася до персоніфікації, зобразивши в образах більшої та меншої чайок чоловіка й жінку. Більша мєва не хоче, щоб поруч із нею був хтось у перельоті до скелі посеред моря, з якої відкривається такий вид, що його «ми тут на морі не маємо» [3:547]. Він прагне пізнати нове, здолати трудної дороги, але відкидає будь-яку підтримку. Фактично це тип одинака, людини в собі, що живе в інтровертному психічному світі. Не така менша мєва, яка ладна летіти за коханим понад власні сили, навіть якщо на неї очікуватиме смерть, бо крила має менші й слабші та й море не все буде ясним та спокійним. Авторка, як і в попередньому творі, використовує прийом висхідної градації, бо чим далі летять чайки, тим більший опір стихії їм доводиться долати, а меншій – ще й чинити спротив волі більшої, яка не визнає нікого біля себе, боїться «схвбнутися в безодню» слабкості, а насправді цим і виявляє слабкість, відмовляючись від щирої допомоги. О. Кобилянська проникливо описує страждання жінки, що хоче бути поруч коханого,

але повсякчас наштовхується на презирство, небажання зійти з п'єдесталу, як йому видається, заради досягнення високої мети, а насправді – егоцентризму, фантому вищості над загалом.

Розв'язка неочікувана: омріяна скеля, яка асоціювалася зі своєрідним порталом в інший – гармонійний – світ, насправді виявилася скелею смерті – точкою не вороття до раніше належно не поцінованого. «І зів'яли нараз сильні крильця» [3:550]: велике розчарування відібрало сили. І як перетворення мертвої води біля скелі смерті на живу в океані буття – поява меншої меві, знесиленої, однак щасливої можливістю бути поруч із коханим. Тепер вони зможуть протистояти навіть смерті, бо почуття вічне, а смерть – мить. Так утопія географічна, адже смерть нематеріальна, обертається топосом любові – чуттєвим простором, у якому існує тільки непроминальне.

На жаль, у контексті фрагментарної прози О. Кобилянської цей твір із оптимістичним фіналом є винятком, як у романістиці вже згадувана «Царівна». У більшості ж зразків фінали інакші: гіркота, шем, біль, смерть. Мабуть, найпромовистішим можна назвати цикл мініатюр «Мої лілеї» (1903), перша з яких є рефлексією авторки на перспективу власної самотності: без родини, напівсирота з хворою матір'ю, сама позбавлена можливості здобути вищу освіту, недуга, яка перекреслила музичну кар'єру, а над усім – та сама покинутість серед людей. Образним центром цієї мініатюри є пустеля: її просить лірична героїня («Пустині дайте мені!»), щоб оплакувати змарновану «пекучим сонцем» землю, яка лежить під небом «без гуку і життя», бо неплоднa. Сліз буде багато, вони затоплять її «смертельний жаль» і її заразом, а згодом сонце буде пити її сльози, висушувати її труп – «жадібне сонце болю» [3:562].

На наше переконання, аналізовані поезії в прозі разом утворюють композиційне кільце дихотомій *Я/Я, Я/Лнший, Я/Світ*, кожна з яких, своєю чергою, замкається на межовій ситуації випробування Ніщо.

Ця жанрова форма якнайповніше відображує внутрішні процеси, що відбувалися в естві людини внаслідок кардинальних змін у її світовідчутті, психології, поведінковій моделі, адже йдеться про

конденсовану епічну форму, яка тяжіє до «розірваного» письма, ліризації. Тенденція до антропоцентризму зумовила й пріоритетний інтерес до екзистенційної проблематики, переважно негативного емоційно-чуттєвого, морального діапазону, а в ньому – до стрижневої проблеми закинутості індивіда в світ, у якому він не знаходить місця для себе. Звідси – висунення на перший план проблеми самотності людини в світі людей і, відповідно, прагнення дошукатися причин такого стану в самому собі. Про це О. Кобилянська написала в листі до Ф. Ржегоржа від 17 січня 1898 року: «Держуся засади, що артист повинен описувати «вибрану» дійсність і ніколи не забувати, що всякий артизм любить зніжнення, тонкість і делікатність – ідеться про тактовність осягнення найпотаємнішого в особі – приватної, інтимної сфери – основи ества, адже гармонія з собою через розділеність почуття, певність потрібності, не зайвості є насправді особистісним стрижнем. В аналізованих поезіях у прозі світ, навпаки, постав розірваним, нецілісним, деформованим усвідомленням незапитаності без перспективи вивершитися цілістю єднання з душевно близькою людиною.

Ми виділили основні змісто- й формотвірні складники фрагментарних зразків, акцентували на особливостях уведення в текст образів-символів, полісміслових через алюзійні нашарування; визначили специфіку використаного авторкою широкого спектру естетичних прийомів осягнення світу й людини в ньому, обґрунтували жанрові форми загалом етюдного чи ескізного вираження рефлексійно-емотивної основи творів тощо. Такий напрям дослідження фрагментарної прози видається нам *перспективним*, оскільки відкриває для аналізу її архетипну сферу, підтекстові площини, загалом скеровує на повніше, об'ємніше, глибше вивчення раніше малодосліджуваних складників літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття (насамперед ідеться про так звані синтетичні жанрові форми, що виникли внаслідок міжродової дифузії або перетворилися на інтермедіальні зразки: поезія в прозі або фрагментарна проза, на наше переконання, і є таким прикладом).

Література

1. Кобилянська О. Автобіографія (почата в році 1903) / О. Кобилянська // Твори : в 3 т. Т. 3 : 1911—1941 / О. Кобилянська ; упорядкув. тому і прим. О. К. Бабишкіна. – К. : Держвидав худож. літ., 1956. – С. 546—550.
2. Кобилянська О. Лист до Франтішка Ржегоржа від 17 січня 1898 року / О. Кобилянська // Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади / О. Кобилянська ; [упорядкув., вст. ст. Ф. П. Погребенника ; відп. ред. Л. В. Микитась ; щоден. з ним. пер. С. Попович ; прим. Е. М. Панчука, В. О. Вознюка (щоден.), Ф. П. Погребенника (автобіогр., листи, ст. та спог.) ; рец. чл.-кор. АН УРСР Є. П. Кирилюк]. – К. : Дніпро, 1982. – С. 232—233.
3. Кобилянська О. Мої лілеї. Самітно мені на Русі. Через море // О. Кобилянська // Твори : в 3 т. Т. 2 : 1901—1910 / О. Кобилянська [упорядкув. тома і прим. О. К. Бабишкіна]. – К. : Держвидав худож. літ., 1956. – С. 562—564;

С. 533—534; С. 547—551.

4. Кобилянська О. Про себе саму (Автобіографія в листах до проф. д-ра Степана Смаль-Стоцького / Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади / О. Кобилянська ; [упорядкув., вст. ст. Ф. П. Погребенника ; відп. ред. Л. В. Микитась ; щоден. з ним. пер. Є. Попович ; прим. Е. М. Панчука, В. О. Вознюка (щоден.), Ф. П. Погребенника (автобіогр., листи, ст. та спог.) ; рец. чл.-кор. АН УРСР Є. П. Кирилук]. – К. : Дніпро, 1982. – С. 206—223.

5. Кобилянська О. Рожі / О. Кобилянська // Повісті. Оповідання. Новели / О. Кобилянська ; [ред. кол. : І. О. Дзевєрін (гол.); О. Т. Гончар, Ю. Е. Григор'єв та ін. ; вст. ст., упорядкув. і прим. Ф. П. Погребенника ; ред. тому В. М. Русанівський]. – К. : Наук. думка, 1988. – С. 488—490. – (Бібліотека української літератури).

6. Филипович П. П. О. Кобилянська в літературному оточенні / П. П. Филипович // Літературно-критичні статті / П. П. Филипович ; [упоряд., авт. передм. і прим. С. С. Гречанюк]. – К. : Дніпро, 1991. – С. 126—143. – (Серія «Українська літературна думка»).

УДК 821.161.2-6 Пчілка, 09

В. Ф. Оніпко

Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

Свобода як головна засада діяльності письменниці в епістолярії Олени Пчілки

Онiпко В. Ф. Свобода як головна засада діяльності письменниці в епістолярії Олени Пчілки.

Олена Пчілка була видатним діячем культурно-просвітницького руху кінця XIX початку XX ст. У статті говориться про значення свободи в культурному житті письменниці. Спираючись на цитати з листів Олени Пчілки, показуємо декілька аспектів діяльності цензурних органів Російської імперії та Галичини щодо українського слова. Розкрито проблему авторської свободи, що стосується самовільних змін у творах письменника іншими особами, і якої шкоди вони завдають. Показано роль Олени Пчілки в боротьбі з царською цензурою за скасування кабальних указів, що забороняли українську мову. Зроблено висновки, що свобода була передумовою творчого процесу письменниці і основою її культурного і громадського світобачення.

Ключові слова: епістолярій, епістолярна спадщина, лист, автограф, джерело.

Онiпко В. Ф. Свобода как основа деятельности писательницы в эпистолярии Олены Пчилки.

Олена Пчилка была выдающимся деятелем культурно-просветительского движения конца XIX начала XX века. В статье говорится о роли свободы в жизнедеятельности Олены Пчилки. Она изображена как борец за национальную свободу, защитник свободы писателя. На примере писем Олены Пчилки описано несколько аспектов деятельности цензурных органов Российской империи относительно украинского слова. Раскрыто проблему авторской свободы, что касается самовольных изменений в произведениях писателя другими лицами, и какой вред они наносят. Показана роль Олены Пчилки в борьбе с царской цензурой за отмену кабальных указов, которые запрещали украинский язык. Сделаны выводы, что свобода была предпосылкой творческого процесса писательницы и основой ее культурного и общественного мировоззрения.

Ключевые слова: эпистолярий, эпистолярное наследие, письмо, автограф, источник.

Онiпко V. F. Freedom as a main principal of activity of epistolary of Olena Pchilka. Olena Pchilka was a famous personality of cultural and enlightening movement of the end of the 19 th and the beginning of the 20 th centuries. The author pays attention to the place of the epistolary heritage of the writer in contemporary literary criticism. In the article it is said about the role of freedom in Olena Pchilka's life. She is described as a fighter for the national freedom and the defender of freedom of the creator. On the example of Olena Pchilka's letters there are described several aspects

of activity of the Russian empire and Galichina authorities as for the Ukrainian word.

The problem of author's freedom is revealed concerning unauthorized changes in works of the writer by other ways and what kind of damage they cause. Here in the article is shown the fight of Olena Pchilka with royal censorship for cancelling founded decrees, that forbade the Ukrainian language. Such conclusions were made that freedom was the background of the creative process of the writer and the basis of her cultural and public outlook.

Key words: epistolary, letter, autograph, source, manuscript.

Проблема вивчення, систематизації та оприлюднення епістолярної спадщини Олени Пчілки в текстології назріла давно. Епістолярій Олени Пчілки – це листи до членів сім'ї, письменників, фольклористів, етнографів, редакцій журналів та читачів, відомих науковців,

громадських і культурних діячів. Епістолярна спадщина Олени Пчілки є джерелом вивчення не лише її різносторонньої особистості, біографії, наукового і творчого доробку, громадянських, національних, політичних поглядів, психологічного стану, але й життєвого і творчого шляху неординарних сімей Косачів та Драгоманових, їхнього кола спілкування, історичних подій. Тому

дослідники все частіше звертаються саме до автографів листів як найточнішого і неспотвореного джерела. Отже, проблема вивчення і систематизації епістолярію Олени Пчілки на цей час є актуальною.

До епістолярної спадщини Олени Пчілки останнім часом науковці почали звертатися у вивченні різноманітних питань, пов'язаних з культурним життям кінця XIX – початку XX ст. Монографія Любові Дрофань «Берегиня» [2] присвячена життєвому і творчому шляху Олени Пчілки. Автор, описуючи біографію письменниці, спирається на листи для підтвердження тих чи інших даних. Деякі частини праці Івана Денисюка й Тамари Скрипки «Дворянське гніздо Косачів» [1] базуються саме на листах Олени Пчілки, і автори досить широко цитують з них уривки. Аналізу одного з листів Олени Пчілки присвячена стаття Альбіни Шацької «Про перебування делегації українських культурних діячів у Санкт-Петербурзі (з листа Олени Пчілки)» [3], що дає змогу зробити більш докладне вивчення описаної події, тобто перебування делегації української інтелігенції в Петербурзі для зустрічі з прем'єр-міністром Сергієм Вітте у справі скасування заборон на українську мову. Увага різних вчених до автографів листів Олени Пчілки ще раз підкреслює потребу в систематизації та окремому виданні епістолярію письменниці.

Свободолюбивість Олени Пчілки не має сумнівів. Відчуття свободи завжди було присутнє у її сім'ї і мало великий вплив на виховання. Все життя письменниці – це боротьба за свободу українського слова, української культури, української нації. Олена Пчілка завжди була в центрі національного культурного життя кінця XIX – початку XX ст., дуже непростого часу. Вона наперекір цензурним утискам, кабальним указам, тоталітарній машині несла українське слово в народ. Саме прагнення національної свободи спонукало письменницю до дій. Вона не побоялася виголосити промову українською мовою на відкритті пам'ятника Івану Котляревському в Полтаві, була у складі української делегації до Комітету Міністрів, саме Олена Пчілка видавала перший на Наддніпрянщині україномовний дитячий журнал «Молода Україна».

Обмеженням свободи письменника наприкінці XIX століття був царський цензурний контроль. У Російській імперії продовжувала діяти попередня цензура, норми постійно змінювалися, вдосконалювалися й спрямовувалися на унеможливлення потрапляння на сторінки книжок та шпальти часописів творів українською мовою. Імперська політика щодо вітчизняної літератури характеризувалася повною перевіркою цензурою творів українських письменників, посиленням цензурних норм та скороченням загальної кількості

дозволеної до друку україномовної літератури; недопуском вживання слів «Січ», «козак», «Україна», у тому числі і в російськомовній літературі, поступовою забороною друкованих книг українською мовою і їх ввезення з-за кордону. Все це, зрештою, призводить до повної ізоляції українського слова й до того, що взагалі надрукувати книгу в Києві було нереально.

Багато фактів про діяльність цензури ми бачимо в епістолярній спадщині Олени Пчілки. Об'ємні відкриті листи і бандеролі з Галичини проходили обов'язкову цензуру в Києві, що тягло за собою зайві проблеми. У листі Олени Пчілки до Михайла Павлика читаємо: «Важуся послати сю безчасну коректу Вам. Єї було послано мені під одкритою бандеролькою і через те вона була аж у Києві, в цензури, лиш за три тижні добралася звідти до нас... Прошу сказати, щоб більше так не посилало; нехай посилають в закритому листі, простому, не рекомендованому, але в заклеєнім конверті. Ітиме тоді як звичайний лист» [13] (тут і далі всі цитати наводяться із збереженням особливостей авторського написання). Як бачимо, дешевший шлях пересилання збірки призвів у даному випадку лише до затримки в часі. Тут же письменниця рекомендує простий вихід, як обійти цю зайву перевірку. Це підкреслює те, що Олена Пчілка активно шукала шляхи боротьби за свободу митця.

Наприкінці XIX століття Олена Пчілка активно листувалася з родиною Франків. Однією з тем листів до Ольги Франко є проходження цензури журналу «Життя і слово». Олена Пчілка переймалася «Цікаво, що Вам одповість цензура? Що то-як пропустить! Воно-то, по правду сказавши, програма журналу вашого (без всякої політики) така скромна, що, здається, за щоб не пустить?» [7]. У той же час вона сама шукала шляхи виходу із ситуації для того, щоб журнал вийшов у світ. Письменниця спілкується з царським цензором у Києві, який дає досить оптимістичні прогнози з приводу цього питання: «Київській цензор казав, що Життя і Слово розрешать» [5]. Проходячи цензуру, письменникам у більшості випадків доводилося миритися з переробками творів, вилученням з них частин і, зрештою, забороною. Олена Пчілка використовувала різноманітні засоби для того, щоб її твори дійшли до читача в повному обсязі. Подавши свою збірку «Думки-мережанки» до цензури, письменниця для перестрашування прислала з неї до редакції «Зорі» ряд своїх творів на біблейні сюжети. Кілька з них («Юдит», «Орел») з певних причин не задовольнили редактора. Іван Франко вказав, що «Орла» треба було відшліфувати, а «Юдит» була занадто довга. Олена Пчілка завжди досить гостро ставилася до критики та пропозицій змінити власні твори, та невідомо, чи

сприйняла б вона зауваження в цьому випадку, якби Київська цензура не зробила подарунок і не пропустила збірку до друку. Вона писала Іванові Франкові: «Отже вийшла мила несподіванка: цензура наша як раз була ласкавіша – і пропустила як раз і всі ці вірші (вичеркнула лиш властиві переклади, – псалми Давида, пісні Лермонтова, уривки з Шекспіра). – Отож збірник мій (“Думки-мережанки”) уже друкується, – в Апрілі напевно вийде, (бо половину я вже й прокоректувала сама в Києві). Значить, мене тепер далеко менше обходить те, що вірші не побачили світ в Галичині. Якось воно тепер обійдеться!» [6].

Заборона 1863 року спонукала письменників друкувати свої твори на Галичині, де цензурні вимоги до україномовних видань були не такі жорстокі. Одним із часописів, де друкувалася більшість творів українських авторів, був галицький журнал «Зоря». Він з певними обмеженнями все ж поширювався на теренах підросійської України. Проте надалі це періодичне видання було заборонене цензурою, і письменникам доводилося отримувати його нелегально, часто ризикуючи потрапити під нагляд поліції. Про цю заборону читаємо у листі Олени Пчілки до редакції журналу «Зоря»: «До речі: торік була з початку року пройшла чутка, що Зоря не буде йти до нас, бо її не визначено в гурті розрішених до випускання у нас видань заграничних. (через що де-хто побоявся й пронумерувати її на сей, 87й рік)» [12].

Епістолярна спадщина Олени Пчілки є достеменним джерелом не лише вивчення життя самої письменниці, а й вагомим історичним подієм в українській культурі. В одному з листів до Петра Антоновича Косача говориться про поїздку української делегації до міністра Сергія Вітте. 1904 року Комітетом Міністрів на чолі з Вітте планувалися зміни законів про друк і про цензуру. Українська культурна громадськість на цю подію відреагувала миттево, і було відряджено до Петербурга делегацію на захист свободи українського слова. До неї входило четверо осіб: Ілля Шраг, Микола Дмитрієв, Володимир Науменко та Олена Пчілка (була представником від Волині). Метою поїздки було подання доповідної записки голові Комітету Міністрів Сергію Вітте, в якій говорилося про відміну Валуєвського циркуляра та скасування Емського указу. З листа ми дізнаємося, що Олена Пчілка брала активну участь у написанні цього документа, вона пише: «Я вожусь сь перепиской докладной записки (на машині) конечно пришлось еще кое-что поглядить: ты знаешь, какъ мнѣ трудно выпустить изъ рук мою рукопись, а это вѣдь документ историческій, (подаваемый министру министровъ!) – дак который и “потомки” будут, б.м. читать!» [10]. Із зазначеного ми бачимо, що автором остаточного

варіанту доповідної записки була саме Олена Пчілка. Вона написала більшу його частину, а також оформила, відредагувала пропозиції інших делегатів, скомпонувавши все в єдиний документ. Оскільки делегація на момент написання листа не мала конкретної дати прийому у міністра, то дехто з представників мав намір повернутися додому. Це не стосувалося Олени Пчілки, оскільки вона звикла доводити справи до кінця і була налаштована чекати скільки потрібно, щоб отримати позитивний результат. У листі ми читаємо: «Шраг объявил, что можетъ пробыть лишь до суботы; Дмитриевъ тоже спѣшит. Но – кому до этого дѣло?... Предчувствую, что Шраг утече. Дм-въ же, може, останется, – поки аж не покличуть. Я, конечно, уже навѣрное посижу, бо иначе вийде зовсім скандаль!» [10]. Отже, наперекір всім перепонам Олена Пчілка готова була боротися за свободу нації до переможного кінця. Зрештою зустріч відбулася і результати її були позитивні для України.

Проблема творчої свободи, тобто права митця творити і права донесення до аудиторії творів без змін, яскраво виражена у конфлікті Олени Пчілки і Михайла Старицького. Ми знаємо Михайла Старицького як геніального драматурга, він був гарним другом письменниці, їхні сім'ї знаходилися у дуже теплих стосунках. По-товариськи він попросив для постановки на сцені п'єсу Олени Пчілки «Світова річ», яка згодом стала користувалась шаленим успіхом у глядача. Старицький у листі до Олени Пчілки писав: «Ваша Світова річ имѣетъ колоссальный успѣхъ; просятъ другія труппы. Сколько желаете получать отъ спектакля авторских?» [8]. Конфлікт почався з того, що письменниця дізналася про переробки у її творі. Драматург без відома Олени Пчілки вніс зміни до вистави, чим довів її до шаленства, і письменниця вирішила забрати свій твір. У листі до матері вона пише: «А отъ Старицкого пьесу совсѣмъ взяла, наконецъ прислать по моему требованію. [...] А о пердѣлкахъ говорить, что дѣлалъ ихъ сь моего “соизволенія”, – въ то время какъ я прямо и через другихъ только и твердила, что запрѣщаютъ всякія передѣлки!» [9]. Коли твір одного письменника проходить через руки іншого митця (драматурга, перед постановкою на сцені, редактора, перед друком), для того, щоб донести його до аудиторії, часто відбуваються переробки, оскільки бачення кінцевого результату у творчих людей не співпадають. Шкоду, завдану п'єсі змінами Михайла Старицького, Олена Пчілка прокоментувала у листі до Омеляна Огоновського: «Такий кінець [п'єси] есть зовсім не природный, бо власне то була б не світова щоденна річ, – а якась несвіцька.» [12].

Переробка твору є порушенням авторської свободи, тому що може призвести до порушення викладу та зміни ідеї твору. Олена Пчілка досить

чітко сформулювала своє ставлення до цього у листі 1888 року до редакції журналу «Зоря»: «Посилаю шановній Редакції свої найновіші вірші, – Русалку, – для друку в Зорі (коли до сподоби!). Прошу тільки, щоб не було зроблено ніяких поправок, ні в стилі, ні в мові: хотіла б, щоб ці вірші пішли як з вартостями мого писання, так давай і з хибами, але вже теж моїми!...» [11]. Тобто всі літери, слова, розділові знаки мали друкуватися лише за автографом.

Оскільки Олена Пчілка займалася виданням творів своїх дітей, то вона не допускала ніяких змін у тексті й у їхніх творах. Подібну проблему ми бачимо описану у листі Олени Пчілки до Лесі Українки, що стосувалася переспіву Віктора Гюго. «Не розумію, хто переправив “Сірому” на “Бідні люди”? Се мені не до сподоби. Уже краще було б, коли Сірому в них не розуміють, написати “Убогі” люде, – а то бідні, зовсім мовби щось інше виходить. Ну, та для сего дуже вже багато треба зрозуміти – різним Павликам! Врешті се дрібниця. Цікаво, чи нема перемін у середині. Коли є Павликові – смерть, дочаснійша!» [4]. Працюючи над твором, письменник дуже ретельно підбирав слова, щоб якомога точніше передати свою думку, переживання героїв, яскравіше описати атмосферу

твору читачеві тощо. Заміна слів призводить знову ж таки до того, що твір втрачає авторське начало. У листах до редакції журналу «Зоря» Олена Пчілка пише деякі роз'яснення, як саме калічать твори редакторські зміни. «Страшенно ж часом досадно буває, коли читаєш у друку під твоїм іменем щось таке пише, що власне тобі скребе душу: якось мені переправили (звичайно з доброю думкою!) в Зорі слово коханець (бачите “коване”!) на слово “любовник”! (російське і найпаскудніше слово!). Або замість слова зненацька (уже таки народне українс. слово) – бачу, стоїть “нехайно”! И незугарно, и зовсім не те значить» [11]. Також яскравою ілюстрацією неправильного розуміння є наступна цитата: «Родина – єсть московізм і у нас не вживається; єсть у нас тільки родина, але оно значить тільки – сімья, а зовсім не отчизну, як думають і пишуть інші – цілком хибно» [11].

Отже, на прикладі епістолярної спадщини ми показали Олену Пчілку як борця за національну свободу, захисника свободи митця, авторського слова, як письменницю, змушену співіснувати з цензурними заборонами. Уривками з листів ми проілюстрували обмеження свободи українського слова.

Література

1. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. – Фонд 2. – Од. зб. 505.
2. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. – Фонд 3. – Од. зб. 1605. – С. 387–390.
3. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. – Фонд 3. – Од. зб. 1608. – С. 225–230.
4. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. – Фонд 3. – Од. зб. 1612. – С. 617–622.
5. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. – Фонд 28. – Од. зб. 360.
6. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. – Фонд 28. – Од. зб. 363.
7. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. – Фонд 28. – Од. зб. 496.
8. Денисюк І. Дворянське гніздо Косачів / Іван Денисюк, Тамара Скрипка Львів, Академічний експрес, 1999. – 269 с.
9. Дрофань Л. Берегиня: [життєва і творча біографія Олени Пчілки] / Любов Дрофань. – К.: Молодь, 2004. – 206 с.
10. Центральний державний історичний архів м. Львів. – Фонд 309. – Опис І. – Справа 2385. – С. 52.
11. Центральний державний історичний архів м. Львів. – Фонд 309. – Опис І. – Справа 2385. – С. 75–78.
12. Центральний державний історичний архів м. Львів. – Фонд 663. – Опис І. – Справа 217. – С. 204–205.
13. Шацька А. Про перебування делегації українських культурних діячів у Санкт-Петербурзі (з листа Олени Пчілки) // Слово і Час. – 2016. – № 5. – С. 110–120.

УДК 821.161.2-2 Українка: 373.5.091.33

О. П. Телехова

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Опозиція «воля – неволя» в драматургії Лесі Українки (у зв'язку з вивченням у школі)

Телехова О. П. Опозиція «воля – неволя» в драматургії Лесі Українки (у зв'язку з вивченням у школі). У статті йдеться про шляхи вивчення творчості Лесі Українки в школі на засадах новітніх педтехнологій згідно з вимогами Державного стандарту базової і повної загальної середньої освіти щодо формування компетентностей у школярів. Підкреслюється, що проблематика її творчості має чіткі опозиційні риси, центральними серед яких виступають поняття волі і неволі, полону і звільнення. В центрі уваги – проблема волі й неволі в драматургії письменниці, її художнє втілення у світлі авторського світлосприйняття; методи, прийоми та шляхи аналізу програмових творів; завдання і запитання для учнів; матеріал для викладу вчителя. Пропонується теоретичний матеріал і методичні рекомендації до вивчення творів, передбачених програмою з літератури.

Ключові слова: драматична поема, шлях аналізу, евристична бесіда, проблематика, воля, неволя.

Телехова А. П. Оппозиция «воля – неволя» в драматургии Леси Украинки (в связи с изучением в школе). В статье речь идет о путях изучения творчества Леси Украинки в школе в свете новейших педтехнологий согласно требований Государственного стандарта базового и полного общего среднего образования относительно формирования компетентностей у школьников. Подчеркивается, что проблематика ее творчества имеет четкие оппозиционные черты, основополагающими среди которых выступают понятия воли и неволи, плена и освобождения. В центре внимания – проблема свободы и несвободы в драматургии писательницы, ее художественное воплощение в свете авторского мировоззрения; методы, приемы и пути анализа программных произведений; задания и вопросы для учащихся; материал для лекции учителя. Предлагаются теоретический материал и методические рекомендации по изучению произведений, предусмотренных программой по литературе для средних общеобразовательных учебных заведений.

Ключевые слова: драматическая поэма, путь анализа, эвристическая беседа, проблематика, свобода, неволя.

Telekhova A. P. The opposition «will – nilly» in the drama of Lesya Ukrainka (in connection with learning in school). In this article we are talking about ways of studying works of Lesya Ukrainka in the school in the light of the latest technology trenovane according to the State standard of basic and full General secondary education regarding the formation of competences at students. It is emphasized that the issues her work has a clear oppositional traits, central among which are the notions of will and bondage, captivity and liberation methods, techniques and ways analysis programmih pieces. In the spotlight – the problem of freedom and unfreedom in the drama writer, technical procedures, priami and path analysis programmih works, tasks and questions for students, material for the teacher lectures. Lesya Ukrainka calls not to shy away from the land, the people of the people, their language and customs, and do their utmost to be a true patriot-Ukrainian. The work really depicts the hard and tragic destiny of Ukraine, the relations between Ukraine and Russia, is opposed to deep patriotism and betrayal, it speaks of perseverance in the vitality of the forces of the poor nation, its liberation and rebirth. Offers theoretical material and the methodical recommendations for study of the pieces provided by the program in literature for secondary schools. Keywords: dramatic poem, path analysis, heuristic conversation, problem, freedom, nilly.

Keywords: dramatic poem, path analysis, heuristic conversation, problem, freedom, nilly.

Вивчення життєпису Лесі Українки в школі потребує серйозного творчого підходу, залучення інноваційних педтехнологій, активізації розумової діяльності учнів. Учителю належить добре продумати вступне слово, дібрати літературознавчий і критичний матеріал, а також форми і прийоми роботи з учнями, дбаючи про формування предметних, ключових та галузевих компетентностей учнів. Проблемі вивчення творчості Лесі Українки приділяли велику увагу як літературознавці, так і педагоги-методисти [1, 3, 4]. Мета статті – простежити розгортання проблеми волі – неволі в її драматичних творах.

У вступному слові до вивчення життєпису наголосимо на суспільній, громадянській позиції поетеси, письменниці, драматурга, літературного критика і публіциста, бо саме у всіх цих сферах

розкрився талант Лесі Українки. Рабство і свободу, залежність і незалежність (особи і народу), непокірність і покору, сваволу і людяність, добро і зло, вірність і зраду, відвагу і боягузтво, силу духа і легкодухість, непохитність і зневір'я, відвертість і лицемірство, любов і ненависть, ширість і підступність, емансипацію і закріпачення, взаємовідносини поневоленого і поневоляницького народів, взаємовідносини особистості з суспільством, взаємовідносини митця з народом та багато іншого не оминула вона у своїй творчості [2; 5]. Як і в Г. Сковороди, Т. Шевченка, доля поневолених народів, насамперед рідного їй українського народу, хвилювала волелюбне, бентежне серце поетеси. Вона вважала, що український народ, який віками виборював свою незалежність, заслужив вільного, демократичного життя, а не животіння під чоботом тиранів.

С. Тудор зазначав у своїй статті «Визволення

слова», що у творах Лесі Українки існують головні «художні комплекси», виділивши центральним – «майже хворобливий почуттєвий згусток», «комплекс неволі», з якого «немов із гарячого глибинного джерела черпали свій жар палючі вершини творчості Лесі Українки» [5:38]. У статті критик розглядає творчість письменниці як втечу від комплексу неволі. Як і Байрон у своєму «Бронзовому віці», Леся Українка приходить до висновку, що народ, який віками скнів у рабстві, привчений до плазування перед силою, народ без традицій демократичного життя ніколи нікому не принесе свободи, хоча б навіть і хотів це зробити, бо він не має уявлення про неї [2, 4, 5]. Ця думка пронизує багато її творів, особливо драматургію. Окреслюючи риси індивідуального стилю Лесі Українки, наголошуємо, що розгортання ідеї в її драматичних творах має чіткі опозиційні риси, центральними з-поміж яких виступають поняття волі й неволі, полону й звільнення.

Велика сила духу, мужність і незламність були даровані їй з дитинства, а в літературу зі словами «воля», «Україна» і на весь світ гордо проголосила: «Я – Українка», хоч ще дитиною усвідомила: «Ні долі, ні волі у мене нема». Однак не змиралась, а все життя вперто шукала на скрижалях трагічної історії свого народу оту загублену волю, бо соромилася, «що ми такі невольні, що носимо кайдани і спимо під ними спокійно». Це дозволило зробити висновок: «Неволя ще мерзенніша, якщо вона добровільна». Ця думка непокоїла її все життя. І, напевно, саме вона й викликала появу драматичної поеми «Бояриня», згусток душевного болю поетеси, спричинений трагедією рідного краю, твір, який вводить нас в складні часи історії України. Це доба, що прагненням України до об'єднання й незалежності, запеклою боротьбою, конфліктністю, була визначальною на початку ХХ століття.

На історичних подіях періоду Руїни (ХVІІ століття), Леся Українка розглядає низку проблем, одна з яких – проблема волі і неволі. Тему, сюжет і характеристику головних персонажів-носіїв проблеми волі – неволі варто розкрити лекційним шляхом, зосередивши увагу на головних позиціях, проілюструвавши їх прикладами з твору. Носіями проблеми волі й неволі є образи Оксани й Степана. Саме через трагедію життя дочки козака Перебийного авторка підводить нас до роздумів над трагедією України. Живучи далеко від рідного краю, Оксана тяжко переживає поразку Дорошенка: «Зломилася воля, Україна лягла Москві під ноги». Думка про поневолення рідного краю не дає Оксані спокою. Вона сприймає своє безгалав'я через призму загальнонародного нещастя. Образ Оксани, яка марніє в неволі, перегукується з образом занапащеної України, сплюндрованої не тільки ворогами, а й «московськими посіпаками». Їй

тяжко на душі від думки, що останній славний гетьман – і той, попри всю палкість вдачі, незважаючи на свою безмежну любов до України, не зміг відвоювати її незалежність. У цьому – найбільша трагедія рідного краю. Колись квітуча Україна «гине, в'яне», бо «не ростуть квітки в темниці» [6].

З розпачем Оксана вигукує: «Чи довго нам ще мучитися так? Невже й загинемо у сій неволі?» І це волає принижена, зневажена «невільниця - Україна». Оксану обурюють слова Степана про те, що в Україні вже спокійно, «утихомирилось»: «Утихомирилось? Зломилася воля, Україна лягла Москві під ноги, се мир по твоєму – ота руїна?» [6]. Зрештою, руїною стала й душа Оксани від туги за Батьківщиною. А біда Степана, що втратив гідність, покійно прийняв рабство, – це трагедія нашого народу. Шкода, що пізно він зрозумів своє нещастя. «Волі не просять – за неї борються», – вчить нас Леся Українка. Таки тези вчитель озвучить у процесі лекції.

У висновку варто зазначити: Леся Українка в драмі «Бояриня» закликає не цуратися рідної землі, рідного народу, їхньої мови та звичаїв, а робити все можливе, щоб бути справжнім патріотом-українцем. У цьому творі реально зображено тяжку й трагічну долю України, відносини між Україною та Росією, протиставляється глибокий патріотизм і зрада, звучить віра в нездоланні життєтворчі сили рідного народу, його визволення і відродження. Важко переоцінити значення драматичної поеми «Бояриня» в боротьбі за незалежність України та її актуальність, особливо тепер, у складні для Батьківщини часи протистояння волі і неволі. І було б великою помилкою вилучати твір зі шкільної програми.

Ці думки вчитель озвучить у процесі вивчення драми проблемно-тематичним шляхом аналізу, під час якого поставить перед учнями запитання: Чи усвідомлювали Степан і Оксана своє становище на чужині? Чи намагались вони протестувати проти протиги наруги над собою? Чому чужина була згубною для Оксани? Які риси вдачі вказують на її волелюбність? Які національні риси українців втілюють персонажі твору? Як у ньому втілюється ідея національної самобутності і безсмертя України? Якими художніми деталями розкривається опозиція волі й неволі?

Висвітливши наведені питання на основі різнобічного аналізу тексту, ми можемо зробити висновок: хворобливий стан головної героїні зумовлений її невольництвом як жінки, як людини і як національно свідомої особистості: образ Оксани ідейно споріднений з іншими характерними для Лесі Українки персонажами, які не можуть жити рабами, скніти в неволі. Це й безіменний поет з «Давньої казки», Мавка з «Лісової пісні», Антей з «Оргії». Адже в неволі неможливе щасливе,

духовно повноцінне життя людини.

Вивчаючи «Лісову пісню», необхідно відмовитися від стереотипного анатомування драми на теми, образи, художні особливості та ідею, а також від вульгарно-соціологічної інтерпретації персонажів. Шляхом проблемно-тематичного, цілісного чи змішаного аналізу варто довести, що неволя, сіра буденщина і ницість духу вбивають у людині мрію, талант, любов. Уперше думку про неволю висловлює збагачений досвідом стосунків з людьми Лісовик, застерігаючи Мавку, що по людських стежках «не ходить воля, там неволя тягар свій носить». Вихована в іншому світі, де без волі і краси не було життя, Мавка не розуміє занепокоєння Лісовика: «Ну як таки, щоб воля – та пропала?» [6].

Волелюбна Мавка щиро тягнеться до спорідненої їй душі Лукаша, прагнучи міцного щастя, на все життя. Найвищий вияв духовного світу героїні – порив її душі до глибокого і самовідданого кохання, заради якого вона готова на самопожертву. Саме тому Мавка пішла з лісу, намагалася виконувати по господарству всі доручення матері Лукаша, поміняла розкішні шати царівни на убоге селянське вбрання, змінивши даровану їй природну волю на неволю й сіру буденщину.

Однак дуже швидко Мавка зрозуміла, що світ добра і краси, який був притаманний серед людей дядькові Левові, не характерний для матері Лукаша і що життя не завжди збігається з мрією про нього. Та й сам Лукаш – людина прекрасних поривів: лагідний, творчий, працьовитий, але безвольний. Він дуже швидко піддався впливові матері і змінив своє ставлення до Мавки. Так неволя породила зраду. Отже, реальність, в якій опинилася Мавка, зайшла у конфлікт з її надією на щасливе життя з Лукашем. Але краса Мавки полягає в тому, що вона думає не тільки про себе. Після багатьох марних спроб врятувати Лукаша її знедолена душа знайшла для себе найкращий спочинок у володіннях Того, що в скалі сидить. Однак і ця неволя не була тривалою. Коли вона відчула спробу Лукаша звільнитися від рабського духу, то поспішила йому на допомогу, прагнучи визволити коханого з тенет неволі. Такий вчинок засвідчує її гуманність і глибину почуттів. Отже, Мавка – втілення волі й краси в природі і людському житті. У цій гармонії її безсмертя: «Ні! Я жива! Я буду вічно жити! Я в серці маю те, що не вмирає». У цьому полягає духовна цінність і висока ідейність твору.

Розмову про твір доцільно завершити бесідою: В чому виявляється волелюбність Мавки? Доведіть, що неволя суперечить еству людини, принижує і спустошує її. В чому письменниця вбачає сенс життя і як цю ідею проводить через образи твору?

Чим вимірюється цінність людського життя? На підсумковому етапі домагаємось поглибленого осмислення головних проблем драми, однією з яких є думка: перша й найнеобхідніша умова людського життя – воля, а його цінність вимірюється тим, наскільки воно збагачує й полегшує життя інших людей і який слід залишає на землі.

Проблему волі та неволі Леся Українка розкриває і в багатьох інших творах – поетичних, прозових і драматичних. У драматичній поемі «У пущі» знайшли вияв її погляди на важливі проблеми мистецтва, зокрема свободу творчості митця. Центральною ідеєю, «згустком» С. Тудор вважає саме контекст неволі й на передній план висуває проблему свободи взагалі і проблему свободи особистості зокрема [5:48]. Адже за право здійснення власного світоглядно-етичного вибору герой твору Річард Айрон вступає в боротьбу з оточенням. І саме між цими полюсами свободи – неволі окреслюється дискурс драматургії Лесі Українки. У драматичній поемі «Оргія» центральною є проблема митця і влади, стосунків панівної й колоніальної культури, а також ролі мистецької індивідуальності. Наскрізно у творі є ідея волі, вільного мистецтва, що впливає з теми становища митця в поневоленому суспільстві. Головний герой грек, співець Антей, не бажає служити своїм мистецтвом завойовникам і в складних умовах переживає особисту і громадську трагедію. У «Вавілонському полоні» ця трагедія посилюється тим, що поневолений митець не може проявити себе, розкрити свій талант, бо рабство позбавляє можливості свободи творчості, а мистецтво уярмленого народу не визнається. Неважко помітити, що висхідною «спіраллю», основним міфом у творчості Лесі Українки є міфологема полону, яка набуває не тільки конкретного соціально-історичного значення, а й означає інші більш глибокі трансформи [5]. Полон – це передусім неволя. Лицар-невільник з «Осінньої казки» не боровся за свою свободу, а повірив служниці, що вона визволить його з неволі. Після такого звільнення йому довелося жити між свиньми. Він проміняв почесну неволю на ганебну волю, повіривши в те, що хтось когось може визволити безкорисно для себе, і забувши про те, що «Хто визволиться сам, той буде вільний, хто визволить когось – в неволю забере». Мотив мистецтва в умовах колоніальної залежності постав дуже гостро на зламі епох. Схожий сюжет розробила Дніпрова Чайка в новелі «Мара», надрукованої в альманасі «Хвиля за хвилею», та інші письменники межі століть.

Література

1. Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія. – К. : Либідь, 1999. – 264 с.
2. Бичко А. Леся Українка: Світоглядно-філософський погляд. – К. : Український Центр духовної культури, 2000. – 186 с.
3. Ломонос Є. Вивчення творчості Лесі Українки. Посібник для вчителів / Є. Ломонос. - К. : Рад. Школа, 1987. – 208 с.
4. Міщенко Л. Леся Українка: Посібник для вчителів. – К., 1986. – 303 с.
5. Тудор С. Визволення слова // Тудор С. Вибрані твори : У 2 т. – Б.м., б.р. – Т. 2. – 543 с.
6. Українка Леся. Зібрання творів : У 12 т. / АН УРСР. – К., 1977. – Т. 5. – 400 с.

УДК 82-2:821.161.2

О. С. Черемська, О. В. Масло

*Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця
Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»*

Вербалізація образу СВОБОДИ / ВОЛІ в поезії Христі Алчевської

Черемська О. С., Масло О. В. Вербалізація образу СВОБОДИ / ВОЛІ в поезії Христі Алчевської. Розглянуто образ свободи як провідний смислотворчий чинник у поетичній творчості Христі Алчевської. Виокремлено індивідуально-авторські засоби вербалізації образу: епітетні та метафоричні структури, народнопоетичну символіку. Здійснено аналіз словесно-образних символів, що експлікують образ СВОБОДИ / ВОЛІ, акцентовано увагу на прийомах персоніфікації та естетизації, використанні паралелізму, повтору, анафори, полісиндетону.
Ключові слова: образ свободи/волі, символічні образи, метафоричні структури, епітети, порівняння, повтор, анафора, полісиндетон.

Черемская О. С., Масло О. В. Вербализация образа Свободы / воли в поэзии Христыны Алчевской. Рассмотрен образ свободы как ведущий смыслообразующий фактор в поэтическом творчестве Христыны Алчевской. Выделены индивидуально-авторские средства вербализации образа: эпитетные и метафорические структуры, народнопоэтическая символика. Осуществлен анализ словесно-образных символов, которые эксплицируют образ СВОБОДЫ / ВОЛИ, акцентировано внимание на приемах персонификации и эстетизации, использовании параллелизма, повтора, анафоры, полисиндетону.
Ключевые слова: образ свободы воли, символические образы, метафорические структуры, эпитеты, сравнения, повтор, анафора, полисиндетон.

Cheremska O. S., Maslo O. V. Verbalization of the image of freedom / liberty in Khrystya Alchevska's poetry. The present article examines the creativity of not well known Ukrainian pedagogues, interpreter and poetess Khrystyna Alchevska who is a representative of the Ukrainian modernism. The image of freedom as a leading thought provoking factor in Khrystyna Alchevska's poetry. Individual author methods on verbalization of the image is distinguished as follows: epithet and metaphorical structures, the folk and epic symbolism. The analysis of the verbal and imaginary symbols explicating the image of FREEDOM / WILL, attention is paid to the methods of personification and aesthetic, to using the parallelism, repetition, anaphora, polysyndeton. The semantic structure of the image of the freedom / will represented by respective adverb, verb and noun groups of words is distinguished; the lexical semantic and associative fields of the image including the ones as follows: symbolical the images marked by the nation (gulls, eagle, falcon; field, meadow, gay, sky, sea, ocean, valley, Cheremosh), the folk poetical components (song, thought, heart, tears, sorrow, soul, spirit) linguocultures (kobza players, kobza, дума, native land, Ukraine) are researched.
Key words: the image of freedom, symbolical images, metaphorical structures epithets, comparisons, repetition, anaphora, and polysyndeton.

Образ *свободи/волі* в національно-мовній картині світу має глибоке коріння й широку лексико-семантичну репрезентацію. «У концептосфері українських художніх текстів, – зазначає В. Кононенко, – поняття – ідея *Воля* займає особливе місце, визначене численними конотативними нашаруваннями, з огляду не лише на його архетипний характер, а й на екстралінгвістичні – соціальні й етнонаціональні – чинники» [9:3]. Це засвідчують сучасні лінгвістичні дослідження, у яких презентовано смислове наповнення поняття *воля* як на матеріалі різних

мов, так і в індивідуально-авторських мовних картинах світу (Ю. Апресян, А. Вежицька, І. Голубовська, С. Єрмоленко, Т. Космеда, О. Маленко, В. Маслола, Ю. Степанов, О. Таран, В. Телія).

Концепту «Воля» в українській мовній картині світу присвячено монографію П. Редіна та О. Яцкевич [11], мовно-поетичне представлення Волі в українських народних думах розглядає Т. Беценко [2], концепти «свобода» та «свобода волі» як чинники формування системи образів у прозі Панаса Мирного аналізує І. Хворостяний [15]. Однак образ *свободи* на матеріалі поетичних творів Христі Алчевської ще не був об'єктом окремого

розгляду, хоча творчий доробок письменниці активно досліджується сучасними літературознавцями й мовознавцями (І. Бондар-Терещенко, М. Васильчук, Н. Гаєвська й О. Гаєвська, Н. Гримаєнко, Л. Грузинська (Ковалець), В. Дорошенко, О. Думнова, О. Капліна, В. Костенко, Г. Сінько, С. Хавіна, О. Черемська та О. Масло) [16].

В українському національно-культурному середовищі кінця XIX – початку XX ст. Христина Олексіївна Алчевська була відома як поетеса, прозаїк, педагог, літературний критик, публіцист, громадська діячка. Невипадково 1905 року юна поетеса надіслала до редакції київської газети «Боротьба» революційний марш, що починався словами «Гей, на бій, за нами встануть»: *Гей, на бій! За нами встануть Всі зневолені люди... Забезпечен час свободи, Бо таких багато буде!.. До братерства, до єднання Проти тьми й неволі злої – В сійво волі золотій Без рабів, без панування!* Перший вірш ранньої збірки «Туга за сонцем» – «Тобі, що свій народ кохаш...», присвячений матері Христині Данилівні Алчевській, теж перейнятий мотивом боротьби за свободу: *Думки про щастя у свободі, Про пал завзятий в боротьбі, Про скарб, захований в народі, – Усе, голубонько, тобі!* Своє життєве кредо борця проти неправди й неволі письменниці висловила в поезії «Пісня життя»: *Жити – се знати, се правдоньку чути, Се сонцю всміхатись, боротись зі злом, Се серцеві й думам не дати заснути, Се здирству й неволі не бити чолом. Жити – се з моря глибинного пити, Гірке коштувати, пить щастя до дна, То серцем до сонця палкого стремити, Кайдани скидати, не відати сна.*

Христя Алчевська, як і її мати, виявляла активність у громадському житті: була одним із ініціаторів створення в Харкові «Просвіти», свою літературно-просвітницьку діяльність спрямовувала на плекання в учнівських гуртках знань рідної мови, літератури, історії. Як зазначає І. Франко, Христя Алчевська належить до покоління українських письменників, які започаткували XX століття в літературі «значним піднесенням духу, зростанням ентузіазму, зросту праці на різних полях, виясненням мети, консолідацією сил, небувалим досі загальним оживленням» [13:174]. Активну життєву позицію письменниці експлікує громадянська лірика: «Три пісні», «Воля», «Дума заслання», «Промова Епамінонда», «До Лазаря», «До Жіноцтва», «Де вільні орли на просторі клеочуть», «Слово», «На білу хатоньку мою», «Забуті здавна почування», «Нова хвиля», «Сподівання», «Народний марш» та ін.

Окрім І. Франка, значний вплив на духовне змушнення Христі Алчевської мали насамперед

письменники, творчість яких є символом боротьби за свободу: Б. Грінченко, О. Кобилянська, Н. Кобринська, Леся Українка, М. Павлик, В. Стефаник: «Доля "Царівни" так зацікавила мене на протязі всього роману, що я, винародовлена роками вчення в російській гімназії, захопилася українською мовою до крайності й читала всі твори Кобилянської... Потяг у душі героїнь Кобилянської до визволення з пут буденщини й вузькості повсякденного життя і до вільнішого кругозору ототожнювався в мене з дитячим враженням від слів Алека з «Циганів» і з моїм власним давнім нахилом "пріч від фальші людяності й лицемірства суспільства"», – згадує письменниця події зі свого дев'ятнадцятиріччя [1:415].

Численні поетичні збірки Христі Алчевської: «Туга за сонцем» (1907), «Сонце з-за хмар» (1910), «Пісня життя» (1910), «Вишневий цвіт» (1912), «Пісні серця й просторів» (1914), «Моєму краю» (1914), «Сльози» (1915), «Встань, сонце», «Мандрівець» (обидві 1916), «Грезы» (1916), «Пробудження» (1917) позначені наскрізною ідеєю свободи.

Поетична спадщина Христі Алчевської привернула увагу письменства й літературних критиків: М. Вороного, С. Єфремова, О. Кобилянської, М. Мочульського, І. Франка, Гр. Шерстюка. І. Франко у відгуку на збірку «Туга за сонцем» відзначив талант і розмах фантазії юної поетеси: «Авторка якось так природно, мимовільно рисує перед нами свою вдачу, троха тужливу, троха меланхолійну, та в основі більше веселу й артистичну. Її тягне до себе всяка краса й усе поетичне: кольористі крайобрази, кольористі ефекти ріжних пор року, кольористі люди. Барвистість, се в неї основа життя...» [14:115]. Критик М. Мочульський зауважував: «...в поетки є безперечний талант, багато ніжності й естетичного змислу, й їй нема причин пописувати ся штучними фразами та дешевим патосом» [10:114]. Однак щодо збірки «Вишневий цвіт» М. Мочульський зауважує: «патріотичні пісні й знову патос і фрази приглушують у них чуте поетки» [10:113]. Для М. Вороного Христя Алчевська «...здавала ся людиною незвичайно-тонкої нервової організації, з тим огнем "святого безпокоєства", який є характерною ознакою дійсно талановитих натур. Се давало ся пізнати вже в перших її поезіях по тому тріпотінню нерва, по тому миготливому поліску святого огня, що червоними гадючками вже пробігав в її поетичних рядках» [4:582].

У мовній картині світу письменниці провідне місце посідає образ *свободи*, що фокусує весь спектр думок і почуттів: *А душі – свободи треба! Жаль ту душу молоду!.. Дай їй волі, знання й ширю, І безодню глибини.* Варто зауважити, що в поезії Христі Алчевської синонімічні слова-образи *свобода* й *воля* часто перетинаються, накладаючись

один на одній, створюючи наскрізну поетичну доміную *воля/свобода*, вербалізовану численними епітетними: *вільною душею; бурі свавільні; волю золоту; мрії свободні*; а також метафоричними конструкціями: *Воля закована вбогого люда Встала з кайданів у темній тюрмі; В пугах думка вільная конає; Моя пісня свободна розквітла*.

Мотив *волі* як *свободи* політичної, соціальної, індивідуальної в семантичному просторі поетеси експлікується в численних віршах не лише громадянського, але й інтимного спрямування, а також у поетичних присвятах Т. Шевченкові: *Та зломився під вагою тяжкої неволі Проводир святих думок, що вбогих прославив, Що за вільність їх боровся, не убачивши волі*; І. Франкові: *Учителю! Воля ще верне! З Тобою – ми всі: не ридай*; М. Павликові: *Навчи кайданів не лякатись, Горіти, тюрми руйнують, Любити, вірити, сподіватись, Життя за волю віддавать!*; каторжанам на Іркутщині, в Сибіру: *Я несу Вам волю – Волю дикого простору З-понад моря, де йде вітер, Де вкривають хмари гору...Бо ви – діти світла й волі...Я несу Вам вільні співи, Вільний гомін, подих моря...; польському жіноцтву: Красні квіти розквітали По чистому полю Та спліталися стеблами, Щоб бачити волю*; українській літературі: *Вільне слово – буйний вітер, Що в степу гуляє, То й воно орел могутній, Що вгорі ширяє*; О. Кобилянській: *Лебеді з сонцем єднатись хотіли, Кричати про волю, про любих братів*; А. Кримському: *І вільна, як зоря, в небесних гарних шатах Розжева та ясна на сході б розцвіла Моя душа палка до волі й дум крилатих І всіх із темряви б до сонця повела!* та іншим.

У художньому дискурсі поезій Христі Алчевської образ *свободи* є текстотвірним елементом, навколо якого утворюється розгалужена система асоціатів, а також символічних номінацій на позначення астральних понять. Так, на думку І. Голубовської, «В українській культурі, на відміну від російської, "аксіома етнопсихології" відносно волі набуває не тільки географічного, скільки історико-психологічного характеру» [5:149]. Образ *свободи* в поезіях Христі Алчевської детермінований визвольним рухом українського народу. У своїх віршах поетка *свободу* дорівнює до *сонця, неба, раю*, співаючи: *Осанна, осанна відродженню й волі! Осанна свободі, хвала небесам...Осанна, осанна, осанна Свободі!* («До Лазаря»); *Що сонце правди, свято свободи Нам із небес засіяло* («Народний марш»). Недарма критик М. Мочульський пише: «Поетика, підбадьорена визвольним рухом у тогочасній Росії, бажала своїм словом загригти серце України до боротьби за свободу... в поетки вельми вражлива душа на всяку кривду та неправду; отже, коли вона запримітить,

що її народови заповідано несправедливість, вона обурюється тим живо, її серце палає гнівом й її афект кристалізується зараз у поезії» [10:112–113].

Як зауважує І. Голубовська, «В українському культурному ареалі концепт *воля* виступає випещеною народом мрією про гідне людині вільне життя. Вона зіставляється з добром і правдою, які можна здобути в боротьбі» [5:147]. Свобода в семантичному просторі поезій Х. Алчевської містить конотеми «боротьба», «перемога», «рівність», «визволення», «правда», «щастя», «доля», «світло»: *Думки про щастя у свободі, Про пал завзятий в боротьбі; Бо знають: у темряві люде оті Беззучно до світла, до правди святої Даремно взивають, Бо ви – діти світла й волі, Ви частина тих просторів* («Відповідь засланням»). *Гей, із темряви до світла, Встав весь нарід, гей, у поле: Там немає меж простору, В битві сяє вільна доля!* («Заповіт віків (Т. Шевченкові) року 1910»).

Семантичне поле образу *воля* формують *явища природи та птахи*: *Волю бачу я в природі, Усміх, радість, силу в ній...; Вільний птах над хмарами співає, Вільна думка по травиці бродить*. Як зауважує Л. Ставицька, «Поетичну формулу "світ в мені і в світі я" без перебільшення можна вважати провідним постулатом модерністичної естетики, яка, з одного боку, відчуває конфлікт між безмежністю простору й обмеженістю окремого людського існування, а з другого, – душевно-тілесну субстанцію людського існування відкриває для проникнення зовнішньої зримої реальності, в першу чергу, явищ природи, що уособлюють складники духовного емоційного ества людини» [12:46].

Найчастотнішим у поезії є *символ сонця*, що в індивідуально-авторському образотворенні взаємодіє з образом *свободи* як найвищий її прояв: *І крізь хатнії віконця Рознесеться, залунає По занедбаному краю Пісня волі, Пісня сонця* («До дітей мого краю»); *Мамо!..влучили борці за свободу! Тих, що життя все за волю поклали, Тих, що всім людям про сонце співали, І сонце велике й прекрасне свободи* («Кобзарі»). Аналізуючи збірку «Туга за сонцем», І. Франко зазначає: «...сонце взагалі займає видне місце в поезіях нашої авторки» [14:116].

Також *воля* в поезіях асоціюється з *вітром, хвилями, хмарами, громом, весною*: *Але... прийде вітер, їх пан, І виринуть сили з безодні, І вільний загра океан* («Океан»); *Ми полинемо на волю, Де морські гуляють хвилі* («Сокіл»); *Я, наче вітер той свавільний* («Мелодія»); *Я несу Вам пісню волі, Щоб полегшити страждання, Я несу Вам рокіт хвилі Й вітру буйного літання!* («Відповідь засланням»), *Кличу я людськість і кличу з громами Вийти з неволі і йти до краси; Та се ж Весна! Та се ж Весна! Обійми ширше розкривайте, Вітайте*

волю голосніш.

Слід зауважити, що «хмари здавна обожнювалися, бо вважалися джерелом плодноточі сили» [7:619]; «у вітрі народ вбачав демонічну силу, людині ворожу, ...водночас вітер – це посланець, його посилають з вітанням, побажанням, зі звісткою» [7:101]; «море в багатьох народів зближується з небом... асоціюється з великою, часом непереможною відстанню» [7:376].

Створюючи образ свободи, Христя Алчевська звертається до символічних образів **чайки, орла, сокола**, які в українській етнокulturі посідали особливе місце. Так, чайка – «символ засмученої матері-вдови, а також України-матері» [7:633]. У мовній картині світу письменниці образ чайки символізує поривання до волі: *Ви – степів і мрії коханці, Крила маєте, як в чайки, Лет орлячий, спів голосний, Слово гостре без утайки* («Відповідь засланцям»). Як зауважують літературознавці, біла чайка в творчості Христі Алчевської – і художниці, й поетеси – символ свободи: *Я – провісниця гніву безодні, Біла чайка над морем сумним, Думка, що збуджує сили народні, Гасло, що променем сяє ясним... Гей же, до мене, чайки, прилучайтесь, Лучче не жити, а згинуть в бою! Хутко зі мною над морем єднайтесь, Міцно борітесь за долю свою!* («Крик чайки»). Можемо погодитися з дослідниками поезії, що «ці її слова справді були пророчими. І твори письменниці, написані в означений період, теж були "пророчими"» [4:119].

«Орел символізує силу і мужність, цар птахів, володар небес» [7:420]. *Дай їй волі, знання й ширю, І безодню глибини, Льоту в небо необмежене, Склич орлячі вільні сні; Я, мов в клітці орел, у неволі була; Як орли, ми на волі пишалися, Ми вітали простори кохані* («Три пісні»), *Сліди грози і беркут – одинокий Свободи цар без тюрем і без хиб!.. У поезії Х. Алчевської наявні міфологічні мотиви про орла, який ключе душу: Здається все мені: катують його душу, Здається іноді: ключе її орел,* – говорить поетка про зневоленний край.

Сокіл також у народній уяві «виступає символом хоробрості, швидкості, зіркості, злету, молодості, сили, розуму» [7:560]. *Ясний сокіл серед степу На простори поглядає І угору дужі крила Гордо й весело здіймає: «Гей ви, браття-соколята, Прилетіть до мене, милі, Ми полинемо на волю, Де морські гуляють хвилі»* («Сокіл»).

Образна семантика таких номенів, як **степ, поле, луг, гай, небо, море, океан, долина, Черемош** пов'язана зі свободою через їх атрибутивні характеристики: **широкий, безмежний, неосяжний**. Недарма Христя Алчевська часто звертається в поезії до них: *Душею вільною я лину до степів, А тепер на просторах я вільно живу; Ми з бурхливим чорним морем Поєднаємося в полі, Темні льохи розруйнуєм І рабам здобудем волі* («Сокіл»); *І там, де море*

вільне грає («Смерть чайки»); Скільки щастя і простору! Скільки волі навкруги!; Море синє! Дужі хвилі! Чом не вільна я, як ви?!; І про степ, і щастя волі!; Зрозуміла орла я поважного льот, Зрозуміла я вод синювату глибін, Тиху мову рослин і небес височінь; Зелений гай, пахуче поле В тюрмі приснилося мені, І луг широкий, наче море, І тихий сум по крижині («Пам'яті Павла Грабовського»); *Не свавільний, а в кайданах Черемош тече глибокий* («Спомини»).

Відповідно до своєї семантики, образ свободи асоціюється з такими атрибутами, як **бажана, золота, дорога, степова, гірська**: *Чом, як воля бажана настане, Не усім доведеться тут бути; Їх не гнітять зимові кайдани, Бо в них є шлях на волю золоту* («Вільні хмари»); *Він кохає гірську волю, Справедливість і природу* («Спомини»); *Над ясним обрієм степів, В обіймах волі степової Розлягся мій свобідний спів!*

Семантичну структуру образу свобода/воля увиразнюють прикметникові, іменникові й дієслівні ряди, іноді підсилені полісиндетоном, увиразнені повтором: *Синіє вільно там безмежна, люба далеч; На вільнім, вселюдським, братерським майдані; Із чолом ясним, гордим і свобідним; Сміялись, бігли вільні хмари* («Омана»); полісиндетон: *Темна країна і вільною, й дужою, Й ясною зробиться знов* («Віра»); *Не знати сліз кайданів і неволі, Безсилих дум, і горя, і тюрми; Краса, свобода дум, відага, непохитність; тавтологія: Ой нема у нас долі-таланячка, Ой нема, та й нема, та й немає...* («Три пісні»), *Ой верніте нам, верніте Волю дорожю, Лан широкий, що хвилює Далечінь німую* («Три пісні»); *Я несучу Вам волю, волю – Волю дикого простору* («Відповідь засланцям»); *Я несучу Вам вільні співи, Вільний гомін, подих моря* («Відповідь засланцям»); анафора: *Чи рознесеться волі спів, Чи засія рожеве сонце; Не спинить вітер Зимовий руху, Не вгасить світла, Не вгасить духу!* («Думка про засланця»); *Як сонця жар, що в небі сяє, Як степ безмежний – цю весну, Як волю – вітер, що бугає; а також словотвірні утворення – свавільний, привільно, воленька, зневоленний.*

Семантичне поле поетичного образу свободи в мові творів Х. Алчевської представлене часто вживаними метафоричними епітетами, персоніфікаціями, рідше – порівняннями: *Гей ти, воля, ой де ти поділася, Нащо щезла ти з нашого краю?* («Три пісні»); *Проти тьми й неволі злої – В сляиво волі золотої* («Гей, на бій»); *Свобода йде! Свобода йде! На крилах в'ється і летить; Вільне слово – буйний вітер, Що в степу гуляє, То й воно орел могутній, що вгорі ширяє. Слово правди – вільна пташка... Вільне слово – ясний промінь...* Вільне слово – думка люба («Слово»).

Образ свободи в поезії має асиметричні зв'язки з неволею, для якої характерне інше семантичне

поле: **журба, пригнобленість, рабство, кайдани, горе, страждання**: *Чи ти знаєш, любий брате, Як бува в неволі, як в тюрмі високій, темній Схоче в'язень волі?* («Імпровізація»). *Я пісню лагідну мою В неволі морем розілля І засвічу огні небес, І казку, повную чудес, Братам невільним розповім... Я прожену журбу твою!* («Невольникові»); *То голос був мого зневоленого краю, А в селах зраджених пригноблені люде І край південний той, що сонце не вбачав; Та глибоць – то дума людська, А води – раби то сумні... Там сплять у них мрії свобідні* («Океан»); *Невже за лютою зимою Зоставить все ж нова весна Кайдани сна?; Раби... раби... раби... Невільники закуті*. Відповідно до своєї семантики, образ неволі асоціюється з такими атрибутами: **покірний, закутий, зрабований, розбитий**: *Надій несправджених, сподіванок розбитих, Очей покірливих, зрабованих очей* («Промова Епамінонда»).

Оспівуючи свободу та неволю, Христя Алчевська широко використовує, поєднуючи такі лексеми: **білий-темний, весна-зима, тихий-голосний, сльози-усміх, сонце встало-сонце сховалося**: *Хай пісні мої в'ються, як білі чайки, Б'ються крильцями в темні віконця; І чую, мов у сні, постійно над собою Той рабський, тихий спів; Співайте пісні голосніші; Зі своїми ваганнями й морем страждань, Зі сльозами і усміхом долі*.

Образ волі в поезії постійно супроводжують народнопоетичні компоненти – **пісня, дума, серце, сльози, смуток, душа, дух**: *Я пісню, наче сліз росу, В убоге серце принесу, І стрепенеться в нім орел, І вільний степ, і смуток сел* («Невольникові»); *Неволі донька, ти повна Бажань палких до серця волі, Рабою вже не скорена* («М. Коцюбинському»); *Ще чути стукіт Свобідний серця, В борцях за волю* («Дума заслання»); *Літа на волі свобідна дума* («Дума заслання»); *В сьайві ранку золотого, Вільна, з крилами пісень Я лечу*

назустріч сонцю, Де сіяє вічний день («В сьайві ранку золотого»); *Розганя темну ніч вільна пісня моя* («Credo»); *Доня рідна – вільна дума – Клекотала в небесах* («В сьайві ранку золотого»); *Я придбала там вільну душу; І все щось мучило сумнівом Його химерний, вільний дух; Народ живе й тепер, встають ще інші бранці, І вільний дух буя в зневоленних степах* («Засланим»); лінгвокультуреми – **кобзарі, кобза, дума, рідний край, Україна**: *Забуті, обдерті, в старенькій свитині Сумними степами ідуть кобзарі; Незрячі, вони про свободу співають І сонце вітають на ранній зорі... Знуцаються з пісні, їх кобзи розбили, Їх думу і слово в полон узяли...* («Кобзарі»); *Мій рідний край, палаючий стражданням, Алмазні сльози інших розлива І плаче сам, забувши всі слова, В негоду згублені, задавлені стогнанням...* («Під час війни»); *Велике Сонце! Збуди Україну, Невольників страждущих світлом залий, Твори неупинно прекрасну зміну, Незрячі очі збуди і розкрий!..* («Велике Сонце! Збуди Україну»).

Отже, образ свободи / волі в поезії Христі Алчевської, вербалізований метафоричними структурами, епітетами, порівняннями, персоніфікаціями, експлікований народнопоетичними компонентами та символами, набуває політичного, соціального, індивідуально-авторського конотативного значення, відображає риси ментальної форми національної свідомості українського народу та своєрідність індивідуального світосприйняття й світовідтворення. Такий напрям дослідження вважаємо перспективним з огляду на можливість по-новому прочитати як поезію Х. Алчевської, так і осягнути зроблене митцями початку ХХ ст. в змісті та формотвірній царині, що, своєю чергою, допоможе глибше, переконливіше об'єктивувати лінгвокультурологічну сферу поетичного мистецького світу.

Література

1. Алчевська Х. О. Твори / Х. О. Алчевська. – К. : Дніпро, 1990. – 557 с.
2. Беценко Т. П. Концепт Воля в мовній картині світу українських народних дум / Т. П. Беценко // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – 2006. – Т.12. – С. 222–227.
3. Вороний М. Христі Алчевської «Вишневій цвіт» / М. Вороний // Літературно-науковий вістник. – 1912. – Том 58. – С. 581–585.
4. Гаєвська Н. М. Творчість Христі Алчевської в контексті української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття / Н. М. Гаєвська, О. В. Гаєвська // Літературознавчі студії. – Вип.1 (48). – Ч. І. – С. 119–129.
5. Голубовская И. А. Этнические особенности языковых картин мира : монография / И. А. Голубовская. – К. : Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2002. – 293с.
6. Думнова О. А. Слобідський символізм і символісти / О. А. Думнова // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. – 2011. – № 989. – Сер. Філологія. – С. 172–175.
7. Жайворонок В. Знаки української етнокультури. Словник-довідник / В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
8. Кобилянська О. Твори / О. Кобилянська. – К. : Держ. вид-во художньої літератури. – 1963. – Т 5. – С. 183–185.
9. Кононенко В. Концепт Воля : етнолінгвістичний аспект / В. Кононенко // Вісник Прикарпатського університету. Сер. : Філологія. – Вип. 8. – Івано-Франківськ. – 2003. – С. 3–10.
10. Мочульський М. Христя Алчевська. Літературно-критичний нарис / М. Мочульський // Літературно-науковий вістник. – 1914. – Т. 65. – С. 112–116.
11. Редін П. О. Концепт «Воля» в українській мовній картині світу : монографія / П. О. Редін, О. О. Яцкевич. – Х. :

Вид-во ХарРІНАДУ «Магістр», 2012. – 264 с.

12. Ставицька Л. О. Естетика слова в українській поезії 20-х–30-х рр. ХХ століття / Л. О. Ставицька. – К. : Правда Ярославичів, 2000. – 155 с.

13. Франко І. Зібрання творів : У 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка 1982. – Т. 33. – С. 174.

14. Франко І. Новини нашої літератури / І. Франко // Літературно-науковий вістник. – 1907. – Т. 39. – № 7–9. – С. 115–118.

15. Хворостяний І. Г. Концепт «свобода» та «свобода волі» як чинник формування системи образів у прозі Панаса Мирного : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. Наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. Г. Хворостяний. – К. 2013. – 20 с.

16. Черемська О. С. Мовні засоби творення образності в поезії Христі Алчевської / О. С. Черемська, О. В. Масло // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Сер. : «Історія України. Українознавство : історичні та філософські науки». – Вип. 23. – 2016. – С. 113–118.

УДК 821.161.1

О. Н. Калениченко

Харьковский национальный университет искусств им. И.П. Котляревского

**Рецепция главы «Черт. Кошмар Ивана Федоровича»
из романа «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского
в литературе Серебряного века**

Калениченко О. М. Рецепция главы «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» з роману «Брати Карамазови» Ф. М. Достоевського в літературі Срібного віку. У статті розглядаються оповідання «Мана» М. Горького і новела «Спокій» Л. Андрєєва, які чітко виявляють особливості рецепції письменниками глави «Черт. Кошмар Івана Федоровича» з роману «Брати Карамазови» Ф.М. Достоевського. Аналіз показав, що розглянуті твори спираються на структуру глави роману «Брати Карамазови» «Черт. Кошмар Івана Федоровича» і відкриття в зображенні чорта Достоевським. Разом з тим письменники, виявляючи недосконалу природу сучасної людини, пояснюють причини її недосконалості по-різному. Ранній Горький, сподіваючись на розум, не вірить в можливість духовних сил людини. Л. Андрєєв розкриває трагізм буття людини крізь призму експресіоністичного та екзистенціального світовідчуття і, таким чином, робить крок вперед в розумінні природи людини ХХ століття.

Ключові слова: рецепція, структура, образи-символи, ремінісценції, екзистенціалізм, експресіонізм, концепція.

Калениченко О. Н. Рецепция главы «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» из романа «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского в литературе Серебряного века. В статье рассматриваются рассказы «Наваждение» М. Горького и новелла «Покой» Л. Андреева, отчетливо выявляющие особенности рецепции писателями главы «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» из романа «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского. Анализ показал, что рассмотренные произведения опираются на структуру главы романа «Братья Карамазовы» «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» и открытия в изображении черта Достоевским. Вместе с тем писатели, выявляя несовершенную природу современного человека, объясняют причины ее несовершенства по-разному. Ранний Горький, полагаясь на разум, не верит в возможности духовных сил человека. Л. Андреев же вскрывает трагизм бытия человека сквозь призму экспрессионистического и экзистенциального мироощущения и, таким образом, делает шаг вперед в понимании природы человека ХХ века.

Ключевые слова: рецепция, структура, образы-символы, реминисценции, экзистенциализм, экспрессионизм, концепция.

Kalenichenko O. N. Reception of chapter «Devil. Nightmare of Ivan Feodorovich» from a novel «Karamazovy Brothers» F. M. Dostoevsky in literature of Silver century. In the article literature works of Silver century («Delusion» of M. Gor'kiy and «Rest» of L. Andreev) are examined, incoming in an original dialog which expressly exposes the features of the writers reception of chapter of «Devil. Nightmare of Ivan Feodorovich» from a novel «Karamazovy Brothers» F.M. Dostoevsky. An analysis retined that the considered works leaned against the structure of chapter of novel «Karamazovy Brothers» of «Devil. Nightmare of Ivan Feodorovich» and opening in the image of devil by Dostoevsky. At the same time writers, exposing imperfect nature of modern man, reasons of its imperfection explain variously. Early Gor'kiy, depending upon reason, disbelieves in possibility of spiritual forces of man. L. Andreev unseals the tragedy of man life through the prism of expressionist and existential attitudes and, thus, does a step forward in understanding of XX century man nature. Except for it, it appears that «Rest» is tricked into by a result to the comprehension of Silver century literature of novel problems of F.M. Dostoevsky «Karamazovy Brothers» and in particular chapters of «Devil. Nightmare of Ivan Feodorovich».

Key words: reception, structure, image-symbols, reminiscences, existentialism, expressionism, conception.

Роман Ф. М. Достоевського «Братья Карамазовы» уже достаточно хорошо изучен исследователями [3, 7]. В то же время глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» еще только начинает осмысляться учеными [1: 385]. Не менее интересным и практически неизученным остается вопрос о рецепции этой главы в литературе Серебряного века [6]. Этому вопросу и будет посвящена наша статья.

Как известно, в романе Достоевского получили особую остроту важнейшие философские вопросы о природе человека, его возможностях и нравственном выборе. Как представляется, М. Горький в рассказе «Наваждение» (1896) и Л. Андреев в новелле «Покой» (1911) вступают в своеобразный диалог, четко выявляющий особенности рецепции писателями идей великого предшественника. Причем Горький и Андреев относительно точно воссоздают структуру главы «Черт. Кошмар Ивана Федоровича». Так, в начале «Наваждения» и «Покоя» в комнате героя появляется некий господин, с которым у хозяина завязывается продолжительная беседа.

Не менее важно то, что пришельцы Горького и Андреева типологически близки черту Достоевского. Это касается и природы черта как таковой, и роли черта в мире людей. Однако, если в «Братьях Карамазовых» установка на «двойное бытие» «выдерживается на протяжении всего эпизода с чертом» [1: 397, 398], то у Горького – нет. В «Наваждении» перед купцом Фомой Мироновичем неожиданно во сне возникает неизвестное «существо» – «чорт – не чорт, а и не ангел» [4: 462]. У Андреева черт героем вообще воспринимается как данность: «...И пришел к сановнику черт, обыкновенный черт, каких много. В дом он вошел под видом священника..., но умершему предстал во всей своей святой правде. Сановник сразу догадался, что черт пришел неспроста, и обрадовался...» [2: 7].

Кроме этого, писатели стремятся выявить либо некоторые черты, либо незначительные детали внешности гостей. У Горького перед героем в «Наваждении» появляется «маленький, худой и бледный человек, с большими ласковыми глазами» [4: 465], у андреевского черта «волосатые плечи», а «на правой ноге к шерсти пристал кусочек сухой грязи» [2: 9, 11].

Однако самым интересным и показательным в рассматриваемых произведениях является момент искушения героя чертом, который заботится, естественно, не об искушаемом, а о своем интересе. Понятно, что именно в этих сценах проявляются особенности мировоззрений писателей и их понимание природы человека.

Гость в горьковском «Наваждении» пытается помочь купцу решить, как распорядиться своим большим состоянием, ведь «...деньга должна быть

со смыслом посеяна, тогда она может не только богатый – святой урожай дать» [4: 467]. Взывая к разуму Фомы Мироновича, «существо» убеждает героя придать смысл и оправдание всей его прошлой трудовой и темной жизни. Для этого надо только построить необходимые городу училища, гимназии, богадельни, и все эти каменные здания останутся нерушимыми памятниками великодушью купца. Маленький человечек учит Фому Мироновича достойно встретить благодарность горожан: «Ничего вы от меня не ждали, и я от вас ничего не жду – идите прочь!..» [4: 465].

Проснувшись, купец глубоко задумывается над смыслом своего сна, однако все-таки воспринимает его скорее как «наваждение», а не как руководство к действию. С одной стороны, очевидно, что герой не проходит испытания души, а именно она нужна черту, но, с другой стороны, это объясняется безграничной верой раннего Горького в разум человека и полным неверием писателя в его духовные возможности, на что, собственно, указывают обращения черта именно к сознанию Фомы Мироновича. Но ведь речь идет о памятниках *великодушья* героя, значит, по логике вещей, черт должен был бы и обращаться к душе Фомы Мироновича.

Как и Горький, Андреев в своей новелле стремится выявить природу современного ему человека в кризисной ситуации.

Уже в первом абзаце читатель узнает, что «старый сановник, большой барин, любивший жизнь», в Бога не верит, поэтому для него приближающаяся смерть «ужасна до последнего ужаса». И это понятно – человек неверующий может воспринимать смерть только как конец всему, который ничем не может быть оправдан.

Но вот в дом сановника приходит черт, и сановник оживляется: «раз существует черт, то смерти настоящей нет, а есть какое-то бессмертие» [2: 7]. Однако черт требует от сановника срочно решить – идти ли ему в «окончательную смерть» или же «в особенную, несколько странную и даже подозрительную жизнь» [2: 9].

Черт предупреждает, что окончательная смерть связана с вечным покоем, небытием, молчанием, пустотой. «Вы исчезнете бесследно, ваше существование прекратится абсолютно, вы никогда не будете говорить, думать, желать, испытывать боль, радость, никогда больше не произнесете «я», – вы исчезнете, погаснете, прекратитесь, понимаете, станете ничто...» [2: 9]. Напомним, что андреевские образы-символы «тишина», «молчание», «ничто» связаны с острым осознанием писателем трагизма современной жизни.

Вечная жизнь в аду, обрисованная андреевским чертом, явно реминисцирована и заставляет припомнить рассказ черта Достоевского: «Люди

принимают всю эту комедию за нечто серьезное, даже при всем своем бесспорном уме. В этом их трагедия. Ну и страдают, конечно, но ... все же зато живут, живут реально, не фантастически, ибо страдание-то и есть жизнь. Без страдания какое было бы в ней удовольствие – все обратилось бы в один бесконечный молебен: оно свято, но скучновато. <...> Какие муки (на том свете. – О.К.)? Ах, и не спрашивай: прежде было и так и сяк, а ныне все больше нравственные пошли, «угрызения совести» и весь этот вздор. Это тоже от вас завелось, от «смягчения ваших нравов». Ну и кто же выиграл, выиграли одни бессовестные, потому что ж ему за угрызения совести, когда и совести-то нет вовсе. Зато пострадали люди порядочные, у которых оставалась совесть и честь... <...> Древний огонек-то лучше был» [5: 148-149].

А вот как андреевский черт объясняет принципы «вечной жизни»: «Ну, конечно, это не совсем то, чего бы вам хотелось, но тоже жизнь. У вас будут кое-какие развлечения, знакомства, разговоры... Вы будете жить вечно.

– И страдать? – пугливо спросил человек.

– Но что такое страдание? – брезгливо сморщился черт. – Это страшно, пока не привыкнешь. И я должен вам заметить, что если у нас и жалуются на что-нибудь, так именно на привычку. <...> На этой почве, знаете ли, у нас недавно вышли крупные беспорядки: требовали новых мучений. А где их взять? Кричат: шаблон, рутина... <...> Наш маэстро предложил грешникам: пожалуйста, мучайте себя сами. Пожалуйста! <...> Теперь они придумывают» [2: 9-10]. Вместе с тем черт успокаивает сановника, что остались и старые методы, в частности, «огонь».

Реминисценциями насыщены и размышления сановника, напряженно решающего, на чем же остановиться в своем выборе: «Что такое страдание? – думал он. – Разве не страданием была вся его жизнь, а как хорошо было жить. Не страдания страшны, а страшно то, пожалуй, что сердце их не вмещает. Не вмещает их сердце и просит покоя, покоя, покоя... <...> но не вмещает сердце и радости ..., устают оно от радости...» [2: 11-12].

Трагизм ситуации, в которую попадает сановник, связан с последним выбором человека на земле – «жизнь или смерть».

Известно, что Л. Андреев стоял у истоков русского экспрессионизма и экзистенциализма, поэтому ситуация, в которую попадает герой может прочитываться двояко.

С одной стороны, сердце сановника просит отдыха («покоя» в обывательском понимании), черт же может предложить герою лишь равнодушный к человеку закон Рока,

воплощающего невозможность постижения тайн бытия и обращающего личность в ничто. Сановник, как и герои писателей-экспрессионистов, «остро ощущает одиночество, несвободу, беспомощность перед лицом фатальных сил, роковых обстоятельств» [9: 260], поэтому он не способен оценить свою самоценность, а, следовательно, в пограничной ситуации сделать осознанный выбор, поэтому ему остается только уповать на волю случая.

Заголовок новеллы и ее заключительные фразы помогают понять читателю, как Судьба распоряжается долей сановника. Утрата «я», осознания самости личности, то есть выбор «полного нуля» (по Достоевскому) в мире потустороннем, в реальном мире оборачивается ощущением, что «гроб совсем пуст, и в нем нет никого, даже покойника, – так широки и гулки были звуки» [2: 12].

С другой стороны, ницшеанская концепция о смерти Бога привела в литературе к возникновению и концепции символистов-«декадентов» о богооставленности мира и ощущению, что человек становится игрушкой в руках злых inferнальных сил (напр., стихотворение «Чертовы качели» Ф. Сологуба), и концепции экзистенциализма о невозможности и абсурдности жизни людей без Бога. «Иначе говоря, человек живет в мире, где религиозная надежда умерла, а поэтому человеку как бы надо жить без высшего смысла и благодати. ...Это означает, что человек покинут, беспомощен, потому что ни в себе, ни вовне ему не на что опереться...» [8]. Понятно, что теоретическое осмысление этого направления появится значительно позже, но на интуитивном уровне Л. Андреев многое прозревал в своих произведениях.

С экзистенциальными ощущениями герой впервые сталкивается незадолго до смерти, в шумной компании вдруг ощутив себя отчужденным от мира веселья, необыкновенно одиноким.

И в окончательном решении сановник стремится снять с себя всякую ответственность за свой поступок, поэтому полагается не на свой свободный самостоятельный выбор, а на Судьбу. Понятно, что в таком случае любой росчерк пера героя не сможет его удовлетворить («что же я наделал»).

Итак, анализ показал, что проблема природы человека, его возможностей и выбора глубоко осмыслялась писателями Серебряного века. Причем рассмотренные произведения опираются на структуру главы романа «Братья Карамазовы» «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» и открытия в изображении черта Достоевским. Вместе с тем, как показало исследование, писатели, выявляя несовершенную природу современного человека, объясняли причины ее несовершенства по-разному.

Ранний Горький, уповаю на разум, не верил в возможности духовных сил человека. Л. Андреев же вскрывал трагизм бытия человека сквозь призму экспрессионистического и экзистенциального мироощущений и, таким образом, делал шаг вперед в понимании природы человека XX века.

Литература

1. Альми И. П. О поэзии и прозе / И. П. Альми. – СПб.: Семантика-С; Скифия, 2002. – 528 с.
2. Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. / Л. Н. Андреев. – М.: Художественная литература, 1994. – Т.4. – 658 с.
3. Ветловская В. Е. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» / В. Е. Ветловская. – СПб., «Пушкинский Дом», 2007. – 639 с.
4. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. / М. Горький. – М.: Гослитиздат, 1949. – Т. 2. – 586 с.
5. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 т. / Ф. М. Достоевский. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1991. – Т.10. – 448 с.
6. Калениченко О. Н. Функции интертекста Достоевского в новелле З. Гиппиус «Иван Иванович и черт» / О. Н. Калениченко // Вісник Харківського національного університету. – Харків: ХНУ, 2004. – № 607. – С.106–109.
7. Кантор В. «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского / В. Кантор. – М.: Художественная литература, 1983. – 195 с.
8. Философия XX века. Экзистенциализм [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/FIL_XX/23.html
9. Швецова Л.К. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. – М.: Наука, 1975. – С. 252–283.

Художні шукання авторів ХХ століття: між каноном і свободою творчості

УДК 821.161.2 – Сосюра.09: 123.1

І. Л. Михайлин

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

В. Сосюра в просторі необхідності і свободи (поетична збірка «Біля шахти старої», 1958)

Михайлин І. Л. В. Сосюра в просторі необхідності і свободи (поетична збірка «Біля шахти старої», 1958). В основу розвідки покладена ідея Ю. Шевельова про те, що в радянській літературі слід розрізняти зону необхідності й простір свободи. Мистецькі твори містять множинність інтерпретацій, її слід враховувати при сучасному прочитанні літератури під кутом зору відображеної в ній правди. Книжка В. Сосюри містила три поеми: «Біля шахти старої», «Васильок», «Дочка лісника», написані в дусі соцреалізму. Але в розділі «Поезії» відтворено ліричний щоденник поета: вірші про онучку, дружину, матір, бабусю, кохання, природу, старість, яка наближається. Поет прагне відчувати себе частиною української патріархальної родини, оминувши офіційну тематику.

Ключові слова: В. Сосюра, Ю. Шевельов, радянська література, необхідність, свобода.

Михайлин И. Л. В. Сосюра в пространстве необходимости и свободы (поэтический сборник «Возле шахты старой», 1958). В основу исследования положена идея Ю. Шевелева о том, что в советской литературе следует различать зону необходимости и пространство свободы. Художественные произведения содержат многозначность интерпретаций, их и необходимо учитывать при современном прочтении литературы под углом зрения отраженной в ней правды. Книжка В. Сосюры содержит три поэмы, написанные в духе соцреализма. Но в главе «Стихотворения» отражен лирический дневник поэта: стихотворения о внучке, жене, матери, бабушке, любви, природе, приближающуюся старость. Поэт стремится ощутить себя частью украинской патриархальной семьи, обойдя официальную тематику.

Ключевые слова: В. Сосюра, Ю. Шевелев, советская литература, необходимость, свобода.

Mykhailyn I. L. V. Sosyura in the space of necessity and freedom (poetic collection "Near old mine" 1958). The research is based on the idea of Yu. Shevelev that in the Soviet literature it is necessary to distinguish between a zone of necessity and a space of freedom. Artistic works contain a multivalued interpretation, and they must be taken into account in the modern reading of literature from the point of view of the truth reflected in it. The book of V. Sosyura contains three poems written in the spirit of socialist realism. But in the chapter "Poems" the lyric diary of the poet is reflected: poems about the granddaughter, wife, mother, grandmother, love, nature, approaching old age. The poet seeks to feel himself the part of Ukrainian patriarchal family, bypassing the official theme.

Key words: V. Sosyura, Yu. Shevelev, Soviet literature, necessity, freedom.

Перед сучасною історією літератури стоїть надзвичайної ваги завдання: що робити з величезним обсягом радянської літератури. Поки що тут панує ідея її цілковитого заперечення, переважає ідея: там нічого вивчати й нічого навіть почитати; увесь цей мотлох повинен бути відданий забуттю. Несміливо прокльовується інша ідея: у спадщині радянських часів слід розмежувати зону необхідності й простір свободи; і в просторі свободи запропонувати по-новому побачити старі твори в площині їхньої художньої вартості. У цій розвідці запропоновано розгляд другого варіанту розв'язання проблеми на прикладі доволі одіозної книжки віршів В. Сосюри «Біля шахти старої» (1958), у чому й убачається **актуальність** дослідження.

Про творчість В. Сосюри літератури не бракує, але здебільшого вона присвячена розглядові його в зоні необхідності. З нього зроблено вірцевого радянського поета, який творив виключно на засадах комуністичної партійності. Про те, що це першокласний лірик, пейзажист, співець кохання, блискучий імпровізатор у поезії глухо замовчувалося або писалося безбарвно й невиразно [1; 2; 3; 4; 6; 8; 11].

Методологічні засади для своєї розвідки ми беремо зі статті Ю. Шереха (Шевельова) «Правда почуттів і спекуляція на почуттях» (1954), яку критик присвятив аналізу поеми Л. Первомайського «На крутих берегах». Ми подали докладний розгляд цієї праці Ю. Шевельова у розвідці «Методологічні ідеї з висвітлення української радянської літератури в літературній критиці Юрія Шереха (Шевельова)», яка вперше

виголошена як доповідь 23 листопада 2016 року на Шевельовських читаннях «Юрій Шевельов: учений-гумантарій, дослідник української мови і літератури» і щойно опублікована в спеціальному збірнику [5].

Це дає підстави спинитися тільки на головних ідеях Ю. Шевельова, пропустивши систему доказів автора.

Отже, за Ю. Шевельовим, радянська пропаганда переживає кризу. Вона настільки суперечить тому, що кожна людина бачить щодня навколо себе, що їй уже ніхто не вірить. Шлях вдосконалення пропаганди лежить через мистецтво, літературу, поезію, бо тільки вони повертають вплив на людські серця. Але це дуже небезпечний шлях. Ю. Шевельов вивів загальний закон співвідношення пропаганди й поезії: «Коли бути тільки пропагандою, без поезії, — це не впливає на людські почуття. Коли ж допустити поезію, хоч би в мінімальній дозі, — вона кожного разу з неминучою й послідовною закономірністю прориває рамки пропаганди й може бути прочитана інакше» [12 :147–148].

Сучасна радянська дійсність влаштована так, що кожна порція правди врівноважена відповідною порцією політичної спекуляції. І без цієї політичної спекуляції не може побачити світу жоден твір. Логіка Ю. Шевельова: політичні спекуляції настільки суперечать індивідуальному досвідові кожної людини, що навряд чи вони когось зловлять на свій гачок.

Нині радянська література або зовсім не вивчається, або вивчається під кутом соцреалістичного канону, тобто в контексті політичних спекуляцій. Ю. Шевельов поставив питання про те, що вивчатися вона мусить в контексті категорії *правди*. Радянська література не вся була брехнею. Навіть ті твори, які відзначалися дотриманням усіх офіційних реквізитів, як мистецькі твори містили в собі множинність для інтерпретацій. Ю. Шевельов блискуче показав, що радянська література здійснювала настанову: кесарю — кесареви, а Богові — Богове; є там твори для держави, для партії, а є й для народу, для людей; є там про пильне око червоної цензури потрібна для неї риторика, але поза тим є й правда життя, сам письменник з болями за свій український народ, є його потяг писати про загальнолюдські ідеї й почуття.

В. Сосюра в зоні необхідності. Володимир Сосюра — емблема українського Донбасу. Назва книжки В. Сосюри «Біля шахти старої» — знакова. Про що ж іще писати вихідцю з шахтарського краю, як не про шахту? Книжка вийшла в світ у 1958 році, а відтак увібрала в себе лірику поета 1957 року — року видатного ювілею: 40-річчя радянської влади. Росія завжди відзначалася помпезним відзначенням різноманітних свят.

Можна тільки уявити, на що вони перетворилися за радянської влади, коли було оголошено, що російський народ іде «впереді планети всей» і веде за собою людство. Тим більш цікаво зазирнути, якою була лірика В. Сосюри в цей ювілейний рік, про що він думав і що почував. Адже предметом лірики є внутрішня людина.

Які здобутки поета передували появі цієї книжки?

На цей час він був хрестоматійним письменником, чия творчість увійшла до шкільної програми після публікації поеми «Червона зима» (1921). В університеті (нашому) В. Сосюра не довчився. Це зіграло з ним поганий жарт. У його творчості переважали загальні мотиви, примітивна, легко прочитувана символіка, шкутильгала версифікація. Він ніколи не піднявся до поетичної культури Павла Тичини чи глибин бачення людини та світу Максима Рильського. Лише тоді, коли він торкався конкретного життєвого матеріалу, життєвих історій чи епізодів, він потрапляв у свою стихію. І ще була в нього одна перевага — він не втомлювався писати про кохання, привертаючи до числа своїх читачів лави молоді.

Попри своє походження з Донбасу, українську мову знав органічно й досконало. Член комуністичної партії з 1920 року В. Сосюра не міг без протесту сприймати політику своєї партії, спрямовану на знищення свого народу. У 1934 році його виключено з партії, зі щойно створеної спілки письменників і кинуто в божевільню на примусове лікування. Його врятував написаний ним лист до Сталіна, який наклав на нього резолюцію: «Восстановить в партии. Вылечить».

Після війни В. Сосюра був обласканий владою. У 1948 році (до п'ятдесятиріччя) його книжка віршів «Щоб сади шуміли» (1947) була відзначена Сталінською премією першого ступеня. Вище злетіти в Радянському Союзі не було куди. Грошова винагорода дорівнювала сто тисяч карбованців. Це тоді, коли колгоспники в колгоспах працювали за дарма. Далі події розгорталися за сталінським езуїтським сценарієм. У 1949 році заарештована дружина поета Марія Гаврилівна Данилова. Нібито за розголошення державної таємниці вона була вислана в Казахстан.

Усі спроби поета, лауреата Сталінської премії першого ступеня, врятувати дружину виявилися марними. Але невдовзі його чекало ще одне випробування — шельмування за вірш «Любіть Україну», яке розпочалося в 1951 році. Сосюру перестали друкувати, колишні друзі обминали його десятою дорогою. Внутрішньо він готувався до арешту. Але смерть Сталіна, яка сталася невдовзі, припинила його шельмування. Карні органи удали, що про нього «забули». Редакції стали телефонувати й просити віршів для публікації. Якось відразу усім стало соромно за зраду. У 1954

році повернулася із заслання Марія Данилова. Розповідають, що він ніс з вокзалу додому дружину на руках. Сосюра вдруге одружився з нею і прожив щасливо до кінця життя.

Щороку виходили в світ його книжки. Щоправда, Сосюра з особливою старанністю прагне засвідчити в них своє вірнопідданство. Поетичну книжку «Біля шахти старої» розпочинає три поеми. За характером художнього обдарування Сосюра був ліриком. «Червона зима» — лірична поема. Вона складається з низки фрагментів — споминів, які проносяться в свідомості автора. Коли ж доходила справа до епічного сюжету, тут Сосюра як митець явно пасував. Жодного здобутку, рівновеликого своїм класичним надбанням, у цьому виді творчості він не залишив.

Відкривалася книжка однойменною поемою — «Біля шахти старої», написаною за канонами соцреалізму. Далі йшли ще дві поеми «Васильок» і «Дочка лісника» так само, як і перша поема, з часів так званої громадянської війни. Що можна сказати про ці твори? Поет ніби демонстрував таку позицію: вам потрібно до річниці революції твори про революції, так ось, будь ласка, я їх вам надаю. Це була творчість В. Сосюри у зоні необхідності: для радянської держави.

Основну частину книжки займав розділ «Поезії». У ньому так само розставлені гачки про пильне око червоної цензури. В. Сосюра спекулює на безпрограшних мотивах: революція, Ленін, індустріалізація країни, могутність робітничого класу. Деякі вірші написані у мемуарному дискурсі. У вірші «Щоб рідний край не знав заков» (sic!) є такі рядки: «Ще огризалась тьма сердито / вогнями куль... Та в вись лунку / вже день новий вставав над світом, / як Ленін на броньовику» [9:69]. Ім'я Леніна було священне. Усі удали, що не розуміють пародійного (комічного) змісту наведених рядків, у яких природа узалежнювалася від виголошення Леніним квітневих тез на фінському вокзалі в Петрограді 1917 року. Але лише після такого вірша можна було розмістити поезію «Моє серце уже од розлуки не плаче», який ми розглянемо далі.

А знаєте, що партійними ідеологами було негайно уведено в радянську класику? Безбарвний, примітивний вірш «Хіба можна співати печальні пісні». Щоб наочно продемонструвати його художню убогість, наведемо його в повному обсязі. «Хіба можна співати печальні пісні, / коли щастя в моїй стороні / з кожним днем усе ближче, немов небеса... / Тільки в праці життя і краса. // Тільки в праці невтомній крилатим стаєш. / Наближається щастя без меж... / Його сяйво уже заливає нам путь... / Щастя це комунізмом зовуть. // Близько, близько уже нам сіяє воно / заглядає у серце й вікно, / наче райдуга з неба над нами звиса... / Тільки в праці життя і краса» [9:110].

Цей вірш негайно був включений до шкільних програм і хрестоматій, тому що в ньому згадується комунізм. У країні готувалася нова «Програма КПРС», якою передбачалося побудову в СРСР комуністичного суспільства. Хрущов марив увійти в історію як будівник комуністичного суспільства, адже Сталін проголосив, що соціалізм в СРСР уже збудовано. Проте Сосюра двічі насміявся з партійних планів. Уперше, коли заявив, що щастя усе ближче, немов небеса, а кожна людина з географії знає, що небеса не бувають ні ближчими, ні дальшими. Вони стоять на місці й не наближаються до нас. А відтак увесь образ набував беззмістовності: очікувалося наближення того, що ніколи ближчим не стає. Удруге Сосюра насміявся над партійними планами, коли те ж саме наближення щастя порівняв з райдугою. Багато людей, заворожені красою, кидалися дійти до райдуги, і нікому це не вдалося. Отакий образ комунізму зобразив Сосюра. Але в ідеологічному засліпленні цього ніхто не помітив.

Таким чином, з творчістю в зоні необхідності було все гаразд. Данина була сплачена. Можна було переходити до **творчості в просторі свободи**.

Книжка «Біля шахти старої» розпочиналася все ж не з однойменною поемою, а з несподіванки. Цією несподіванкою була присвята: «Мойй онученьці Орисі» [9:5; курсив В. Сосюри. — І. М.]. Слід зрозуміти, в чому тут річ. Книжка, яка писалася у ювілейний рік Великої Жовтневої соціалістичної революції, мала б бути присвячена *ровесникам Жовтня, більшовикам, які здійснили революцію*, чи хоча б *пам'яті полеглих у боротьбі за нове життя*. Але нічого цього немає в голові Сосюри. Є його онучечка Орися. Їй він і присвятив книжку.

Відбувши обов'язкові офіційні церемонії, він дав Орисі вибігти на сторінки своєї книжки: «Тупотять маленькі ноженята, / і од щастя — наче промінь я. / Кожний ранок у мою кімнату / прибіга онученька моя» [9:106; вірш «Орисі»]. І далі: «Я люблю її очей сіяння, / що подібне до вогню зірок. / І звучить дитяче лепетання, / наче срібний весняний струмок» [9:106]. Поет не забув нагадати, що онучка — то його «ясне продовження», вона здатна кожен день перетворити на свято.

Ви думаєте, що це випадковий вірш про Орису, який одного разу «пробився» на сторінки книжки? Зовсім ні. Поет майстерно замаскував її присутність. Наприклад, розпочав вірш зовсім з іншого мотиву, а потім увів у його поетичну тканину Орису: «Люблю тебе, моя ти пісне, / тобі я дякую за все. / Орися кнопочку натисне, / і ліфт униз її несе» [9:112]. Пісня, яка розпочинає вірш, потім у ньому більше не згадується. Зате розповідається, як Орися «вже не колишне немовля. / Вона в саду біля фонтана / уже з бабусею гуля» [9:112]. Дівчинка підбігає до будинку й кличе

діда вийти на балкон, щоб послати йому повітряний поцілунок.

У вірші «Як серцю радісно! Дивися!» поета вражає деталь: у дівчинки прокинувся материнський інстинкт, іграшкове мавпенятко вона, як дитину, тримає на руках. «Як серцю радісно! Дивіться! / Із сьайвом сонця у очах / моя онученька, Оріся, / йде з мавпенятком на руках» [9:153].

Приводом до написання наступного вірша стала буденна подія: «Черевички Орісі купили, / й їх вона показала мені / і так мило голівку схилила, заховавши очиці ясні» [9:188]. Далі перелічено усе, що вміє Оріся: шафу хусточкою витирати, читати книжку, хоча вона ще не знає всіх літер. Вона — «як фіалка в гаю» [9:188]. Усі вірші про Орісю стають свідченням величезної любові поета до онучки.

Але це елементарне почуття, зрозуміле за своєю природою. Проте для Сосюри тут розгортається ціла концепція національного українського життя. Йому потрібно почувати себе головою патріархальної української родини, вкоріненої в свою землю. При цій нагоді нагадаймо розвідку І. С. Нечуя-Левицького «Світогляд українського народу» (1876), де він розглянув наші колядки і щедрівки, «від яких віє духом хтозна позаколішньої давнини» [7:11], а пантеон перших українських богів поданий як патріархальна українська родина. Російські більшовики зробили все можливе, щоб знищити в українцях цей питомий потяг до родинності. Але не вийшло.

Це можна бачити на прикладі Сосюри. У книжці «Біля шахти старої» в її поетичний світ утягнуто численні мнемонічні репрезентації, у яких зустрічаємо й матір, і бабусю поета. Йому хочеться почувати себе в колі своєї родини. І він цю свою родину приводить у книжку. Приводить непомітно, так, щоб червона цензура не причепилася. От з'являється в книжці матір: «Одцвіли громадянські пожари... / Я приїхав до міста од нив / і на першого гонорара / хутряню собі шубу купив. // І лилися мелодії, рими / про завод і про верби села... / А коли повернувся я з Криму, / мати шубу мою продала» [9:171]. Цей епізод підтверджується мемуарами про поета.

У віршах про трудову юність на содовому заводі з'являється бабуся: «Я вже далеким зорям не молюся. / Давно, давно / мені всміхалась зморшками бабуся, / і стиглі вишні стукали в вікно. // Мені всміхалась зморшками бабуся / там, де завод мій содовий сія... / Усім еством до тебе я тягнуся, / земле моя!» [9:126].

У вірші «Співали пташки голосисто...» поет знову занурився в спогади про юність, де «стрічає мене біля брами / старенька бабуся моя» [9:152]. Але це символічна зустріч, яка триває в часі безкінечно, скільки поет пам'ятає про неї: «Стрічає

онучка з дороги. / Крізь роки туманні рої / читаю любов і тривогу / я в зморшках глибоких її. // Крізь роки туманні дивлюся / в дитинства мого круговій... / І падають сльози бабусі / на мене, як дощик дрібний...» [9:152].

Побудувавши історичну вертикаль від своєї бабусі до онучки, поет повернувся в сучасність. Тут, нарешті, варто нагадати про ще одну дату, до якої приурочено вихід книжки «Біля шахти старої». У 1958 році поетові виповнилося шістдесят років. Вік немалий. Особливо, якщо врахувати специфічний мотивний світ поета, адже він все життя писав про молодь, про найголовніше почуття молодих — кохання. Як же бути тепер, коли він доходить до схилу віку? Що чекає його як поета? Чи не вичерпався він як митець? Ці питання не могли не турбувати Сосюру.

І поет поніс свою книжку у видавництво «Молодь». Старій шахті він протиставив молоду людину. Себе як молоду людину. Він не погоджувався старіти. Він прагнув залишитися молодим. У книзі багато вірші, які скидаються більше на замовляння з клятвою: лишитися молодим. Вірш «Одцвіли громадянські пожари...» закінчувався таким імперативом: «Бродить молодість десь у тумані, / де Донець і над вербами дим... / Тільки з піснею, друзі кохані, / я залишусь завжди молодим» [9:171]. Це не тільки констатація. Не звичайна обіцянка. Це замовляння з метою прикликати бажане в свій життєвий простір.

Логіка поета зрозуміла (хоча це може бути назване й цілою філософською концепцією): поет, зрештою, розумів неможливість вічної молодості у фізичному сенсі. Тому він перевів площину своїх бажань у план творчості, мистецтва, символізуючи все розмаїття духовного життя в символічному образі пісні. Найбільш прикметний у цьому сенсі вірш «Цвіте конвалія в гаю». Його так само можна сприймати як замовляння. Поет перелічив усі пори року, щоб сказати, що завжди він залишився молодим завдяки пісні. Наведімо дві останні строфи про осінь та зиму: «Вже не співати солов'ю, / жовтавий лист кружляє... / Я в пісні молодість свою, / як дні весни, стрічаю. // Зима. У полі і в гаю / сніги, сніги безкраю... / Я в пісні молодість свою, / як дні весни, стрічаю» [9:177].

Уявлення про молодість невіддільні від краси, кохання, зустрічей закоханих, оспівань та інших її атрибутів. Сосюра як поет молодості був послідовним поетом кохання. Слід мати на увазі: його української моделі, яка передбачає обоження жінки. Про це багато написано щодо Т. Шевченка, починаючи з Івана Франка як його інтерпретатора. А потім через М. Старицького з його «Викликом»: «Я тебе, вірная, аж до хатиноньки / Сам на руках однесу» [10:34] — до епохи Великих поетів: П. Тичини, М. Рильського і його ж В. Сосюри. Він захопив у темі кохання беззаперечне лідерство. Не

загубився цей мотив і в книжці «Біля шахти старої», хоча, судячи з назви, там йому місця не передбачалося.

Поезія В. Сосюра — то його ліричний щоденник. Поет ні на хвилину не дає підстав сумніватися, що він говорить про якогось абстрактного, узагальненого ліричного героя. Та й як можна узагальнити почуття, коли вони завжди індивідуальні й конкретні?

Висвітлення мотиву кохання в книжці «Біля шахти старої» слід розпочати з унікального вірша, який лише одного разу друкувався саме в цій книжці і більше — ніде. Упорядники зібрань творів В. Сосюра старанно викреслювали його з упорядковуваних збірок. Це вірш — про повернення зі сталінських затінок його дружини — Марії. Звичайно, у вірші ніяких позначок про те, яку подію описує цей твір. Їх не можна було надати. Але увесь його речовий світ свідчив, про що він розповідає. При чому слід мати на увазі, що В. Сосюра був властивий геніальний нахил до внутрішнього узагальнення, здатність одним рядком перевести тему в інший регістр, вивести її на інший рівень сприйняття.

«Моє серце уже од розлуки не плаче, / як зоря над блакиттю дібров. / Ти з тайги принесла мені серце гаряче / і в снігах незхолону любов. // На зажурені віти лягали сніжинки, / й навіть зір од морозу холов... / Тільки вітер шумів з дорогої України, / що повернеться щастя ізнов. // Все зима і зима. І коротке літо, / наче сон. Ти терпіла і йшла... / Як люблю я тебе за усе пережите, що, як хрест на плечах, ти несла!.. // Наче сон, наче казка... Ти знову зі мною, / і немає у серці пожеж. / Я дивлюся, як ти молодою ходою / знов по вулиці Леніна йдеш. // І любов мого серця міцніша від криці, / що надійна в труді і в бою, / світить сонцем очей твоїх сині криниці / так, як світить у душу мою» [9:71].

Звичайно, червона цензура «купилася» на ім'я Леніна, не помітивши, що йдеться про топос, а не особу. Цей вірш подавався після того, де день новий вставав над світом, як Ленін на броньовику. Так чи інакше, а він не був знятий з книжки, хоча писати про повернення зі сталінських таборів у пресі було заборонено. Не було такої теми! Щоб узятися за її художнє опрацювання, треба бути таким простодушним поетом кохання, яким був В. Сосюра. Він дякував Марії за усе пережите і за те, що вона повернулася до нього. І клявся в непорушності свого кохання.

Вірш «І знов земля в зорі цвіту» розпочинався як пейзажна замальовка, але в її процесі поет виокремив себе з людського загалу: «І знов земля в зорі цвіту / шумлять тополі й клени... / Хто любить осінь золоту, / а хто весну зелену. // Багато радості в весні / і мрій у дні осінні. / Хто карі очі бачить в сні, / а я лиш сині, сині... // І сяє в мареві знамен /

немов зоря зоріє / для мене між усіх імен / одне ім'я — Марія» [9:114]. Так умів тільки В. Сосюра. Так умів замаскувати мотив кохання у своїй поезії. Розпочати з пейзажної замальовки, потім вставити у вірш знаковий для радянської риторики образ «у масві знамен», яким позначалися робітничі демонстрації, звітування мас перед партією. А завершити все іменем своєї коханої, яка підноситься над світом природи й людей, — так умів тільки В. Сосюра.

Очі коханої — то окрема тема. У вірші «Мені ти приснилась давно» поет розповів про те, що він любить море, небо, фіалки, бо вони «нагадують очі твої» [9:141]. А щоб зняти будь-які заборони писати про кохані очі, він винайшов безвідмовний спосіб сплітати їх з образом ні більше, ні менше, як Вітчизни. Слово «Вітчизна» він завжди писав з великої літери, що в радянській риторичній означало «соціалістична вітчизна». І от у В. Сосюра поставали рядки про очі: «Їх не в'яне краса, / їхній зір окриля. / В них мої небеса / і Вітчизни поля...» [9:157]. Тут уже розгубиться будь-який цензор: як же викреслити Вітчизну, доведеться лишити, а з нею й «сині очі твої». Перегорнімо сторінку й знову прочитаємо: «Зникли чорні ночі, / сповнені жалю... / Очі, мої очі / як я вас люблю!» [9:161].

І все ж непокоїло В. Сосюру те, що наближається старість. На це слово в книжці накладено табу. Можна було писати тільки про осінь, опале листя, зиму, сніги. Зрештою, це світові атрибути старості, самотності, покинутості. Але всього цього не передбачає В. Сосюра для себе. З цього погляду прикметний вірш «Віав вітер над нами». Це лірична мініатюра, яких багато в творчості поета. Головне змістове навантаження несуть рядки «Я до тебе прийшов» і «ти до мене прийшла». Але обидва герої зробили це «весняними стежками». Решта вірша описувала природні (й соціальні катаклізми): «вітер віав над нами», «скільки бачили неба / і пройшли ми доріг» [9:176], та непорушним лишилося збережене кохання. Торжество збереженого кохання — от у чому зміст цієї поетичної книжки. Так, шахта стара, але біля шахти старої поет і його кохана знаходять своє щастя, вони виборюють його.

Як не прагнув поет заявити про свій намір і утвердити можливість лишитися молодим, але в пейзажній ліриці книжки переважали мотиви кінця року, як символу кінця життя. У пейзажі впускає поет концепт старості. Думається, швидше, на підсвідомому рівні. «На тротуари листя лине, / не тратячи на літ зусиль, / і, пролітаючи, машини / здійснюють жовту заметіль» [9:129], — так розпочав поет свій вірш. Він розповів у ньому про минулість і безповоротність часів і про повернення знову в новому році весни й літа. А зараз він іде в морі кольорів «з коханою своєю». Завершення вірша: «Шумить життя, надходить вечір... / Я знаю,

старість не сумна. / І жовтий лист ляга на плечі, / немов на скроні сивина» [9:129].

У багатьох віршах він кличе весну: «Вийду повний дум», «Ти одлетиш за обрій голубий». І все ж здебільшого панують зимові настрої: «Погасло літо вже давно, / пливуть і тануть рими, / та вітер стукає в вікно / сніжинками рясними» [9:174]. До класики ж слід віднести два вірші, де використано образ коня. Він прийшов, звичайно ж, з української народної творчості, де виступає символом швидкоплинного часу. Це ж там, у піснях, герой намагається наздогнати свої молоді літа, звичайно ж, не пішки, а на конях вороних. Але й вони не годяться для такої справи.

У В. Сосюри вороні коні міняють свій колір: «Білі коні зими десь летять як громи, / б'ють об землю копитами дзвінко. / В'ється довгий їх шлях, і за ними в полях / мерехтять рій за роєм сніжинки» [9:144]. Вірш «Блукає осінь. Безгомінням» побудовано на прийомі персоніфікації. Осінь постає в образі красуні, у якої «цвіте очей блакить», на якій шумить багрянний плащ; «і важкогровий кінь за нею / на чорнім поводі іде» [9 : 88]. Для чого ж їй цей кінь із складаним гомерівським епітетом? Втікати від зими. «Вже на квітках іней — не роси / і недалеко вже до дня, / як сяде осінь жовтокося / на

чорногрового коня, // востаннє гляне на алеї / в диханні холода й біди / і в даль поїде... А за нею / сніг замітатиме сліди» [9:88].

Підіб'ємо підсумки. Книжка «Біля шахти старої» цікава сьогодні як ліричний щоденник поета, відображенням у творах загальнолюдської проблематики, таких тем і мотивів, які мали не локальне хронологічне значення, а торували поетові шлях до вічності, у тому числі — й до нашої сучасності.

У вигляді епілогу варто відзначити, що В. Сосюра був одним із тих українських радянських письменників, від яких залишилося найбільше, так званих, «шухлядних» творів, тобто таких, які писалися в шухляду з розумінням неможливості опублікувати їх при нинішній суспільно-політичній ситуації. Згадаємо хоча б дві поеми: «Махно» і «Мазепа», автобіографічний роман «Третя Рота». Якби ці твори були знайдені радянськими сатрапами в паперах В. Сосюри, у нього були б великі неприємності. Але він ці твори все одно писав. Він вірив в Україну, у те, що вона відбудеться як держава, і тоді прийде час і для його творів. Зокрема, для тих творів, які він писав у просторі свободи, не для партії, а для людей.

Література

1. Бурляй Ю. С. Володимир Сосюра : життя і творчість / Юрій Бурляй. — К. : Держлітвддав УРСР, 1959. — 203 с.
2. Доленго М. Творчість В. Сосюри / М. Доленго. — Х. : Література і мистецтво, 1931. — 95 с.
3. Дузь І. М. Гімн людині. До 70-річчя з дня народження Володимира Сосюри / Іван Дузь. — К. : Знання, 1967. — 47 с.
4. Костюченко В. А. Біль аж до краю дороги... : есе / В. А. Костюченко. — 2-е вид., доп. — К. : «Пульсари», 2004. — 276 с.
5. Михайлин І. Л. Методологічні ідеї з висвітлення української радянської літератури в літературній критиці Юрія Шереха (Шевельова) / І. Л. Михайлин // Юрій Шевельов: учений гуманітарій, дослідник української мови і літератури : зб. статей / Упоряд. С. В. Вакуленко, П. О. Редін. — Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. — С. 30–40.
6. Моренець В. П. Володимир Сосюра : Нарис життя і творчості / Володимир Моренець. — К. : Дніпро, 1990. — 262 с.
7. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / Нечуй-Левицький Іван. — К. : Обереги, 1992. — 88 с.
8. Радченко Є. Є. Володимир Сосюра : літ.-критичний нарис / Є. Є. Радченко. — К. : Рад. письменник, 1967. — 208 с.
9. Сосюра В. М. Біля шахти старої : поезії / Володимир Сосюра. — К. : Молодь, 1958. — 200 с.
10. Старицький М. П. Твори : У 2 т. / Михайло Старицький. — К. : Дніпро, 1984. — Т. 1. — 645 с.
11. Стебун І. І. Володимир Сосюра : літ.-критичний нарис. / І. Стебун. — К. : рад. письменник, 1948. — 52 с.
12. Шерех Ю. Правда почуттів і спекуляція на почуттях // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи / Юрій Шерех. — Х. : Фоліо, 1998. — Т. 1. — С. 140–149.

УДК 821.161.2 – 32.09

В. В. Кизилова

Державний заклад «Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка»

**Школа в українській прозі ХХ ст. для і про дітей:
соцреалістичний кордон і художня дійсність**

Кизилова В. В. Школа в українській прозі ХХ ст. для і про дітей: соцреалістичний кордон і художня дійсність. У статті розглянуто специфіку інтерпретації теми школи в українській літературі ХХ ст. для і про дітей. Наголошено на її витоках (творчість Г. Сковороди, Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Б. Грінченка). Своєрідним містком між до- і радянським періодом стала творчість С. Васильченка. Життя школи як історія радянського суспільства, про щасливе комуністичне майбутнє постає зі сторінок творів О. Донченка, Ю. Збанацького, О. Копиленка й ін., що стали яскравим зразком літератури соцреалізму. Виразно резонує доробок Г. Тютюнника, В. Близнеця, А. Дімарова, Н. Бічуї, художнє мислення яких виходило за соцреалістичні кордони й витоками своїми сягало внутрішнього світу людини. Письменники долали творчі стереотипи, вважали дитячий світ альтернативою панівному офіціозу. Їхня творчість не належить певному часу, а й нині зберігає свою актуальність.

Ключові слова: література для і про дітей, проза, тема школи, соцреалізм, канон, свобода.

Кизилова В. В. Школа в украинской прозе ХХ ст. для и о детях: границы соцреализма и художественная действительность. В статье рассматривается специфика интерпретации темы школы в украинской литературе ХХ ст. для и о детях. Акцентируется внимание на ее истоках (творчество Г. Сковороды, Т. Шевченко, П. Кулиша, І. Франко, Б. Гринченко). Свообразным мостом между до- и советским периодом стало творчество С. Васильченко. Жизнь школы как история советского общества, о счастливом коммунистическом будущем изображена в произведениях О. Донченко, Ю. Збанацкого, А. Копиленко и др., которые стали образцом литературы соцреализма. Им резонирует творчество Г. Тютюнника, В. Близнеца, А. Димарова, Н. Бичуи, художественное мышление которых выходило за соцреалистические границы и апеллировало к внутреннему миру человека. Писатели преодолевали творческие стереотипы, считали мир детства альтернативой господствующему официозу. Их творчество не принадлежит конкретному времени, а и сегодня сохраняет свою актуальность.

Ключевые слова: литература для детей и о детях, проза, тема школы, соцреализм, канон, свобода.

Kyzylova V. V. School in Ukrainian prose of XX century for and about children: bounds of socialist realism and artistic reality. The article is about interpretation's specificity of the school theme in Ukrainian literature of XX century for and about children. It is stressed on its sources (works of G. Skovoroda, T. Shevchenko, P. Kulish, I. Franko, B. Hrinchenko). The distinctive bridge between pre- and Soviet period was works of S. Vasylchenko. School life as a history of Soviet society, about happy communist future appears from the pages of works of O. Donchenko, Y. Zbanatskyi, A. Kopylenko and others, that have become a bright example of literature of socialist realism. The works of H. Tiutiunyk, V. Blyznets, A. Dimarov, N. Bichuya resound expressively, as their artistic thinking exceeds the bounds of socialist realism and appeals to the human's inner life. The writers used to overcome creative stereotypes, consider child's world as alternative to the ruling officialism. Their works don't belong to the certain time, they are urgent nowadays too.

Key words: literature for and about children, prose, school theme, socialist realism, canon, freedom.

Розмірковуючи над українським літературним процесом ХХ ст., Г. Грабович звернув увагу на понад 70-літній радянський тоталітарний експеримент, пов'язаний з відсутністю в суспільстві політичної свободи. На думку дослідника, цей факт свідчить про розвиток літератури не «під опікою советської влади», не завдяки їй, а попри неї або всупереч їй. Тоталітарна влада, на думку дослідника, за своєю суттю не може мати позитивного стосунку до вільної творчості й вільної уяви: «партія не веде на подвиги народ і тим паче вона не веде творців». Усе, що розвивалося під її покровом, було посередністю або попросту поганою літературою. «То один із найстрашніших аспектів цієї такої довготривалої кризи – примусове співіснування якісного з

поганим, правдивого з фальшивим» [4:44]. Очевидним наразі постає зміщення кризи в літературі цього періоду з виміру свободи на вимір якості.

Означені вище тенденції, на глибоке переконання, стосуються як загального літературного потоку, так і сегменту української літератури для дітей та юнацтва, котра в радянський період зазнала найбільш потужної опіки прокладних інституцій. У 30-ті роки ХХ ст. її було офіційно проголошено могутньою зброєю соціалістичного виховання. «Дитяча книга має бути по-більшовицьки бадьорою, такою, що закликає на боротьбу й перемогу. У яскравих образних формах дитяча книжка має показувати соціалістичну переробку країни й людей та виховувати дітей в дусі пролетарського інтернаціоналізму», – йшлося в одній із постанов 30-х років ХХ ст. [10:157].

Наслідком цього став ретельний вибір (відбір) пріоритетних (актуальних, злободенних) тем у літературі. Якщо в «дорослій» літературі «офіційно заохочуваними й нав'язуваними пріоритетами одержавленого літпроцесу» (В. Дончик) стали «колгоспна проза», «робітничка тема», «ділова людина», то в літературі для юного читача цим пріоритетом стала т. зв. шкільна проза – штучне жанрове утворення, що акумулювало в собі комплекс тем, так чи інакше прив'язаних до топосу школи: стосунки дітей у колективі, з учителями, з батьками, вибір майбутньої професії, пригоди на канікулах тощо. Теоретико- й історико-літературні студії (О. Будугай, С. Іванюк, Н. Резніченко, Р. Стаднійчук, Н. Сидоренко) наголошують на факті зародження й становлення шкільної прози як такої, що мала б обслуговувати більшовицький режим і настанови комуністичної партії, на перші пореволюційні десятиліття (див. про це: [7:421]), утім тему школи вкупі з освітніми питаннями зачіпали І. Франко, М. Коцюбинський, Б. Грінченко, тему вибору професії порушував свого часу ще Г. Сковорода. Т. Шевченко й П. Куліш працювали над створенням підручників для недільних шкіл («Буквар південноруський», «Грамматка»). Отже, в статті йтиметься про художнє наповнення текстів ХХ ст. для і про дітей, що були створені в радянську добу й репрезентували шкільний дискурс.

Своєрідним містком між до- і радянським періодом стала творчість С. Васильченка («Авіаційний гурток», «Олив'яний перстень», «Приблуда»). Попри ідеологічні нашарування, пов'язані із зображенням соціалістичної дійсності, письменник у творах про школу здебільшого лишався майстром психологічного заглиблення у внутрішній світ персонажів, який уміє передати найпотаємніші порухи душі, напруження й драматизм ситуації через асоціації з явищами природи, романтично освітити думки й почуття юних героїв на тлі реалістичних картин буття.

В оповіданні «Приблуда» будні дитячого притулку постають комплексом чуттєвих вражень, що синтезуються зі станами природи: «...Гу-гу! – трубить над ним вітер, бляхою гримить...Гу-гу!.. А осінь угорі темні хмари над ним у отару зганяє, хмари дощем його січуть холодним, хмари дощем його поливають. А кругом його – смітник, кругом бур'яни сухі свистять, кругом дерева» [3:166].

Під цими темними хмарами не менш темним, брудним і обідраним постає приміщення дитячого будинку: у ньому по троє сплять на одному ліжку, немає ні білизни, ні чобіт, ані крихти хліба. У хаосі революційних буднів до його проблем байдуже практично всім, за винятком педагогів, які не лишилися осторонь безпритульних дітей. Параска Калістратівна віддана дітям і свято вірить, що в майбутньому всі її вихованці будуть великі люди

(«оцей буде професор, а цей – інженер, а оця і оцей – це будуть артисти» [3:169]). «Висока, огрядна, в мужичих чоботях, голос, як труба, іде, як буря...» [3:172], завідувач дитячого притулку зайнята його побутовими проблемами. Вона свариться до хрипоті з державними установами, вимагаючи їжі для дітей-сиріт, випрошує для них одяг і ліки, дбає про ремонт даху. Душа її «застібнута на всі гудзики», і лише діти спроможні викликати в жінки щирі почуття. Побачивши кумедного «музиканта» Мишка, якого діти гуртом ховали в притулку, його подряпане схудле тільце без сорочки, Параска дає волю своїм емоціям – вона плаче, а це є знаком позитивного вирішення долі хлопчика: «Всі дух затаїли – ждуть. Швидко одвів до дверей голову, очі блищать, радісний. Стиха: / – Не журися, Мишко, – діло, здається, буде: реве! / Всі нишком: / – Реве? / – Так реве, так реве, аж захлинається! Аж ніс їй почервонів! Витре носа хусточкою та й знову! / Невитримана радість, мов на крилах, підняла всіх, завертіла, тихо, без гуку» [3:174]. С. Васильченко в зображенні характеру героїні вдався до відтворення потоку емоцій, плин яких дозволяє відкрити читачеві її тонку душевну організацію, внутрішній світ, почуття й переживання.

Соцреалізм як тоталітарний проект, спосіб оприявлення дискурсу радянської влади, що 1934 року був проголошений основним методом радянського мистецтва, став одним із механізмів централізації, уніфікації та канонізації ідеологізованої літературно-художньої практики. Основний зміст творів про школу, що віднайшли свою прописку в 30 – 50-ті роки минулого століття, зводився до оспівування «нового світу й торжества радянської влади», а їх сюжети виявляли референтний потенціал соцреалізму, пов'язаний із педагогізацією естетики [12:7].

Типовим прикладом «соцреалістичної» повісті про школу є диалогія О. Копиленка «Дуже добре» та «Десятикласники». Історію колективу класу (Кіра Коваль, Аркадій Троян, Володимир Порада, Марко Бубир, Маруся Рожко, Руфа та ін.), їх батьків (Ніна Троян, Ганна і Максим Коваль), учителів (Чернуха, Курокут, Пещера) автор подає як історію радянського суспільства з актуальними на той час проблемами: боротьбою з міщанством і пристосуванством, хабарництвом і кар'єризмом, а головне – за щасливе комуністичне майбутнє, нероздільно пов'язане з комуністичною партією. І хоча письменник намагався пунктирно накреслити коло проблем, що лежать в іншій площині, зокрема біль і страждання дівчини-підлітка, покинутої матір'ю заради чоловіка, почуття першої закоханості, морального вибору, – усе ж обраний письменником стиль «соцреалізму» не давав можливості розкрити їх глибоко й переконливо. Давалися знаки вимоги конструювання «нової

людини», яка «все своє свідоме життя віддала партії, боротьбі, роботі для побудови сонячного життя на землі під прапором, залитим кров'ю багатьох поколінь. Серце її б'ється тому, що існує ця партія, країна...» [9:128].

Суголосними діалогії О. Копиленка стали повісті «Наші тайни» Ю. Смолича, «Школа над морем» О. Донченка, його роман «Золота медаль». Своїми творами письменники намагалися «переконати читача в тому, що він здатен подолати будь-які перешкоди, що радянській людині, навіть зовсім юній, підвладно все» [7:420].

Роман «Золота медаль» О. Донченка виводив читача за звичне (для доби його написання) коло батальних сюжетів, мовлячи про десятикласників, які стоять на порозі дорослого життя. Значна увага тут приділена проблемі вибору майбутньої професії, а головне – особистої долі, яка, на думку головних героїв роману, невіддільна від комсомолу й комуністичної партії. Марійка Поліщук, Юлія Жукова, Ніна Коробейник – три подружки-однокурсниці, які упродовж шкільного життя були «нерозлийвода» й, очевидно, пережили багато цікавих і захоплюючих моментів, у романі займаються насамперед перевихованням морально несвідомих типів, дбають про обличчя комсомольського активу школи, а їх головне завдання – «бути в перших рядах відмінників, <...> виховувати в собі силу волі, покласти край нехлюйству в своїй роботі, вишкребти з своєї істоти до останку лінощі...» [6:31].

Герої роману О. Донченка яскраво репрезентують у літературі для дітей та юнацтва формулу позитивного героя «соцреалізму». Ніна, Юлія, Марія за свій головний обов'язок вважають наполегливе відмінне навчання, а їх мрії про майбутнє нероздільно пов'язані з долею радянської Батьківщини й комуністичної партії. У їхньому конструюванні О. Донченко унікав психологічної розробленості характерів, пропонуючи як альтернативу гіпертрофовану комуністичну ідеологію, що превалює в усіх діях і вчинках: вчать на відмінно не тому, що прагнуть пізнати світ, а тому, що цього вимагає партія, мріють не про романтичні пригоди, модний одяг (що так природно для дівчат юнацького віку), а про те, як у майбутньому будуть вступати до лав комуністичної партії тощо. Навіть традиційна для підлітково-юнацької літератури тема кохання розробляється О. Донченком у романі в звичному для літератури «соцреалізму» ключі: перше почуття у Віктора Перегуди до Юлії Жукової виникає через те, що дівчина своїми вчинками схожа на Зою Космодем'янську, має правильні хороші думки, а головне – любить свою Батьківщину, «єдину в світі!» [6:177].

Роман «Золота медаль» є яскравим зразком літератури «соцреалізму», яка «сумлінно

виконувала щораз нові накреслення та заклики партії» [8:210]. Його ідейні настанови вивисувалися над характерологічною розкутістю, психологічною багатогранністю, умінням вдивлятися в душі підлітків, чим, зрештою, якраз і має характеризуватися романне мислення.

Вірним державному й партійному замовленню у творах на шкільну тематику був Ю. Збанацький (повісті «Курилові острови», «Героподвія», «Морська чайка» та ін.). Культовими в них стали образи мудрих дорослих, педагогів, які своїми порадами, особистим прикладом спонукають вихованців до правильних висновків, реалізуючи в такий спосіб концептуальне положення «соцреалізму» – зображати життя в його «революційному розвитку». Співаючи гімн радянській школі, Ю. Збанацький педалює професійні якості вчителів: мудрість, працьовитість, відданість дітям, небайдужість до проблем, з якими стикаються учні. Такими є Леонід Максимович, директор школи-інтернату («Курилові острови»), який зміг роздвинути душу бешкетника Миколи Курила, відшукати до неї «ключика», Клавдія Фотіївна («Героподвія»), директор сільської школи, яка не могла уявити дня без своїх вихованців. Задля їх репрезентації письменник використовує зужитий у літературі «соцреалізму» прийом антитези: молодому, але «такому справжньому» вчителю Леоніду Максимовичу протиставлено Марію Африканівну (директор школи, з якої Миколу спровадили до інтернату), яка дбає лише за показники школи, дисципліну й абсолютно байдужа до дитячих проблем. Автор не відступає від ідеологічно заданої схеми й у показі еволюції персонажів-підлітків. Микола Курило, наприклад, тільки після знайомства із порядним, чесним і справедливим Андрієм Северіним віднайшов міцний ґрунт під ногами, став дивитись на світ іншими очима («Курилові острови»).

Наскрізно соцреалістичним творам про школу виразно резонує доробок митців нової генерації, художнє мислення яких виходило за соцреалістичні кордони й витоками своїми сягало не партійних настанов, а національної душі і внутрішнього світу людини. Творчість Г. Тютюнника, В. Близнаця, А. Дімарова, Н. Бічуї – культурно-національний прорив, що засвідчує суверенність індивідуального вираження, творення нової художньої дійсності без панівного офіціозу, центром якої стала дитина й дитячий світ.

Хрущовська відлига дала змогу для вираження письменницького таланту, внутрішньої духовної свободи, усвідомлення власної іманентної суті. Автобіографічна проза з ілюстраціями із власного дитинства («Климко», «Вогник далеко в степу» Гр. Тютюнника, «На коні й під конем» А. Дімарова та ін.) позбавлена казенного пафосу й облеслевої

риторики; вона відповідала потребам художньої творчості як такої, що уникає акцентів на перманентній боротьбі («за», «проти», «всупереч», що в принципі унеможлиблює творчу свободу митця), і повертала в літературний ужиток неповторне людське «я», присутнє в юних героях.

Репрезентація революційних експериментів на тлі монументального дидактизму поступилася місцем ліризму, апеляцією до національного духу, живої людської душі в автобіографічних творах, де актуалізовано, зокрема, і спогади про навчання, що позбавлені стереотипів ідеологізованого й позначеного комсомольськими значками та піонерськими краватками повчання.

У «Вогнику далеко в степу» Гр. Тютюнник говорить про нелегкі роки повоєнної відбудови, що збіглися з періодом навчання головних персонажів у ремісничому училищі. Вступ до навчального закладу зумовлений не стільки свідомим вибором професії, скільки можливістю в такий спосіб вижити й прогодуватися: «Тітка Ялосовета одразу заплакала, почала розказувати, що хату нашу “вкинуло бомбою у річку”, що живемо ми в тій хаті, як у норі, одягатися ні в що, їсти теж не дуже... А я стояв, дивився у підлогу і тримав у спітнілій руці згорнуті в дудочку документи: заяву, метричну довідку, таблиць за п'ятий клас і автобіографію. Мені було ніяково, що тітка Ялосовета розказує все про нас» [11:146–147]. Світ головного героя розкривається гамою вражень і відчуттів, він щоразу демонструє бажання пізнати життя в усьому розмаїтті, що в тексті передається комплексом художніх засобів, притаманних психологічній прозі.

Неповторний внутрішній світ особистостей, їхні психологічні відчуття розкриваються у творі за допомогою тактильно-зорово-кольорових асоціацій. «А мені всю ніч снилася Австралія! Наче я йду по Австралії, а кругом жовто-прежовто, і сонце пече... Силка любить географію і розповідає про кожну країну так, наче він там був. <...> ... – Так жовто, як у Штокаловому садку од абрикос. Банани, апельсини, ананаси» [11:162]. В уяві хлопців постають обриси далеких країн, про які вони із захопленням читали в підручнику географії, натомість вони асоціюються в підлітків з жовтогарячими абрикосами, яких ще жодного разу в житті не довелося скоштувати. Смакові відчуття підлітків, що водночас викликають плин думок, автор описує просто, але водночас психологічно зворушливо: «Ні, зразу не добереш того невидимого смаку! Як мед? Куди там тому медові! То мед – і все. А це... І сонцем пахнуть. Хоч і холодні. А ми думали, що вони гарячі...<...> Об щоки труться оксамитно – є таки на них пушок. А котра й сама за пазуху впаде, полоскоче золотою мишкою і пригріється, і вже її не чути» [11:166–167].

Дитинство у творчих підходах А. Дімарова – це всепереможна вітальність, художнє вираження якої потребує іншого духовного й емоційного осягнення. У його повісті «На коні й під конем» перед читачем постають доволі колоритні і промовисті пригоди, що траплялися з письменником в ранньому дитинстві, у підлітковому віці та юності. Життя бешкетного й непосидючого Толічки з доволі детально описаними епізодами навчання, спілкування з однолітками, матір'ю й учителями постає як майстерне авторське зображення певної доби, доступ до правдивого зображення якої довгий час був заборонений.

«...вчителі теж час від часу урочисто проголошували, ким я не буду. Якщо їм вірити, то мені не світила жодна професія, якої тільки прагне нормальна людина. Я не стану ні географом, ні літератором, ні інженером, ні істориком – вони це знали напевно. Не знали лише, ким же я стану...» [5:172], – такі згадки залишилися у письменника від «науки», в якій найулюбленішою дисципліною була та, що мала назву «канікули». У поле зору письменника потрапляє здебільшого не процес навчання, а враження від нього. З-поміж учителів найбільше захоплення викликав учитель фізики, дітей вражав насамперед його охайний вигляд, вишита сорочка, ідеально напрасовані стрілки галіфе, начищені до блиску чоботи й тихий спокійний голос. Його уроки стали найулюбленішими завдяки нестандартним запитанням, вмінням пожвавити інтерес підлітків прикладами з життя. З особливим ліризмом А. Дімаров згадує й перше кохання, що «прийшло до нас у тому ж таки дев'ятому класі, в другому півріччі. Це було якесь дивне кохання: воно спалахнуло, як пошесть, і за якийсь день охопило всі старші класи, а точніше – їхню чоловічу половину» [5:224]. Хлопців заворожує молодість і краса вчительки хімії, вони чекають її уроків, як свята, голять пушок, який щойно з'явився на щоках, носять додому її портфель.

Життя підлітка дуже тісно пов'язане з матір'ю. «Хоч я давно вже вивчив, що земля кружляє навколо сонця, однак підсвідомо ще вірю в те, що весь видимий світ обертається довкола мами. Тож мама не може померти, бо це означало б кінець усього світу» [5:172]. Сільська вчителька, яка сама виховувала двох синів, понад усе в житті прагнула дати їм освіту, вивести в люди, тому цілком зрозумілий пієтет, який осяває хлопця при згадці про маму – іноді сумовиту й задумливу, іноді веселу й бадьору, рішучу у своїх вчинках, – настроїй якої часто був результатом їх з братом бешкетної поведінки.

Навчальний заклад, його атмосфера, шкільне оточення виступають здебільшого антуражем задля показу плину буття особистостей, тих емоцій, що їх

переживають вони у процесі свого дорослішання й які зумовлюють вибір поведінки та морально-етичних життєвих пріоритетів в автобіографічних повістях Гр. Тютюнника й А. Дімарова.

До теми школи у своїй творчості звертався В. Близнець. На сторінках повісті «Старий дзвоник» автор простежив зміни шкільного приміщення упродовж певного відрізка часу: від воєнних років до сьогодення. За часів війни школа – тісна й приземкувата. У ній душно й темно, немає парт, по четверо за козликми сидять навчаються учні. Сучасна авторові школа – велика дерев'яна споруда, що виросла в центрі села й розгорнула під прямим кутом два свої крила-приміщення. Вона потопає у квітах і деревах. Письменник наголошує на тісному зв'язку людини й природи, він апелює до людської душі, що черпає сили з рідної землі, а це в свою чергу символізує незнищенність народного духу, продовжуваність життя: «...школа хоче зробити все так, щоб і сьогоднішні діти не одривалися від землі, щоб і вони мали одвічну радість людини, яка живе тісно злита з природою і яка змалку відкриває для себе і ці тихі річечки на лугах, і вечірні зорі над лісом, і запах сіна, той неповторний запах дитинства, що сниться нам потім усе життя...» [2:173].

У повісті «Женя і Синько» В. Близнець намагається осмислити проблему самотності в дитячому середовищі. Женя Цибулько живе в повноцінній родині, навчається у звичайній київській школі. Утім дівчинка не може віднайти себе: з раннього дитинства вона ідентифікує себе як хлопчика, носить хлопчачий одяг, грається в хлопчачі ігри, що врешті-решт у підлітковому віці виливається в типовий конфлікт особистості з собою і середовищем. Автор звертає увагу на складний внутрішній світ героїні, дисгармонію, і, як наслідок, проблеми міжособистісного спілкування. У пошуках комфортного стану, бажанні бути зрозумілою дівчинка віднаходить Синька – маленького волохатого чортика зі своєрідним характером, своїми примхами й забагами. Міфологічний персонаж стає її співбесідником і розрадником; створивши фантастичний світ із Синьком, дівчинка втікає в нього від навколишніх проблем, захищається від часом жорстокого світу своїх однолітків, де вона довгий час лишається чужою.

Вульгарної естетики соціалістичного реалізму у своїй творчості намагалася уникати Н. Бічуя, зробивши «хід конем» (В. Шкловський), осмислюючи характер підлітка, глибини його морального світу. Серед проблем, що їх зачіпає авторка у своїх творах і майстерно, з психологічним тактом розкриває, – становлення характеру, стосунків батьків і дітей, дорослішання й вибору друзів, справжніх і бездарних педагогів, першого кохання, міжособистісного спілкування

ровесників, самотності («Квітень у човні, «Шпага Савка Беркути», «Звичайний шкільний тиждень»).

У повісті «Звичайний шкільний тиждень» Н. Бічуя, тікаючи від соцреалістичних кайданів, заглиблюється в проблему самотності дитини вчителя (парадокс, який часто виникає в родинях педагогів: батьки-вчителі щоденно зайняті проблемами своїх вихованців, підвищенням власного професійного рівня, а власні діти знаходяться на периферії їх інтересів). Дівчинка вигадує собі друга Чуки-Мікі, який заповнює порожнечу в її житті: «І він з'явився – наче гном із давно знайомої казки. Вбраний у червону курточку й сірі штанці, він мав довжелезну бороду, аж поза коліна, а міг уміститись на Лідиній долоні. Досі він також був самотній, бо дуже боявся великого світу і дорослих людей, тому не зважувався вийти зі свого закапелка навіть уночі. Удвох їм було добре. Удвох вони нічого не боялися» [1:79].

Виразного звучання у творчості письменниці набула тема вчителя. Він у письменниці – не нудний резонатор комсомольсько-комуністичних декларацій і гасел, а друг підлітків. Такою є Оксана Григорівна, яка дбає про мікроклімат у класному колективі, намагається згуртувати дітей спільними екскурсіями й поїздками, підготовкою до вечорниць; вчитель малювання, для якого найбільшою цінністю в житті є роботи учнів. Він зберігає їх удома на почесному місці й з особливою любов'ю про кожному з них розповідає.

Розповідаючи про непрості моменти в житті підлітків (повість «Шпага Савка Беркути»), письменниця використовувала арсенал засобів, притаманних психологічній прозі. З-поміж них – змалювання навколишнього середовища з метою відтворення стану персонажа: «...приглушено задзеленчав раптом і непотрібно будильник», «годинник переступав поволі крихітними ніжками-стрілками з секунди на секунду» (с. 52), «мама дзвонить весело» (с. 56), психологічний паралелізм: «бандура» вже не здавалася такою важкою, ступалося по тоненькому снігу на тротуарі легко й приємно; гарно ставало хлопцеві...» (с. 140); психологічну деталь, зокрема, використання певного кольору з метою увиразнення внутрішнього стану персонажа, його показу у стресовому стані: «Юлькові бачиться чорне місто у чорній ночі, білий сніг і білі рукавички Лілі. <...> Білі рукавички миготять Юлькові перед очима, одна, дві, десять. Дурниці, звідки десять рукавичок? <...> білі рукавички миготять Юлькові перед очима, білі рукавички затуляють усміхнений рот дівчинки» [1:170] та ін. «Архітектурний стиль письма» (Н. Марченко) Н. Бічуї дає можливість розкрити велич задуманого в колористиці деталей і гармонійності їх поєднання.

Як бачимо, школа в літературі ХХ ст. для і про дітей постає гамою тем і проблем (стосунки з

однолітками і вчителями, перше кохання, батьки й діти, вибір професії, самотність тощо), що репрезентовані у творах українських письменників, котрі працювали в добу «розквіту соцреалізму». Його канонізовані зразки (романи й повісті О. Донченка, О. Копиленка, Ю. Збанацького та ін.), в яких ідейність заступала місцем художність, а етичне вивиснувалося над естетичним, успішно виконували функцію формування нової людини й тривалий час лишалися взірцем наслідувально-повчального монументалізму в літературі. Уникнути догматизованих приписів соцреалізму почасти вдалося митцям нової генерації (Гр. Тютюнник, В. Близнець, А. Дімаров, Н. Бічуя), котрі у творах з виразно артикульованим шкільним

компонентом оминали гасла й декларації партз'їздів, не оспівували соціалістичні будні й успіхи радянської школи, а мовили про душу дитини, її найпотаємніші почуття і проблеми, щоразу демонструючи суверенність індивідуального вираження. Тонке відчуття дитячої психології, апеляція до загальнолюдських цінностей, емоційне бачення світу, психологізм у зображенні персонажів, синтез дитячого сприйняття і літературного таланту характеризують творчість цих письменників. Маючи за основу духовний світ людини, проза Гр. Тютюнника, В. Близнеця, А. Дімарова, Н. Бічуї, не належить певному часу, а й нині зберігає свою актуальність.

Література

1. Бічуя Н. Звичайний шкільний тиждень : повість та оповідання / Н. Бічуя. – К. : Веселка, 1973. – 157 с.
2. Близнець В. Вибрані твори : в 2 т. / В. Близнець. – К. : Веселка, 1983. – Т. 1 : Землянка. Старий дзвоник. Женья і синько : повісті для серед. шк. віку. – 1983. – 366 с.
3. Васильченко С. Чайка : повісті та оповідання : для серед. шк. віку / С. Васильченко. – К. : Веселка, 1981. – 279 с. : іл.
4. Грабович Г. Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури / Г. Грабович // Грабович Г. До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка. – К., 1997. – С. 36–45.
5. Дімаров А. А. На коні й під конем : повість / Дімаров А. А. ; худож. оформлювач Є. В. Вдовиченко. – Х. : Фоліо, 2009. – 319 с. – (Українська література).
6. Донченко О. Золота медаль : роман / О. Донченко. – К. : Веселка, 1971. – 346 с.
7. Іванюк С. Література для дітей / С. Іванюк // Історія української літератури ХХ ст. : підруч. для студ. гуманіт. спец. вузів : 2 кн. / ред. В. Г. Дончик. – К., 1998. – Кн. 1 : Перша половина ХХ ст. – С. 418–421.
8. Історія української літератури ХХ століття : підруч. для студ. гуманіт. спец. вузів : у 2 кн. / ред. В. Г. Дончик. – К. : Либідь, 1998. – 464 с.
9. Кн. 2 : Друга половина ХХ століття / В. П. Агеєва [та ін.]. – [Б. м.] : [Б. в.], 1998. – 456 с.
10. Копиленко О. Дуже добре. Десятикласники : романи : для серед. та старш. шк. віку / О. Копиленко. – К. : Веселка, 1978. – 428 с.
11. Об издательстве «Молодая гвардия» // О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении. – М., 1972. – С. 157–158.
12. Тютюнник Г. Вогник далеко в степу / Григорій Тютюнник. Смерть кавалера : повісті і оповідання / передм. А. Шевченка. – К. : Махаон Україна, 2001. – 256 с. : іл. – (100 кращих творів українського письменства).
13. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації : автореф. на здоб. наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури», 10.01.01 «Українська література» / Хархун Валентина Петрівна ; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2010. – 39 с.

УДК 821.161.2 – 3 Довженко. 09 : 791

Н. С. Кузьменко

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Свобода творчості: від тексту О. Довженка до фільму Ю. Солнцевої (на прикладі «Поєми про море»)

Кузьменко Н. С. Свобода творчості: від тексту О. Довженка до фільму Ю. Солнцевої (на прикладі «Поєми про море»). У статті розглянуто проблему розуміння та трактування лексеми «свобода» у Радянському Союзі. Виконано дискурс-аналіз опозицій «текст – фільм», «Довженко – Солнцева» на прикладі «Поєми про море». Акцентовано увагу на екстралінгвальних факторах, які вплинули на диференціацію поглядів митців (соціальні зв'язки, географія, гендерна відмінність, культурні впливи). Систематизовано певні аспекти відмінності між текстом та фільмом (зміна мови, акторського складу, локації зйомки, манери оповіді тексту і т. ін.). Свої припущення ми засновували на щоденникових записках митця, його листуванні, а також на листах акторів та його друзів. Зроблені висновки щодо пропагандистських мотивів фільму, а також їхній аналіз.

Ключові слова: О. Довженко, Ю. Солнцева, дискурс, фільм, пропаганда.

Кузьменко Н. С. Свобода творчества: от текста А. Довженко до фильма Ю. Солнцева (на примере «Поэмы о море»). В статье была рассмотрена проблема понимания и трактовки лексемы «свобода» в Советском Союзе. Произведен дискурс-анализ оппозиций «текст – фильм», «Довженко – Солнцева» на примере «Поэмы о море». Акцентировано внимание на экстралингвальных факторах, которые повлияли на дифференциацию взглядов авторов (социальные связи, география, гендерные отличия, культурные влияния). Систематизированы определенные аспекты отличий между текстом и фильмом (смена языка, актерского состава, локации съемки, манеры повествования текста и так далее). Наши предположения основаны на дневниках писателя, его письмах, а также письмах актеров и его друзей. Сделаны выводы по поводу пропагандистских мотивов фильма, а также их анализ.

Ключевые слова: А. Довженко, Ю. Солнцева, дискурс, фильм, пропаганда.

Kuzmenko N. S. Freedom of creativity: from the text of O. Dovzhenko to the film by Y. Solntseva («Poems about the sea»). The article deals with the problem of understanding and interpreting the word «freedom» in Soviet Union on the example of the film script by O. Dovzhenko and its implementation in the cinema - a film by Y. Solntseva «The Poem about the Sea». We used discourse and descriptive methods, which allowed to analyze the opposition «text – film» and «Dovzhenko – Solntseva» taking into account extralinguistic factors. These factors determine social relationships, geography, gender, cultural influences, and they have become the cause of the differentiation of the views of artists and, consequently, the differences between the film and the script. Some aspects of the differences between works are systematized (change of language, composition of actors, locations of shooting, manners of narrative of the text, etc.). We based our assumptions on the diary entries of the artist, his correspondence, on the letters of the actors and his friends. Conclusions are made regarding the propaganda motives of the film, as well as their analysis. Y. Solntseva intensifies his attention to the problems of heroization, the rise of Soviet culture and the importance of building communism, and for O. Dovzhenko the main thing was the truthfulness of the depicted sceneries, the scale and volume of the frame.

Key words: O. Dovzhenko, Yu. Solntseva, discourse, film, propaganda.

Мета статті полягає у вивченні діалогу «текст – фільм» у параметрах «О. Довженко–Ю. Солнцева».

Огляд літератури періоду останніх років життя письменника показав, що більшість радянських науковців описують творчість митця, використовуючи радянські штампи. Закордонні автори видаються менш заангажованими. Регіна Дрейер називає основною думкою «Поєми про море» «перетворення природи людиною і наслідки цього процесу – деградацію людини» [4:97]. Крім цього, дослідниця звертає увагу на мотиви, тему, засоби її вираження та на саму суть творчості митця. І. Дзюба у говорить про те, що О. Довженко зображує простих, звичайних трудівників, але в кожній людині знаходить якусь особливість [2:140]. Б. Амангаль зазначає, що основою Довженкової естетики є оптимізм, віра в Людину, в Добро, у вічно молоде людство [4:34]. А. Мар'ямов звертає увагу на історичну символіку твору [10:98]. А. Крауц пише про подібність мотивів у творчості Еккеля та Довженка [8].

«Я – жертва варварських умов праці, жертва убожества і нікчемства бюрократичного мертвого кінокомітету», – так писав про себе Довженко 1946-го року [3]. Як бачимо, рамки соцреалістичного канону призводять до подібних апатій та зневірення митців. Дослідниця В. Харкун у своїй дисертації визначає поняття свободи, як один з вирішальних факторів творчості, втрачаючи який, письменники стають ремісниками [11].

Комунікативний простір митців соцреалізму поділяється на первинний та вторинний. Різницю між ними можна побачити, якщо відслідкувати задуми Довженка щодо «Поєми про море» та порівняти їх з офіційним кінцевим варіантом. Все

втрачене можна віднести до первинного простору автора, нове, що з'явилося, – буде вторинним. Варто зазначити, що В. Харкун розглядає первинний простір, як уособлення влади, а вторинний – як реалії митця [11].

Маємо розглядати два рівні творення. Перший – задум Довженка та його текстова реалізація/трансформація, другий – текст і його кінореалізація Солнцевою. Зазначимо наперед, що кінореалізація тексту є ще більш радянською та заполітизованою. Режисерка на початок зйомок мала прописаний кіносценарій, розкадрування певних сцен, затверджений список акторів та знімальної групи, проте проігнорувала більшість записів Довженка і внесла зміни у склад знімальної групи.

Наші припущення доводить лист П. Масохи до М. Коваленка: «Після смерті Довженка, на превеликий жаль, лишився тільки «чужий голос» Солнцевої. Нищівний і нерозумний, якому, на жаль, доля судила вершити в кіно посмертні творіння великого художника. На «Поємі про море» відразу ж помічаємо інтонації «чужого голосу» Солнцевої. Вони виявилися в доволі відчутній еклетиці її творчих бачень і почувань. Я вже не кажу про зрушення стилістики, закладеної Довженком у сценарії» [3]. Ми погоджуємося з висловленою думкою, нижче виокремлюємо диференційні моменти та спробуємо пояснити причини виникнення різних поглядів.

Наприклад, у фільмі герої говорять майже суржилом. Зрозуміло, що фільм українською (за текстом оригіналу) дозволити не могли (знову ж таки до питання щодо свободи мистецької реалізації), тому спробували адаптувати до мови

сільських жителів. На жаль, це була невдала спроба. Мелодика мови та почуттів втрачена, гармонія зовнішнього та внутрішнього світів персонажів порушена (ці ж проблеми наявні і в «Повісті полум'яних літ»). Що могло спричинити таку різницю поглядів? На нашу думку, впливовим фактором є відмінність політичних поглядів двох митців. Ю. Солнцева народилась та виросла в Росії, співпрацювала з КДБ та вела переписку з впливовими політичними фігурами. Тому в картині більш яскраво підкреслено роль Радянського Союзу та знехтувано згадками про Шевченка і його піснями. О. Довженко народився та виріс в Україні, до того ж був борцем за УНР, за що ледь не був розстріляний у 20-х роках минулого століття. Гумор, іронія та власне історичний код українських висловлювань були знівельовані, а здебільшого взагалі втрачені. Герої в кадрі не природно розмовляють, як зазначено в тексті, а виголошують пафетичні промови з трибуни. Ракурс, до речі, саме такий. Зйомка по груди з трохи піднятою головою і поглядом поверх інших. Так і спілкуються між собою і про життя, і про кохання герої фільму.

За задумом Довженка, стрічка мала зніматись саме в Каховці та в Києві (таким чином митець прагнув якнайдовше побути в Україні, адже в'їзд сюди йому довгий час був заборонений). Проте Солнцева перенесла зйомки до села Бучак Черкаської області, про що свідчать документи Одеської кіностудії, та до павільйонів «Мосфільму». Це рішення було помилковим, адже кадри, відзняті в павільйонах, дисонують з панорамною масштабністю кадрів, відзнятих на природі. Урбаністичні пейзажі та панорама будівництва, зафільмована власне в Каховці, є ніби врізаною кінохронікою в казочку для дітей.

У тексті центром є людина з її проблемами, поглядами та долею. У центрі фільму – комунізм з його ідеальністю, непохитністю та монументальністю. Саме через це на початку 1960-х років, в період відлиги, кінострічка зазнала достатньо негативної критики від режисерів. Кіно переставало бути ідеологічним і намагалось стати людським, зі звичайними розмовами та інтонаціями. Юлія Солнцева подібних змін не відчула й не врахувала, більше того, не дослухалась до вже закладених в тексті основ зображення кожної людини як окремої особистості. Епічний розмах, романтична піднесеність, захоплена й безоглядна віра в щасливе майбутнє, феєричність подій, що відбуваються, безапеляційна віра в людину та її можливість творити неможливе, на нашу думку, саме ці фактори позбавили кінокартину закладеної в тексті художності та поетичності. «От був би Бог на Землі!» – ця репліка діда Федорченка є наскрізною критикою фільму [5].

Сюжет концентричний, деякі події

хронологічно не збігаються з текстом. Але це не суперечить задуму автора. На нашу думку, такі зміни були спричинені технічними моментами реалізації тексту, а також бажанням спростити сценарій, аби витримати хронологічні рамки стрічки.

Зауважимо, що за текстом оповідь ведеться від першої особи. За фільмом – оповідь від третьої особи зі вставними монологами того ж таки оповідача. Таким чином втрачається інтимність розповіді.

Режисерка додає урбаністичні пейзажі будівництва, акцентує лінію покритки, додає сцену розмови Катрі з Валіком, і все це показує статично з повною відсутністю пластики. У Солнцевої сцени існують окремо одна від одної, пейзажі не довершують діалоги, а переривають їх.

У тексті наявна бінарна опозиція жіночих образів «селянка – міщанка» і між ними молоді дівчата, які намагаються бути міщанками, зберігаючи при цьому власну чистоту та поетичність.

Проблема інтерпретації тексту полягає в трансформації категорії автора та читача, що, як наслідок, трансформує текст і його сприйняття. Сьогодні смислові коди як тексту, так і фільму зчитуються реципієнтом як радянська пропаганда. Чи сприймалось це так само в 50-х роках? Навряд чи. Більше того, науковець Таганов зауважує на тому, що власне народ був співтворцем соціалістичного канону. Радянська влада потребувала інформаційного контенту, який би виконував роль основного рупора. Реципієнти потребували емоцій, переживань, віри у власну виключність та героїчну добу, а головне, надії на ліпше майбутнє, яка мотивувала би працювати далі. Реалізувати подібні завдання одночасно могло мистецтво, яке, з одного боку, за основу сюжету брало мелодраматичні сюжети, що викликали сильні переживання у реципієнтів; а з іншого боку, мало тематичні рамки, що обмежувались владою.

Розглянувши лише кілька аспектів, що розрізняють текст і фільм, виокремлюємо певні закономірності:

1. Зміна мови.
2. В центрі сценарію Довженка – людина, а в кіноверсії – комунізм.
3. Розбіжність між пейзажними зображеннями тексту та фільму.
4. Нехтування певними сценами та персонажами.
5. Менш яскраві та чіткі характеристики персонажів, на відміну від тексту.
6. Зміна оповідача.
7. Підміна національних кодів (зміна топоніміки і т.д.).

Подібна роздвоєність спричинила розлад особистості Довженка, який, з одного боку, був

майстром поетичного слова та кіно, з іншого – відчував тиск та обмеженість в ідейно-тематичному просторі. Таким чином, на протипагу поетичним епізодам у Довженка з'являються пропагандистські мотиви.

Митець відчував усю фальш та примуси з боку влади, яка сьогодні могла вручати ордени за внесок у мистецтво, а завтра могла тебе за нього ж розстріляти. Чому? Бо ідейно-тематична спрямованість твору не вкладалась у міфотворення Радянського Союзу.

О. Довженко не погоджується на творення міфу, але прагне створити легенду: «Зробити фільм про сучасне село неймовірно важко, якщо говорити серйозно про життєві реалії, а не брехати, догоджаючи чиновникам. Буду творити легенду!». Отож, чи правомірно ми відносимо «Поему про море» до соцреалізму, якщо автор ставився до неї як до легенди, що в такому випадку виправдовує її пафосну назву?

У своєму Щоденнику під час роботи над «Поемою про море» Довженко пише так: «Насправді ж, було немало людей, що мали на меті лише задоволення особистих інтересів сьогодення. Одні хотіли знайти жениха, інші – отримати стаж будівельника, треті влаштувати долю своїх дітей, але, врешті-решт, і ці люди виявлялись виключно корисними в загальній гігантській справі» [3]. Розуміємо, що автор прикрашав свою повість, а подекуди створював і комедійні образи (наприклад, підсліпувата жінка-депутат, що повернулася до рідного села).

Перша згадка про «Поему» була 1952 року. Планувалось писати зовсім не про Каховку: «Поїхати неодмінно в Молочанськ. Написати оповідання про це місто, про людей цього міста. Місто йде під воду навіки. Коли стало се... На початку мало хто в се вірив» [3]. Далі за кілька днів автор змінює Молочанськ на «інше село чи місто» [3]. Причину, що спонукала змінити локацію, Довженко в щоденнику не називає.

В основі сюжету від початку фігурують апокаліптичні мотиви, однією з перших назв була «Жителі приреченого міста» [3].

Цікаво, що пізніше тему автор визначає більш позитивно: «народ народу подарував ріку», «український степ починає друге життя». Комунізм та і взагалі будь-яка ідеологія в цьому твердженні відсутня. Наявна лише масштабність і поетичність, за яку і тримали Довженка серед радянських митців.

Щодо дискурсу «текст – фільм», Довженко пише: «І треба ще неодмінно, аби в картині панував повний спокій. Весь народ мусить нести в собі цей спокій і абсолютну певність в тому, що так я, ми хочем, так уже і буде на землі» [3]. В картині натомість постійне скупчення народу, галас та колотнеча.

Під час підготовки тексту «Поєми про море» у Каховці, незадовго до своєї смерті Довженко написав у щоденнику: «Велика кількість маленьких сірих людей поступово і методично переконали мене, що я помиляюсь. І що найбільше на що я здатен, – це помилки, за які мене весь час карають» [3]. Про це пише Всесвітньо визнаний митець! За Радянського Союзу свобода митця та творчості була неможливою ні в рамках канону, ні, тим паче, поза ним. Про стосунки Довженка з владою найкраще напише він сам: «Я не перебільшую, коли кажу, що протягом двадцяти років навкруги моїх текстів і особистості загострювалось більше копій, більше політичних буревіїв і скандалів, ніж навкруги всіх разом узятих працівників кіно, та певно, не лише кіно» [3].

Невизнання, непокора легітимації власної творчості передбачала смертельні наслідки для митців, або ж «виховувала» їх стільки, скільки потрібно було для отримання бажаного результату.

Цікаво, що за цю стрічку Довженко отримав Ленінську премію. Посмертно. Хоча його так і не змогли «перевиховати».

Література

1. Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон: сб. ст. – СПб., 2000. – С. 281–288.
2. Дзюба І. У праці зростають герої [про твори О. Довженка та І. Сенченка] / І. Дзюба // Дніпро. – 1959. – № 3. – С. 136–149.
3. Довженко без гриму : листи, спогади, архівні знахідки. – К., 2014. – 472 с.
4. Довженко і світ. Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. – К., 1984. – 223 с.
5. Довженко О. Кіноповісті, оповідання / О. Довженко. – К., 1986. – 709 с.
6. Кларк К. Марксистско-ленинская эстетика. Соцреалистический канон. – СПб., 2000. – С. 352–361.
7. Ковалів Ю. «Соцреалізм» – глухий кут історії літератури / Ю. Ковалів // Слово і час. – 2009. – № 4. – С. 27–42.
8. Крауц Медведєв А. Только о кино [Електронний ресурс]. / А. Медведєв. – Режим доступу : <http://kinoart.ru/archive/1999/02/n2-article17> (Дата перегляду: 05.04.2016).
9. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М., 1970. – 288 с.
10. Мар'ямов О. Дороги. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка / О. Мар'ямов. – К., 1973. – С. 96–105.
11. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: монографія / В. Хархун. – Ніжин, 2009. – 508 с.

УДК 821.161.2–311.6 Загребельний П.

Т. В. Літвинчук

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Проблема свободи князя і його родини в історичних романах П. Загребельного: соціокультурний контекст середньовічного міста

Літвинчук Т. В. Проблема свободи князя і його родини в історичних романах П. Загребельного: соціокультурний контекст середньовічного міста. Стаття присвячена проблемі авторської інтерпретації свободи князя і його родини в історичних романах П. Загребельного як способу репрезентації соціокультурного контексту середньовічного міста. Визначено своєрідність співіснування правителя і його найближчого родинного оточення в історичних романах автора з іншими категоріями суспільства, які утворюють триаду, – церковнослужителі, бояри і дружина, люди праці, – крізь призму розв'язання проблеми існування свободи. У цьому ж аспекті зосереджено увагу на проблемі існування внутрішньої свободи князя та принципів її кореляції із зовнішнім світом.

Ключові слова: середньовічне місто, князь, соціокультурний контекст, історичний роман, свобода, П. Загребельний.

Литвинчук Т. В. Проблема свободы князя и его семьи в исторических романах П. Загребельного: социокультурный контекст средневекового города. Статья посвящена проблеме авторской интерпретации свободы князя и его семьи в исторических романах П. Загребельного как способ репрезентации социокультурного контекста средневекового города. Определено своеобразие сосуществования правителя и его ближайшего родственного окружения в исторических романах автора с другими категориями общества, которые формируют триаду, – служители церкви, бояре и дружина, люди труда, – сквозь призму проблемы существования свободы. В этом же аспекте сосредоточено внимание на проблеме существования внутренней свободы князя и принципах ее корреляции с внешним миром.

Ключевые слова: средневековый город, князь, социокультурный контекст, исторический роман, свобода, П. Загребельный.

Litvynchuk T. V. The problem of liberty of the knyaz and his family in the historical novels by Pavlo Zahrebelnyi: the sociocultural context of a medieval city. The article is devoted to the problem of authorial interpretation of liberty of the knyaz and his family in the historical novels by Pavlo Zahrebelnyi as a means to represent the sociocultural context of a medieval city. The study of this issue is made in two integral directions: determining the influence of sociohistorical canon which is contemporary to the novelist on the author's conscience, his own perception of the sociocultural component of an Old Russian city etc., and tracing the means and degree of representation of medieval traditions in urbane society by Pavlo Zahrebelnyi. Based on Georges Dumezil's classification of Christian European society, the article ascertains the idiosyncrasies of coexistence of a governor and his closest family environment in the historical novels by Pavlo Zahrebelnyi with other social categories that form the triad of the society – clergy, court noblemen and prince's armed force, people of labour, – in the light of solving the problem of existence of liberty. In the same aspect the article focuses on a problem of existence of knyaz's internal liberty and principles of its correlation with the outer world.

Keywords: medievalcity, knyaz, sociocultural context, historical novel, liberty, P. Zagrebelny.

Однією із передумов досягнення історичного минулого, перепрочитання культурних надбань і визначення принципів тягlosti традиції для означення їх значимості в історико-літературному процесі ХХ–ХХІ століття є вивчення особливостей становлення і функціонування давньоруської образної й образно-символічної системи окремих елементів урбаністичного простору, його соціокультурної парадигми в сучасній українській літературі. Цікавим у цьому аспекті видається дослідження проблеми реалізації й авторської інтерпретації проблеми свободи князя та його найближчого родинного оточення в історичних романах П. Загребельного, який вказує на те, що обирає «шлях інший, тяжкий: полеміку з літописом, шлях переосмислення фактів і подій, часом канонізованих у працях істориків і письменників» [4:220].

Вивчення соціокультурного контексту середньовічного урбаністичного простору є однією зі складових сутності топосу міста, принципи

функціонування та способи інтерпретації якого представлені цілісними напрацюваннями вітчизняних і зарубіжних дослідників (В. Назарець, І. Вихор, Ф. Штейнбук, В. Прокоф'єва та інші). Визначення ключових рис міста, які вирізняють його від схожих, але не тотожних суспільних утворень, форм існування його соціальних відносин представлені працями урбаністів (Дж. Джекобс, Я. Верменич та інші), філософів і культурологів (М. Карповець, Г. Фесенко, В. Горський та інші), літературознавців (А. Степанова, В. Фоменко, О. Кискін та інші). Творчість П. Загребельного та окремі її аспекти ставали предметом вивчення Н. Санакоєвої, В. Сікорської та інших.

Метою статті є вивчення принципів авторської інтерпретації свободи правителя та його найближчого родинного оточення в історичних романах П. Загребельного як способу репрезентації соціокультурного контексту середньовічного міста.

Апелюючи до принципів функціонування структурно-семантичної парадигми соціуму доби Середньовіччя у визначенні його елементів, беремо за основу класичну для західноєвропейського

суспільства схему, запропоновану Жоржем Дюмізелем, який, відповідно до основних соціальних функцій (релігійно-жрецької, військової й господарської), виокремлює три групи християнського соціуму, які є взаємозумовленими, взаємодоповнюючими складовими для повноцінного існування суспільства, що підпорядковуються владі держави: ораторес (люди молитви, церковнослужителі), беллаторес (рицарі, люди війни) і лабораторес (люди праці) [12:44–45]. Накладаючи модель західноєвропейського соціуму на давньоруську традицію, Н. Яковенко вказує на існування відмінностей між традиційними західноєвропейськими тенденціями та давньоруськими традиціями: церковнослужителі підпорядковувались церковній ієрархії, не протиставляючись при цьому (на відміну від західних канонів) світським особам; категорію «люди війни» формували спершу воїни князівської дружини, згодом – бояри; до «людей роботи» належали ремісники, купці й селяни [12:32–53].

Враховуючи стратифікацію давньоруського соціуму в проекції на міський простір, виокремлюємо такі ключові елементи його структурно-семантичної організації, представлені у творчості П. Загребельного:

- князь (правитель), влада якого визначалася сімейним правом і не передбачала самовластя, та його найближче родинне оточення;

- церковнослужителі та ченці, поширення значення й ролі яких мало безпосередній зв'язок з політичною ситуацією в державі;

- дружина/ бояри (князівські воїни, воєводи) – наближені до князя особи, які мали змогу обіймати посади «княжої адміністрації», отримавши такі привілеї внаслідок тривалої відданої служби правителю й формуванню права отримувати їх у спадок;

- простолюд (залежні від князів і бояр ремісники), представники вільного ремесла й купці, які формували загальні збори міської маси вільних мешканців міста – віче, а також селяни з різним рівнем залежності від волі князя тощо.

Ведучи мову про соціокультурну складову середньовічного міського простору Київської Русі, не викликає сумнівів теза щодо найбільш повного представлення книжниками постаті правителя, який, переважно, є чи не єдиним героєм давньоруських літописних зводів. Дослідники (П. Білоус, О. Сліпущко та інші [1; 10]) справедливо стверджують, що домінування образу правителя у києворуській книжності зумовлено конкретними причинами: література доби Середньовіччя творилася на замовлення князів, зважаючи на потребу відобразити їхню зовнішню та внутрішню політику в контексті загальноісторичного розвитку держави, що художньо представлено в історичних романах

П. Загребельного образами літописців – Дуліба, Сильки та Петра Бориславовича. Порівняно менше уваги давньоруські літописці приділяють членам княжої родини і його найближчому оточенню – знаті, боярам. Водночас решта міського населення майже не ставала предметом окремого зображення, за винятком випадкових обставин.

Дослідження соціокультурного контексту середньовічного міста, зокрема принципів відображення церковнослужителів, бояр і дружини, киян тощо, видається можливим через встановлення зв'язків і відношень їх рецепції в історичних романах автора князівською верхівкою і її найближчим родинним оточенням, що слугує авторською репрезентацією давньоруського суспільства як однієї зі складових принципів функціонування топосу середньовічного міста.

В історичних романах П. Загребельного, як і за традицією києворуської книжності, Київ співвідноситься з державою – місцем формування і збереження багатовікової історичної традиції, – часто ототожнюючись з нею (завоювати місто означає завоювати державу), зважаючи на тривалість зосередження у його межах політично-адміністративних, суспільно-економічних й культурно-освітніх зародків державності. Отож, основні вектори впливу цього міського простору на його соціокультурну складову та на соціум інших давньоруських міст визначатимуться функціонуванням Києва як центру Київської Русі.

У романах автора наскрізною є теза про двовимірність влади: оволодіння правителем міста і поступове входження князя у залежність від впливу самого урбаністичного простору (модифікація принципів князівського існування) внаслідок потреби зміцнення власних політично-економічних позицій на міжнародній арені та збереження першості, особності в середині держави, остерігаючись самовластя. Реалізація образу князя, наприклад Володимира у романі «Диво», в такий спосіб є виразно відмінною від традиційного образу-емблеми, представленого києворуськими книжниками, який формувався відповідно до вимог середньовічного літературного етикету (байдужість до власної дружини і дітей, які не завжди знайомі між собою, а звідси – і обмеженість дій Рогніди, боротьба за право залишатись княгинею тощо), що репрезентується за рахунок відтворення певного набору зовнішніх рис і якостей, художніх деталей («...наштовхнувся на тверді очі, байдужі, як виступаючий з води камінь [...], вони жили власним світом, власними клопотами, втому, знанням, занепокоєністю» [2:164]).

У цьому ж аспекті прочитується деформація концепції «свій-чужий» у межах міського простору: стати своїм (князем, правителем) серед чужих, неналежних за родовим правом (першістю) території, насамперед столиці, та мешканців

самого міста, держави, і залишатись при цьому чужим для них. Так, будучи князем Київської Русі, Ярослав («Диво») знаходиться у центрі міського життя не лише номінально (князівські палати зосереджувались у дитинці, центральній частині міста), але й фактично: провадить політичне життя держави, приймає важливі рішення, залишаючись однак князем, приреченим до самотності, втрати власної свободи і неможливості діяти як пересічний містянин. Д. Ліхачов, досліджуючи киеворуську книжність, підкреслював, що давньоруський «герой поводить ся так, як йому належить поводитися, але належить не згідно законів його характеру, а закону поведінки того розряду героїв, до якого він належить. Не індивідуальність героя, а тільки розряд, до якого належить герой у феодальному суспільстві» [7:13].

Проте, на відміну від літописних зводів, в яких правитель відповідно до жанрової своєрідності твору зображується у непересічних обставинах з властивими йому розважливостю, мужністю й героїчними рисами, П. Загребельний інтерпретує князя як багатогранну у своїй суті особу, в якій вимушені співіснувати політичне і загальнолюдське, включаючи домінування державницьких інтересів над власними (позірність власної свободи), загальнолюдськими (модифікована ієрархія пріоритетів, яка відповідає історичній дійсності), що репрезентує князя як «суперечливе породження доби» [11:89]. При цьому відчувається взаємозв'язок з укладом середньовічного міського життя й визначається комплекс рис, під впливом яких князь вирізняється з-поміж інших категорій: турбота про розбудову міста й держави, розвиток книжництва і налагодження міжнародних зв'язків, поширення нової релігії, започаткованої його батьком, Володимиром, й потрібної самому Ярославу у політичних діях («...князь Володимир, а за ним і Ярослав охоче прийняли цього бога не для упокорення ромеям, а тільки тому, що [...] відкрив навістіж двері до цілого світу [...]. Іноді страшно ставало Ярославові, як думав він про знищення й плюндрування душ свого народу» [2:545]).

Відходячи від давньоруських канонів, автор підкреслює, що окремі вектори політики Ярослава мали як цілком закономірний, прогнозований характер (створення Софії для повноцінного суперництва з Візантією – зробити Київ «суперником» Константинополя [2:506]), так і певною мірою випадковий, підпорядкований загальнолюдським почуттям, як-от зведення Шуйського жіночого монастиря («Ще одна витівка баламутної Шуйці. Хай буде. Перша жіноча обитель на Русі. Під княжою рукою. Хай» [2:455]).

Утім П. Загребельний розкриває й інший бік князівського існування – приватне життя, зокрема, зображаючи дитячі роки князя, які заповнюють

лакуни офіційних джерел, пунктиром вказуючи на першопричини та передумови формування світогляду майбутнього правителя («Ще не почувався князем, був просто дитиною, немичною і зболеною, найнешаснішою в княжому теремі» [2:188]; «ховався від веселих, безтурботних здорових людей зі своїм нещастям за книги» [2:192]). На цьому ж самому рівні знаходиться й відтворення найпотаємніших людських почуттів – опис кохання князя Ярослава до Забави-Шуйці («Він став геть безпорадний. Хотів би й заплакати, але давно розучився [...], дівчина була для нього вище за бога і за все, що було й чого не було» [2:200]), почуття батьківської втрати після смерті доньки, штрихи рис й окремі вчинки звичайної людини, не обтяженої владою, бажання переконати у виправданості власних дій тих, хто в цьому має сумніви; внутрішня самотність і недовіра до людських мас, що бажують здобути прихильність князя, говорячи лише те, що йому хотілося б чути і, найголовніше, – зізнання собі самому про тягар князювання в присутності блазня, слова якого нічого не вартують («Важко мені самому. Князеві завжди важко. У всьому» [2:220]).

Іншим виявом репрезентації визначених князем пріоритетів, власної свободи є його цілковита релігійність – посвяченість у церковний сан («Смерть у Києві»). Попри хронологічну відмежованість зображуваних подій від тих, сучасником яких був Ярослав, соціокультурні особливості доби (боротьба за київське причастя тощо) залишаються фактично без змін, зазнаючи часткової модифікації. Утім, цілісний образ Ігоря, який би репрезентував інший тип князівського існування, повністю церковний, у романі відсутній. Натомість побіжно вказується на його особистісні риси, а зображення переконань і поглядів щодо політичної системи держави, причин посвячення себе чернечій схимі тощо фактично відсутні.

Автор підкреслює, що «вперше в діях цього великого города вбито тут князя, вбито безпричинно, ганебно й принизливо» [6:12]. При цьому утверджується думка про справедливість називатися князем у випадку боротьби за Київ, що повною мірою репрезентує державницький тип правителя, адже, ведучи мову про Ігоря, який свідомо присвячує своє життя служінню Богу, автор підкреслює той факт, що «...вбито, власне, вже й не князя, бо ж Ігор став ченцем і прийняв схиму, не мав ніякої влади і ніякого значення» [6:12]. Отже, прочитується бінарність образу князя, його залежність від середньовічних канонів: модифікація співіснування світського та релігійного, церковного. Адже його князівське походження навіть за умови схимництва не передбачає уникнення існування як світської особи, можливості, за потреби, бути всіма «забутим».

Ще однією категорією соціокультурної складової середньовічного суспільства є церковнослужителі та ченці, які відігравали ключову роль у становленні християнства на Русі, маючи безпосереднє відношення до політичної системи держави. Інтерпретація традиції співіснування політичного та теологічного аспектів влади (в умовах існування двовір'я) у творчості П. Загребельного базувалася на принципах східновізантійських канонів: відсутність чіткого протиставлення церковнослужителів й чернецтва світським особам, зокрема князю, що засвідчує при цьому проблему свободи вибору у питаннях віри. Разом з тим наслідування доктринальних принципів Грецької держави щодо гармонійного співіснування мирян і духівництва в історичних романах автора не відбувалося. Простежується чіткість позиції П. Загребельного, його мистецьке трактування проблеми Церкви та осіб, які мають безпосереднє відношення до поширення християнства на Русі: боротьба Сивоока у романі «Диво» проти святих отців, Константинополя заради ідеї високого мистецтва; позірність богобоязливості, потреби у справедливості ігумена Ананії у романі «Смерть у Києві»; псевдорелігійність монаха Кирика й колишнього священика Стрижача у романі «Первоміст» тощо, – як відображення двовір'я на Русі і свідчення викликів часу, сучасником яких був автор.

Відображення візантійської християнської традиції міської культури, що будується на упокоренні та нагадуванні «про божий світ», підтверджується тезою, що «церква тримала в руках усі канони, вона не поступалася ні в чому, вона вимагала послуху й покорі...» [2:407]. Це ж передбачає упокореність світських осіб, включаючи й самого князя, у питаннях, що визначаються релігійними канонами: оформлення церков і соборів, встановлення настоятелів храмів і призначення митрополитів тощо. Зважаючи на співіснування державницького й теологічного принципів функціонування держави, а відтак й Києва як центру Руської держави, простежується ідея становлення власної ідеї християнства, потреби християнського самодержавства.

Окремої уваги заслуговує авторська інтерпретація становлення власної, давньоруської теологічної ієрархії, що репрезентує середньовічний Київ як осередок православ'я. Відмовляючись від нав'язаного візантійськими канонами, Ярослав погоджується змінити запланований проект Софійського собору, який був напередодні освячений. Автор натякає на побоювання правителя йти проти митрополита («Що скаже митрополит? – Те, що князь, – підказав Гюргій. – Хіба князь боїться митрополита? – Бога боюсь, зітхнув Ярослав» [2:519]), що стане згодом кроком до самостійного прийняття ключових

рішень для поширення християнства.

Це здійснюється також крізь призму образу просвітера церкви у Берестах, а згодом – першого митрополита Київської Русі Ларивона (Іларіона), призначеного вперше в історії Київської Русі князем, а не візантійським патріархом, та Луки Жидяти. Утім, якщо в давньоруських текстах основна увага автора при відображенні центральних для Церкви давньоруських діячів зосереджується на їх моральних якостях і діяннях в ім'я вічного, то у П. Загребельного вони мають звичайні людські риси, що наближують їх до мирян. Адже попри широку релігійну обізнаність просвітера, досконалість і переконливість його промов і діянь, автор відображає не лише його зовнішність, що певною мірою характеризує особу, але й вказує на його внутрішній світ і його прийняття іншими: «...Ларивон більше скидався на здоровенного коваля, переодягнутого в священницькі шати [...], втомлював своїм знанням...» [2:475]. Крізь призму його образу вводиться й думка щодо зародження книжництва та чернецтва у Києві, що підтверджує тезу про функціонування середньовічного міста як комплексного організму, в якому поєднувались його функції як осередку державництва, християнства й освіти.

Вказуючи на вченість Луки Жидяти, його прозорливість, бажання вести служби слов'янською мовою, у романі прочитується авторська інтерпретація образу книжника, що суттєво відрізняється від традиційної середньовічної: апеляція до зовнішності, зображення особи у побутових умовах, наділеність її специфічними психологічними рисами, відмінними від канонічних. У той же час наголошується на його рішучості і прямолінійності на шляху до змін («Жидята не раз і не два мав тривалі бесіди з князем Ярославом [...], закликав його до рішучості [...], час покінчити з ромейськими прислужниками в рідній землі [...], очиститися від чужинців» [2:601–602]).

Невідривною від князівської влади як соціокультурного елементу середньовічного суспільства була давньоруська дружина, бояри. На відміну від середньовічних літописних зводів, де політичне оточення правителя представлене пунктирно й схематично, у романі автора значимості дружини й бояр у політичній системі відведено досить уваги. На прикладі наближених до князя боярів і воевод (Коснятин, Ситник, Войтишич та інші) прочитуються середньовічні традиції боярства, посадництва і модифікація їхнього образного втілення: ключова роль відводиться не їхній ролі як абстрактного, аристократичного елемента суспільства, політичної системи держави (князь, правитель є представником монархічної влади, віче –

репрезентатором демократичності суспільства), а на їхній конкретній значимості у політичному вимірі соціокультурного середовища, певній корисливості такого оточення правителя, що формує також і його світогляд («...дружина на те й покликана, щоб підтримувати та втішати свого князя» [6:18], «...одні бояри кінчаються, другі починаються – на тому й стоїть Київ» [6:31]).

Зокрема, розгортання тези із «Повісті врем'яних літ» про відмову Ярославом платити данину своєму батькові Володимирі («а Ярославъпоча сего не даяти Киеву отцю своему. И рче Володимиръ: «терebите путь и мосты мостите...» [18]) у Київ є поштовхом до інтерпретації середньовічного міста Новгород та його посадника як такого, що бажає перебрати на себе функції осередку державництва й адміністративно-економічного центру. Відображені причини політичних взаємовідносин між Ярославом та новгородським посадником Коснятином, двоюрідним братом Володимира Великого, у творі мають виразно суб'єктивний характер і передбачають розширення ролі боярства. Так, внаслідок позбавлення Коснятина права бути проголошеним князем Новгорода, простежується думка про його ініціативу щодо непокірності Ярослава перед батьком – відмову платити йому данину, скликання віча для підготовки війни проти Києва і бажання заволодіти надалі столицею: «Вихід був єдиний, хоч і найтяжчий: спровадити Ярослава з Новгорода [...], щоб сів той відразу на київському столі за великого князя...» [2:196], «...як упаде на Ярослава провина за братове вбивство, тоді єдине для нього спасіння: добувати київський стіл, бо тільки владою можна покрити найтяжчий злочин» [2:368-369]. Автор підкреслює, що корисливість помислів Коснятина, підступність, його позірні слухняність і смиренність знаходять відгук у рішеннях й справах Ярослава – змові з Болеславом проти Володимира, бажанні перетягнути Бориса і Гліба на свій бік, обіцянці Коснятину поставити його князем у Новгороді після вдалого завершення повстання.

Подібність суджень і образів формують тоpos середньовічного урбаністичного простору з урахуванням його соціокультурної зумовленості: міста як такого, що певною мірою залежить від політичної ситуації в країні, виступає певним ретранслятором соціальних цінностей (бояри як наближені і довірені особи правителя). Йдеться зокрема про місце і роль боярства, яке, попри повну залежність від волі князя, могло пристосовуватись до змін і відповідати викликам часу. Найбільш повно явище пристосування продемонстровано образом боярина Войтишича, якому вдається залишатись на своєму місці попри зміну не лише князя, але й роду правителя («Змінювалися князі – Войтишич зоставався» [6:34]). Автор не приховує,

що для збереження позицій у біографії боярина були відсутні певні життєві випадки, а то й навіть цілі роки, які засвідчували б невинуватість його теперішньому статусу та дінням. Натомість напоказ виносяться справи виключно значного героїчного характеру, що «втомили» воєводу Войтишича державно-високим життям, аби переймались дрібними побутовими справами, що, як підкреслює автор, «неминуче відбиваються на побуті й настроях навіть такого великого города, як Київ» [6:34].

Змістовність і повнота відображення у творчості П. Загребельного залежних від князів і бояр ремісників, представників вільного ремесла й купці, які формували віче, а також селян з різним рівнем їх залежності від волі князя відповідають подієвості історичних романів автора, що передбачають потребу введення другорядних героїв, та, разом з тим, визначають місто як господарсько-економічний, ремісничий центр Київської Русі. Рецепція цієї категорії міського населення стає повноцінною внаслідок комплексного перепрочитання та її інтерпретації іншими категоріями – князями, церковнослужителями чи боярами тощо.

На відміну від давньоруської традиції літописання, за якою населення міста та приналежних до нього територій ставало предметом відображення середньовічного автора хіба лише випадково, у П. Загребельного вони різняться різноплановістю (від мешканців маленьких містечок, обмежених у власному просторі, до самосвідомих мешканців киеворуської столиці, об'єднаних спільністю ідеї), значимістю (від другорядних осіб – Золоторукий, Хмизонос та інші – до ключових, як-от Сивоок), світоглядом (від затятих язичників до ревних християн) тощо. Так, для прикладу, роман «Диво» – це репрезентація ремісничого виробництва, реалізованого як залежними від князів і бояр майстрами, так і вільними містянами, включаючи іконописання й книгописання, купецтво. У рамки цього вкладається відображення діяльності князівського ювеліра Золоторукого, названого так у романі за дивовижну майстерність робити свої вироби – прикраси, посуд, хрести, скриньки – винятково витонченими; мизоноса, Каркагори, Кричка, Журила і Кирпа, крізь призму сприйняття яких оприявнюється явище торговища, процес насадження християнства в Києві, традицій міської культури і її різноплановості тощо; константинопольських майстрів і Сивоока, які прибувають у Київ зводити Софійську церкву; Воєводи, Полежая і Німого, які репрезентують інший бік міського життя, невіддільний від щоденних клопотів тощо.

Це певною мірою вирізняє їх й від інших суспільних категорій середньовічного міста, з

якими кияни перебувають в умовній дихотомічній відносності. Йдеться, зокрема, про існування топографічного поділу на Верхній і Нижній Київ, що так чи інакше зумовлює існування певних передумов, що визначають спосіб і принципи існування соціокультурної своєрідності міста. Нижній Київ, що територіально збігався із землями Подолу, а відтак символізував незалежність містян від волі князя, нездатність його підноситись над іншими, перебуваючи поміж них, як це вдавалось біля Софії. При цьому соціокультурна складова давньоруської столиці, зокрема представників вільного ремесла й купці, які формували віче, а також селян з різним рівнем їх залежності від волі князя, у творчості П. Загребельного вирізняється цілісністю і комплексністю: місто майстрів, ремісників і частково купців у романі «Диво»; місто незалежних і нескорених, та водночас стомлених від постійних князівських чвар і міжусобиць людей у романі «Смерть у Києві» тощо. Відтак прочитується ідея непокори містян, а звідси й міста як такого, що передбачає існування певного права киян на співучасть у прийнятті рішення правителем (віче тощо) чи його заперечення / неприйняття («Мені здається, що в Києві прагнення до однакості перевищує прагнення до правди [...]. Бо ліпше помилятися однакості, ніж бути правдивим самотньо» [6:39]).

Утім, вказується на можливість контролювання наблизеними до князя особами «правильності» прийняття рішення вічем попри існування останнього як верховного органу влади міста Київської Русі («...і, мабуть, ця його впокореність, а може, люди Коснятинові [...], подіяли на віче заспокоїливо, і [...] стало звільна вирізнятися одне спільне, тверде й несхитне: “Підемо з тобою, княже!”» [2:375]). Автор вказує, що це відбувалося за принципом тогочасних законів віча: незгодні із більшістю на зібранні були биті киями до тих пір, поки останні не приставали до думки більшості або ж не гинули.

Цікавим залишається використання автором відображення й оцінки подібної політики правителів й наблизених до них осіб щодо «правильності» політичних рішень: автор подає емоційно-оцінну характеристику дій князів не від імені усезнаючого автора чи киян – об'єктів, на які скеровується відпрацьована століттями державна стратегія, – а від імені Войтишича, особи, яка протягом кількох десятиліть «перекидається» з одного табору в інший, зберігаючи здатність залишатись ввіреною для кожного наступного князя особою («Але якісь люді кинулися на Поділ [...]. Що має робити справжній князь? Послати воєводу з дружиною та розігнати горлодерів...» [6:36]).

Для довершення відображення суспільної палітри давньоруських киян автор вводить у текст

твору образ жебраків, які суттєво вирізняються на тлі киеворуських бояр і церковнослужителів і демонструють інший бік розкішного життя в князівських палатах, розміреної ошатності святих отців і показної поважності бояр: «То було жебрацтво київське: каліки, юродиві, немічні, голодні [...]; недоріки від народження і понівечені боярською жорстокістю [...], отут перед бронзовими вратами пишного храму» [6:274]. У такий спосіб прочитується державна політика в цілому та середньовічного міста зокрема. Адже автором підкреслюється, що про жебрацтво було одразу ж забуто, як тільки від'їхали від Десятинної церкви. У цьому ж контексті прочитується авторська рецепція та інтерпретація автором киян, які підтримують політику Ізяслава («...привітальні гуки та крики тих, кого згодом назовуть киянами, хоч насправді були то [...] князівські та боярські лизоблюди, нероби, нездари, безбатченки, запроданці, пропаші душі, людське шумовиння...» [6:321]).

Таким чином, крізь призму образу правителя в історичних романах П. Загребельного репрезентовано елементи структурно-семантичної організації соціуму (церковнослужителі та ченці, дружина / бояри, простолюд), що в сукупності своїй формують соціокультурний аспект топосу середньовічного міста. Визначено, три інтегруючі принципи реалізації ідеї князівського існування: державницької (світська особа, представник політичних інтересів на міжнародній арені, поширювач освіти і книжництва – Ярослав, Ізяслав та інші), релігійної (законодавець християнства, нової віри на Русі – Володимир, Ярослав; особа, яка присвячує своє життя служінню Церкві, – Ігор) й особистісної (звичайна людина, яка має сумніви і переживання, почуття і помилки), – та їх певної модифікації. У цьому контексті порушено проблему існування внутрішньої свободи князя та принципи її кореляції із зовнішнім світом (оволодіння містом, державою передбачає втрату власної свободи та цілковитої залежності від урбаністичного простору), що накладає відбиток на життя найближчих для правителя людей та його власне. Визначено принципи репрезентації проблеми свободи князя відповідно до окремих категорій соціуму середньовічного міста (пошук свободи й становлення власної християнської традиції на Русі; збільшення ролі боярства в політичній системі держави та модифікації їх ролі у політичній системі держави: відхід від аристократичності до конкретної значимості у політичній системі держави; різношаровість простолюду, що репрезентує місто як господарсько-економічний, ремісничий центр із зародками права вибору державності – віча).

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні культурного ландшафту

середньовічного міста, зокрема Києва, та його околиць в історичних романах П. Загребельного.

Література

1. Білоус П. В. Літературна медієвістика. Вибрані студії : У 3-х томах. – Т. 2 : Художній світ давньої української літератури: Ізборник/ Петро Білоус. – Житомир : ПП «Рута», 2012. – 428 с.
2. Загребельний П. А. Диво : Роман. – К. : Дніпро, 1982. – 623 с.
3. Загребельний П. А. Євпраксія / Загребельний П. А. – Твори у 6 т. – Т. 4. – К. : Дніпро, 1980. – С. 5–269.
4. Загребельний П. А. Ідея – зерно произведения // Вопр. лит. – 1974. – № 1. – С. 220.
5. Загребельний П. А. Первоміст / Загребельний П. А. – Твори у 6 т. – Т. 3. – К. : Дніпро, 1980. – С. 431–680.
6. Загребельний П. А. Смерть у Києві / Загребельний П. А. – Твори у 6 т. – Т. 3. – К. : Дніпро, 1980. – С. 5–430.
7. Лихачев Д. С. Великое наследие // Избранные работы: в 3 т. / Д. С. Лихачев. – Т. 2. – Л. : Художественная литература, 1987. – С. 5–20.
8. Повесть врем'яних літ [Електронний ресурс] [Текст]. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/pvlyar/yar05.htm>
9. Санакоєва Н. Д. Еволюція етнопсихологічної концепції особистості у прозі П. Загребельного: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Н. Д. Санакоєва; Дніпропетр. нац. ун-т. – Д., 2006. – 20 с.
10. Сліпушко О. Еволюція та функціонування літературних образів у книжності Києворуської держави (XI – перша половина XIII століття). – К. : Аконті, 2009. – 416 с.
11. Шаховський С. Романи Павла Загребельного. Літературно-критичний нарис. – К. : Радянський письменник, 1974. – 174 с.
12. Яковенко Н. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст. – К. : Генеза, 1997 – 312 с.

УДК 821. 161. 2 – 31 Дрозд. 09

М. В. Гладкова, Л. Г. Головка

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Мотив маски в повісті «Ірій» В. Дрозда

Гладкова М. В., Головка Л. Г. Мотив маски в повісті «Ірій» В. Дрозда. У статті проаналізовано способи реалізації мотиву маски в повісті «Ірій» В. Дрозда, який має важливе концептуальне значення в художній системі твору. Відзначено, що письменник із метою поглибити розуміння мотиву маски в повісті використовує художній прийом зіставлення, порівнюючи оприявлення «маскової» моделі поведінки: акторство як професійна діяльність і форми соціального лицедійства. Доведено, що автотекстуальний мотив маски у творі використано в переносному значенні і має різне функціональне навантаження: є способом характеротворення персонажів, посилює сюжетну динаміку, увиразнює зв'язок із міфопоетичною традицією.

Key words: авторська концепція, мотив, персонаж, сюжет, феномен маски, химерна проза.

Гладкова М. В., Головка Л. Г. Мотив маски в повести «Ирий» В. Дрозда. В статье проанализированы способы реализации мотива маски в повести «Ирий» В. Дрозда, который имеет важное концептуальное значение в художественной системе произведения. Отмечено, что писатель с целью углубления понимания мотива маски в повести использует художественный прием сопоставления, сравнивая олицетворения «масковой» модели поведения: актерство как профессиональная деятельность и формы социального лицедейства. Доказано, что автотекстуальный мотив маски в произведении использован в переносном значении и имеет разную функциональную нагрузку: есть способом создания характеров персонажей, усиливает сюжетную динамику, подчеркивает связь с мифопоэтической традицией.

Ключевые слова: авторская концепция, мотив, персонаж, сюжет, проза, феномен маски.

Hladkova M. V., Holovko L. H. The motive of the mask in the story «Iryi» V. Drozd. The article analyzes the ways of realizing the specificity of the artistic embodiment of the mask's motive in the novel «Iryi» by V. Drozd, which has an important conceptual value in the artistic system of the work. It is noted that in order to deepen understanding of the motive of a mask in the writer's work, the author uses an artistic method of comparison, comparing the presentation of the «mask» model of behavior: acting as a professional activity and forms of social hypocrisy. The problem of the organic nature of the coexistence of the human being and the mask is expressed in the work with the help of the symbolic image of the boundary separating the person from the society or, conversely, helping to «enter» it, shaking the boundaries of identity, the eternal opposition of familiar / unfamiliar. It is shown that the auto-textual motive of a mask in the work is used in figurative meaning and has different functional load: it is an means of characterizing characters, amplifying the plot dynamics, revealing the connection with the mythical poetic tradition, ect.

Key words: bizarre prose, author's concept, motive, mask phenomenon, character, plot.

Період шістдесятництва відкрив читачеві письменника-експериментатора В. Дрозда – одного з найвідоміших представників химерної прози в українській літературі. Художній дійсності, відтвореній у творчості митця, властиві такі поетикальні риси як художня умовність, наявність ігрового начала, широке використання фольклорних елементів, засобів комічного, символізація, метафоризація часопростору (М. Жулинський, М. Ільницький, П. Майдаченко, Л. Яшина та ін.).

Актуальність статті зумовлена необхідністю дослідження художнього втілення поетикальних рис повісті «Ірїй», що реалізуються на рівні мотивної структури. Аналіз способів реалізації автотекстуального мотиву маски має важливе концептуальне значення в художній системі зазначеного твору.

Маска, що є універсальним, багатофункціональним феноменом культурної спадщини і важливою складовою буття людини, способом її соціалізації [9;12], є предметом ґрунтовного дослідження багатьох науковців, наприклад, Г. Волкова [1], О. Гребеннікової [2], Н. Корабльової [7], А. Медведевої [9], С. Сероштан [10], Л. Софронової [11] та ін. Науковці розширюють межі розуміння цього поняття, зокрема, виділяють такі типи масок: «маска-предмет» (накладка), «маска-обличчя» (гримаси), «маска-симулякр» (фізіономічний образ, «тілесна маска»), «маска-образ» (зовнішня оболонка образу), «метамаска» (збірне поняття вищого порядку, пов'язане з синтетичністю природи маски, з її багатоплановістю) [10].

Химерна повість «Ірїй» В. Дрозда, що «після п'яти років цензурно-видавничих поневірянь у далеко не повному вигляді з'явилася друком у 1974 році», вирізняється «своєрідними, суто «дроздівськими» фантазмагоріями» [6]. Порівняно з літературою соціалістичного реалізму, для якої характерна догматичність у змалюванні художньої картини світу, химерна проза була осередком творчої свободи. Для химерної прози властива певна завуальованість у зображенні дійсності. В. Дрозд за допомогою мотиву маски у творі закодовано проголошує ідею волелюбства: «На камені життя ми виростили, не на чорноземі, а може, саме це й додало нам, додає й досі упертості й духовної сили?» [3:7]. На його думку, завданням новітньої літератури є «[...]формувати, пробуджувати духовно багату індивідуальність, яка б могла протистояти будь-якому зовнішньому тискові» [3:8].

В автобіографічній повісті-шоу «Музей живого письменника» прозаїк пише, що всіх головних персонажів творів він наділяє власними рисами характеру, а певні епізоди з життя лягли в основу сюжетів його повістей та романів: «...і Софія

Богомолець з «Дороги до матері», і Михайло Решето з повісті «Ірїй», і Кузьма, син Семироума, з роману «Листя землі» [...] – це все я» [5]. Проте, варто зауважити, що попри зображення в повісті дитячого світосприйняття, не можна стверджувати превалювання дитинного, адже за маскою підлітка ховається обличчя дорослої людини, передусім автора. Досліджуючи автобіографічний дискурс творчості В. Дрозда, Н. Манюх слушно зазначає, що світ дитинства в повісті змодельований за допомогою особистих спогадів митця про цю пору життя. В «Ірїї» письменник «використовує окремі деталі та незначні, на перший погляд, подробиці дитинства, шукаючи сліди своєї босої ноги» [8:55]. Епізоди з життя персонажа Михайла Решета мають збіги з деякими фактами з біографії прозаїка (смерть одного з батьків, війна, бідність [3:7]).

Мотив маски в повісті зумовлює наявність мотивів гри, театральності, що оприявнюються через звернення до фольклору, міфопоетики. На думку дослідниці С. Сероштан, один із виявів феномену маски – «форма естетизації й театралізації соціального життя» [10:6]. Порушена у творі проблема органічності співіснування ества людини і маски відтворюється за допомогою символічного образу межі, що відділяє особистість від соціуму або допомагає «увійти» до нього, розхитуючи межі ідентичності, міфологічної опозиції свій/чужий. Володіння «маскою» не поєднує, а відділяє індивіда від суспільства, оскільки особа намагається не оголити Я, а навпаки сховати його за маскою [7:191]. «Вбий себе, щоб народився інший, – ось альфа і омега справжнього лицедійства» [4:156], – говорить персонаж повісті актор Кузьма Перевесло. Тож образ Кузьми уособлює тип людини, для якої творчість, акторська гра стає засобом досягнення екзистенційної свободи. Для нього характерне перевтілення вищого гатунку – у «метамаску», у людину, яка прислухається до інших, творячи проєкт власного буття, де вона є і актором, і режисером: «Я – це світ, театр, трагедія, комедія і драма [...]» [4:157].

Із метою поглибити розуміння концептуального для повісті образу маски автор використовує художній прийом зіставлення, порівнюючи оприявлення «маскової» моделі поведінки: акторство як професійна діяльність і форми соціального лицедійства.

Персонаж Кузьма Перевесло – професійний актор, який блискуче демонструє свої лицедійські здібності, миттєво перевтілюючись на будь-яку істоту (маска-образ), а також змінюючи личини, їхні вирази, емоції («маска-симулякр», «маска-обличчя»): «[...] він неквапом побокував вздовж стіни, густо завішаної його ж, Перевесленими обличчями, буцім театральними масками, з широкими проймами очей. Були тут обличчя

найрізноманітніші, на всі випадки життя і на всі настрої – добрі, з широким усміхом уст, добрі, але поблажливо зверхні, добрі, з лукаво-кривим пересмиком губ і перенісся, іронічні – до безмежжя самовбивчого скепсису, і – поруч – підлесливі, лакеюваті, легковірні, й неприступно замкнені в пересічній буденній звичайності...» [4:185]. За допомогою досконалої гри актор легко з «чужого» перевтілюється на «свого» для Михайла Решета, послуговуючись фізіономічними та мімічними метаморфозами, демонструє майстерність спілкування.

Опозиційним до персонажа Кузьми Перевесла є персонаж Михайло Решето. Образ дитини як метафоричне втілення чистоти, щирості не поєднаний із образом маски через його невключеність до соціальної гри. Письменник відобразив первозданність внутрішнього світу хлопця, його неготовність до приховування свого «Я», адже через свою дитячу безпосередність не має масштабної потреби в грі з соціумом, на відміну від дорослих, які «приміряють» безліч масок.

Природу акторської майстерності Михайло зумів розгледіти на шкільній художній олімпіаді, до якої наполегливо готувався, вивчаючи «драматичний уривок із гетівського «Фауста» в перекладі Пастернака», який ілюструє ставлення хлопця до світу, прагнення змінити своє життя. Науковці, досліджуючи рольову реальність та маску як системи буття, пишуть, що повну владу над дійсністю індивід може досягнути за допомогою акторської гри: «в людей є потреба в грі, де рольова реальність перетворюється на ігрову, а людина вибирає і міняє маски, проживає десятки життів як модусів існування, творячи ряд художніх образів, система акторської гри є продовженням гри в житті, розкритої на сцені» [7:208]. Зазнавши провалу, Михайло був «боляче вражений», вимагав пояснень. Грунтовну відповідь на питання підлітка дав «актор обласного театру, член ста тисяч творчих комісій та рад, театральний критик газети «Голос ирійця» Кузьма Перевесло» [4:155] – представник творчої інтелігенції Ірія: «ви граєте лише самого себе і чуєте на сцені лише себе. Ви для себе – і актор, і глядач, і критик. Велике ж акторське мистецтво, любий хлопчику мій, – мистецтво перевтілення і самозаперечення. Вбий себе, щоб народився інший, – ось альфа й омега великого лицедійства, а ви себе вбити не здатні, бо надто любите себе. Тому ви ніколи не подивуете і не зачаруете світ театральної сцени» [4:156–157].

Слова Перевесла підкреслюють юнацьку прямоту і недосвідченість Михайла, що виявляється в його неготовності до сприйняття різного вияву світу, «дорослого життя», яке подекуди вимагає від людей бути носіями якихось

масок. На думку письменника, готовність і здатність особи одягнути маску є ознакою соціальної зрілості, життєвої мудрості. Адже саме Кузьма – доросла, досвідчена людина, яка розуміє сутність буття, її складність та багатоплановість, озвучує Михайлові своє життєве кредо, яке суголосне ідеї повісті: «Душі немає, це каже вам Кузьма Перевесло, душу треба виростити самому, кожному для себе, це теж вам каже Кузьма Перевесло. Бо людина без душі – лише декорація, лише футляр, в якому скрипка і не ночувала» [4:157].

Мотив маски виявляється також і в бажанні персонажа змінити своє прізвище: «В моїх очах мерехтіли вогні великого міста, величезні афіші про виставу з участю Михайла Ірія (бо що таке – Решето?), майдан перед театром запруджено людом, поклонники і поклонниці з квітами, відчай в очах тих, кому не поталанило на квиток, і десь там, за спинами, – скромний, тихий Семен Семенович; я беру його під руку і веду крізь натовп, люди шанобливо розступаються і встеляють нам, Учневі і Учителю дорогу квітами, радісні сльози мого колишнього директора, я і сам розчулено плачу...» [4:114].

На думку підлітка, за допомогою таких метаморфоз його життя має кардинально змінитися. Персонаж не усвідомлює важливості прізвища для людини, зв'язку людини з родом, Батьківщиною, прагне змінити його, що в символічному розумінні значить – «одягти маску». Прізвище, як відомо, є відображенням генетичного зв'язку з минулим людини, її приналежністю до певного інформаційного коду – історико-культурного, соціального. Ім'я, номінація важливе для міфологічного світосприйняття, оскільки зміна імені зумовлює зміну сутності. Михайло мріє відмовитися від прізвища, підсвідомо хоче розірвати свій зв'язок із родом і тим самим змінити свою долю. Якщо прізвище «Решето» уособлює в творі ідентичність, то прізвище «Ірій», навпаки, її втрату, адже маємо прив'язку до топосу, у якому проживає безліч людей.

В. Дрозд змальовує, наскільки давнім є рід Михайла Решета, уводячи в текст твору пам'ятку, яка розповідає про генеалогічне дерево роду Решетів. Така історична згадка введена в антропонімний простір повісті, щоб показати шанобливе ставлення до імен, а також до їх варіантів, диференційованих за віковими, родинними та іншими ознаками носіїв. Із такою ж метою автор запроваджує особові множинні імена, які не мають конкретної адресації. Цей прийом дає змогу змалювати тяглість пакульського роду: «І злетілися до мене душі пакульців і було їх – мов зір. Пилипи, Андрії, Векли, Радивони, Вавили, Гапи, Клими, Йосипи, Ганни, Мотрі, Михії, Олешки, Параски, Романи, Халимони, Тараси ... – без ліку, без часових меж» [4:189].

Образи Михайла Решета та Кузьми Перевесла прикметні змінами масок. На початку твору хлопець «одягає» маску провінціала, котрий переїхав із села в місто: «Першими уздріли нове тітчине плаття та мій баєвий костюм молоді тополі обабіч бульвару [...]» [4:134]. Упродовж розвитку сюжету твору Решето постає в образах-масках школяра, одночасно «примірявши» маску закоханого в Клаву Литвин, героя, який боровся з хуліганом Жуком та допомагав дядькові Денису здолати Чудище Собакаревої гори, мрійника, який покладає великі надії на майбутнє, актора-початківця, а далі – вправного лицедія, який змінює безліч іпостасей. На прикладі змін масок простежуємо еволюцію образу підлітка від маски-образу, маски-симулякра (тілесного образу), маски-обличчя (мімічні зміни) до метамаски – явища вищого рівня. Попри мінливість, «гру в життя» за допомогою масок задля досягнення певних цілей, головний персонаж повісті залишається собою та набирається життєвої мудрості від свого вчителя Кузьми Перевесла та від навколишнього світу Ірїя. Можливо, саме змінивши безліч масок, Михайло Решето усвідомлює важливість у житті людини батьківського роду, духовності. У характері хлопця твориться екзистенційна переоцінка явищ життя: «[...] Пакуль – це країна твого першого слова, першої любові, першої зненависті [...], Пакуль – це твій ірїй, що в нього до кінця своїх днів ти повертатимешся [...]» [4:237].

Мотив маски є засобом характеротворення персонажів повісті «Ірїй». Серед масок-образів твору варто виділити «маски-шаблони», що задають стереотипну поведінку людині. Так, наприклад, образ-маска директора школи Семена Семеновича маркований прізвиськом «чорнильниця», що іронічно виявляє типовість поведінки персонажа, діяльність якого пов'язана із канцелярською роботою: «[...] за мент над розгореними класними журналами сидів директор з одутлим фіолетовим обличчям, лагідними благодушними очима і родимкою на пухлій щоці» [4:113].

Також привертає дослідницьку увагу «ідеальний» образ «дівчини з календаря», Клави Литвин, у яку закохується Михайло Решето. Проте унікальність героїні розвінчується, оскільки вона виявляється типовою школяркою-відмінницею. Хлопець побачив у класі багато схожих, практично ідентичних за зовнішнім виглядом дівчат і «[...] остовпів з подиву: їх було тут десятків зо два,

дівчат з першOVERесневого календарного листочка – у шкільних формах, з комсомольськими значками на білих, старанно випрасуваних фартушках, в окулярах, крізь які світили сині (під колір блакитних кісників) строгомудрі очі споконвічних відмінниць» [4:128–129]. «Маска-шаблон» коханої Михайла символізує відсутність індивідуальності.

Образ «маски-обличчя» у творі поступово формується за допомогою коротких і влучних описів мімічних змін та емоцій персонажів: «Тітка, не повертаючи голови, скося подивилася в наш бік і тихо, крізь ледь розтулені губи, процїдила [...]» [4:133]. Або: «Дора ще довго тремтіла і була бліда» [4:135]. Параска, мати Михайла Решета, змінює звичну сувору батьківську маску на сентиментальну, коли прощається з сином: «А як же це воно буде? – Мати піднесла до очей, що враз зчервоніли й наповнилися слізьми, край фартуха [...]. Вона опустила фартух від очей і тихо благословила мене: – Іди, синку...» [4:112]. Також важливим засобом характеротворення персонажів у творі є художнє мовлення. Наприклад, образ матері Михайла Решета, – простої сільської жінки, – увиразнюється просторіччями: «Рано ти в тилігенти пнешся! – казала мати, сердито погримуючи дійницею. – Ти спершу вивчись, щоб у тій дурній голові щось було, крім прочотних книг, а тоді вже людську одежину примірай» [4:116].

Мотив маски в повісті посилює міфопоетичний мотив метаморфози, що надає можливість прочитувати текст як метафору. Маска як спосіб образотворення дозволяє відмежовувати матеріальний і потойбічний, реальний і вигаданий світи. Персонаж тітка Дора однаково матеріальна і примарна: її людська маска несподівано змінюється на маску кішки: «А тітка, зненацька перекинувшись кішкою, пронизливо нявкнула і стрибнула на стіл, впившись кігтями в газетний лист» [4:138]. За визначенням Ю. Тинянова, «примарним, насамперед, є рух масок, який і створює враження дії» [12:203], завдяки чому відбувається розвиток сюжету.

Отже, автотекстуальний мотив маски в повісті В. Дрозда «Ірїй» використано в переносному значенні і має різне функціональне навантаження: він є художнім втіленням авторської концепції, способом характеротворення персонажів, посилює сюжетну динаміку, увиразнює зв'язок із міфопоетичною традицією.

Література

1. Волков Г. А Синтетическая природа маски в актерском искусстве : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филос. наук : спец. 09. 00. 04 – эстетика / Григорий Анатольевич Волков. – М., 2006. – 23 с.
2. Гребенникова О. М. Маска в социокультурном пространстве: генезис, функции, сущность : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филос. наук : спец. 09. 00. 13 – религиоведение, философская антропология, философия культуры / Ольга Михайловна Гребенникова. – Омск, 2006. – 19 с.

3. Дрозд В. Вибрані твори / Володимир Дрозд // Твори. В 2 т. Т. 1. Крик птаха у сутінках. Катастрофа. Вовкулака (Самотній вовк) / Володимир Дрозд ; вст. ст. Володимира Дрозда. – К. : Рад. письменник, 1989. – С. 5–32.
4. Дрозд В. Ірій. Оповідання, повість / Володимир Дрозд ; вст. ст. Миколи Рудя. – К. : Рад. письменник, 1974. – 140 с.
5. Дрозд В. Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок / В. Г. Дрозд. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://nemaloknig.info/read-64091/?page=51#booktxt>
6. Жулинський М. Г. Острів у вічності для Майстра / М. Г. Жулинський. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/ostriv-u-vichnosti-dlya-maystra>
7. Корабльова Н. С. Багатовимірність ролівої реальності : ролі і маски – лик і личина : Монографія. – Х. : ХНУ, 2000. – 288 с.
8. Манюх Н. Б. Світ дитинства у прозі В. Дрозда : автобіографічний дискурс / Н. Б. Манюх // Вісн. Луган. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Філол. науки. – 2012. – № 12, ч. 2. – С. 50–59.
9. Медведєва А. О. Маска у сценічному мистецтві артиста театру та естради : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26. 00. 01 – теорія й історія культури / Алла Олександрівна Медведєва. – К., 2012. – 20 с.
10. Сероштан С. І. Типологія маски : філософсько-антропологічний аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09. 00. 04 – філософська антропологія, філософія культури / Світлана Іванівна Сероштан. – Х., 2007. – 19 с.
11. Софронова Л. А. Маска як приєм затрунженної ідентифікації / Л. А. Софронова. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ec-dejavu.ru/m-2/Mask-2.html>.
12. Тьянянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тьянянов. – М. : Наука, 1977. – 574 с.

УДК 821.161.2 – 31 Костенко. 09

Н. І. Гноєва

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Мотив національної свободи і внутрішньої свободи особистості в романі «Берестечко» Ліни Костенко

Гноєва Н. І. Мотив національної свободи і внутрішньої свободи особистості в романі «Берестечко» Ліни Костенко. Стаття присвячена дослідженню одного з провідних мотивів історичного роману у віршах «Берестечко» Ліни Костенко – національної свободи і внутрішньої свободи особистості. Проаналізовано, як через внутрішній монолог головного героя твору Богдана Хмельницького висвітлюються причини поразки під Берестечком, її наслідки та уроки, важливі історіософські проблеми. Показано динаміку внутрішнього життя гетьмана – від болю поразки, розпачу до усвідомлення її уроків і «грамоти свободи». Схарактеризовано його роздуми про складність боротьби українського народу за свободу.

Ключові слова: мотив, свобода, внутрішній монолог, національна ментальність, історіософські проблеми.

Гноєва Н. И. Мотив национальной свободы и внутренней свободы личности в романе «Берестечко» Лины Костенко. Статья посвящена исследованию одного из ведущих мотивов исторического романа в стихах «Берестечко» Лины Костенко – национальной свободы и внутренней свободы личности. Проанализировано, как через внутренний монолог главного героя произведения Богдана Хмельницкого раскрываются причины поражения под Берестечком, его последствия и уроки, важные историософские проблемы. Показано динамику внутренней жизни гетмана – от боли поражения, растерянности до осознания его уроков и «грамоты свободы». Охарактеризовано его размышления о сложности борьбы украинского народа за свободу.

Ключевые слова: мотив, свобода, внутренний монолог, национальная ментальность, историософские проблемы.

Gnoyeva N. I. The Motif of National Freedom and Person's Inner Freedom in Lina Kostenko's Novel «Berestechko». The article investigates one the leading motifs of Lina Kostenko's historical novel in verse «Berestechko» – the motif of national freedom and person's inner freedom. It analyses the way in which the causes of the defeat in the battle of Berestechko, the consequences and lessons of that defeat, important historical-philosophic problems are shed light upon through the inner monologue of the main character Bogdan Khmelnytskyi. The dynamics of the hetman's inner life are shown – from the pain, despair after the defeat to the realisation of its lessons and «the letter of freedom». His reflections on the complexity of Ukrainian people's struggle for freedom are characterised. It is underlined that they are projected by the author not only to the past but also to the future – to modern times. Attention is paid to the interconnection of the personal and historical plotlines, to the psychologically convincing description of the drama of the commander, politician, personality. The depth of Lina Kostenko's comprehension of the Ukrainian mentality is revealed, in particular the slave complex, disbelief in the victory. The polyphonism of the historical novel is pointed out.

Key words: motif, freedom, inner monologue, national mentality, historical-philosophic problems.

Один із циклів збірки «Неповторність» Ліна Костенко назвала «Ікси історії». І це не випадково. У багатьох її ліричних творах, історичних романах у віршах «Маруся Чурай», «Берестечко», драматичній поемі «Дума про братів неазовських» осмислюються історичне буття України, зв'язок часів, уроки минулого для сучасного і майбутнього.

О. Слоньовська слушно зауважила, що потреба митця в художній інтерпретації своєї версії української історії «<...> виникла на основі глибокого особистісного усвідомлення аномального в контексті європейських держав факту трагічного незнання українцями своєї національної, причому далеко не простої чи вкрай блідої минувшини, а долі, гідної великого й дужого народу <...>» [7:132].

У романі «Берестечко» розкривається одна з трагічних сторінок національно-визвольної боротьби українського народу в XVII столітті – поразка під Берестечком (1651). Поетеса через аналіз конкретної поразки йде до аналізу наших трагічних поразок, до осмислення уроків історії, до з'ясування особливостей національної ментальності, до філософських узагальнень. Це поліфонічний твір.

Своєрідність художнього зображення національної історії в романі «Берестечко» привертала увагу багатьох дослідників: С. Барабаш [1], І. Дзюби [2], Г. Жуковської [3], Р. Мовчан [5], В. Панченка [6], О. Слоньовської [7], О. Стадніченко [8] та інших. Ми ставимо за мету розкрити один із провідних мотивів твору – національної свободи і внутрішньої свободи особистості.

О. Пахльовська в розмові з Ліною Костенко, говорячи про її творчу долю, відзначала: «<...> Свобода в тебе – завжди особистісна. <...> Твоя свобода – це завжди свобода окремої людини, свобода вистраждана, яка здобувається і реалізується в цілковитій самотності» [9:197–198].

Саме таке вистраждане усвідомлення особистісної свободи характерне для головного героя твору Богдана Хмельницького, через призму сприйняття якого висвітлюються причини поразки під Берестечком, її наслідки для українського народу, важливі історіософські проблеми.

Роман написаний у формі внутрішнього монологу Хмельницького, в якому розкриваються його болісні переживання, спогади, роздуми не тільки про власну долю, а й про долю своєї нації, про стан України. В. Панченко справедливо зауважив, що «Ліну Костенко цікавив не так Хмельницький-полководець, як Хмельницький-політик, мислитель, моралізатор» [6:213]. Форма монологу дає можливість осмислити причини поразки зсередини, розкрити внутрішній світ головного героя. Роздуми героя спроектовані автором не тільки в минуле, а й у майбутнє – нашу

сучасність.

Богдан Хмельницький зображений у тяжкий період свого життя – поразки під Берестечком. Хан Гірей і очолюване ним татарське військо покинули поле битви. Наздоганяючи хана, він потрапляє в полон. Перебуваючи в полоні в Гірея, на самоті Хмельницький з боєм роздумує, «де в битвах завойовані свободи» [4:6], які причини поразки. У нього було стотисячне військо, яке прагнуло волі, за яку боролось вже три роки, були переможні битви під Жовтими Водами, Корсунем, Пилявцями. «І меч свячений був» [4:7]. Тоді ж чому програна битва? Аналізуючи причини поразки, гетьман говорить про зраду хана, за яким він подався навздогін, про несприятливі погодні умови (дощ, злива, гроза), про добре озброєних крилатих гусарів ворожого війська, про розбрат старшин, про внутрішні зради в козацькому війську, коли «по своїх стріляли гармаші!» [4:10]. Але насамперед він відчуває свою відповідальність за результати битви, свою провину, свій гріх перед людьми.

Викуплений з полону в хана Гірея Богдан Хмельницький пройшов спустошеною, поруйнованою рідною землею, дізнався, що думають про нього люди. Хронотоп дороги відіграє важливу роль у структурі роману «Берестечко», як і в інших творах Ліни Костенко – «Марусі Чурай», «Думі про братів неазовських». Це дорога від Берестечка до урочища Гончарі, до старої забутої паволоцької фортеці, якій років триста, де гетьман знайде тимчасовий притулок для болісних роздумів на самоті про власну поразку під Берестечком і національні поразки, про долю України. Йдучи цією дорогою болу, він бачить скрізь одну руїну, суцільні згарища, «осель нема. Сади іще живі» [4:19]. Хмельницький зустрічає тисячі переселенців, які після поразки змушені залишати Правобережну Україну і йти «шукати Україну в Україні. / Десь має ж бути, десь вона та є! / Своя Свобідна, Ще не занапашена» [4:21].

Люди, спрагли за свободою, навіть свої поселення слободами зуть. І одним із трагічних наслідків поразки під Берестечком для полководця, політика, особистості є небезпека розминутися зі своїм народом. Не впізнавши в приниженому потрібно Хмельницькому свого гетьмана, люди «все лають Хмеля. / лають Хмеля – / за москалів, за татарву. / За цю мокву непроторенну, за Берестечко, за вола. / І навіть лають за Гелену!» [4:22].

Після кривавої битви литовський князь Радзивілл пішов на Київ, «шляхта знову шастає проз Львів» [4:25]. Люди у цій нарузі бачать його провину.

Свідомий своєї визвольної місії, пам'ятаючи «велике суголосся» з людьми в минулі роки, Богдан Хмельницький вважає, що для очищення душі, для усвідомлення уроків своєї поразки «ба, може, часом

гетьману потрібно / пройтися пішки по своїй землі?» [4:23] і «почуть про себе правду з перших вуст?» [4:25].

Перебуваючи в тимчасовій ізоляції в старій фортеці, він болісно сприймає свої прорахунки, картає себе за недалекоглядність, роздумує про причини поразок нації. У творі тісно взаємопов'язані особиста й історична сюжетні лінії, важливу роль відіграє психологічний сюжет. Психологічно переконливо розкривається драма полководця, політика, особистості, нещадний самосуд героя.

Богдан Хмельницький прагне віднайти першопричини поразки під Берестечком і приходиться до висновку, що «зерно поразки» було в ньому самому.

Одна із причин поразки особиста – зрада коханої дружини Гелени: «Високу душу теж стрясає дріж! / Бо я стояв до ворога обличчям, / а жінка в спину застромила ніж» [4:62]. З особливою психологічною глибиною, ліризмом, драматизмом Ліна Костенко розкриває пристрасне кохання, переживання гетьмана, його душевну драму, на що звертали увагу С. Барабаш [1], В. Панченко [6]. Він був щасливий тільки з нею, «беріг в душі як найдорожчий скарб» [4:58]. Тому такими болісними були зрада, ганьба, приниження. Поетеса аналізує гаму контрастних почуттів – пристрасть, жага, відчай, біль, відчуття провини, прагнення захистити кохану від осуду: «не чіпайте її. Вона мені в хмарах пливе» [4:58], докір синові за жорстоку розправу над Геленою: «сину мій Тимоше, то ж був не наказ. / То ж була розпука, то ж був тільки шал» [4:53]. У стані розпуки він називав пані Гелену «зеленою змією», «зеленою гадиною», «лукавою шляхтянкою», перелюбницею, але разом із тим своєю Геленою, своєю рідною, красунею, якої не міг забути.

Богдан Хмельницький, щоб зрозуміти причини поразки, міру провини перед своїм народом, прискіпливо, до душевного виснаження, терзаючись муками сумління, аналізує віхи свого життя, минуле і сучасне України, складність боротьби за свободу, робить екскурси в майбутнє. Л. Костенко підкреслює, що не особисті кривди були причиною його боротьби зі шляхтою. Ці кривди (наруга Чаплінського, вбивство ним його малолітнього сина) приводять до усвідомлення безкарності ворожої навали, дали можливість побачити «саднами душі» те, чого не бачив очима: «ото мій край, ото – під нагаями!» [4:89]. Визвольний похід козацтва гетьман очолив не заради слави і помсти, а заради свободи рідної землі. На думку поетеси, саме прагнення відстояти свободу, «приналежну нам», було головною метою боротьби гетьмана з ворогами.

Він воював з відкритим забралом, не підкоряв інших народів. Саме за чесні поєдинки здобув

пошану і славу. У свій зоряний час, «коли вступив у Київ я комонно – / після Пиляви, після Жовтих Вод – / мене ж вітали малиновим дзвоном, / мене ж Мойсеєм називав народ!» [4:79]. Але гетьман не скористався своїми перемогами для того, щоб взяти всю повноту влади, не взяв «шапку Мономаха». Він картає себе за нерішучість, за внутрішні протиріччя в битві під Зборовом на переправі, коли міг знищити короля і його безпорадне, перелякане військо: «І тут я раптом сумнівам улїг. / В мені підданець гетьмана презміг. / І звичка, звичка, спадок всіх неволь, – / болото... жаба... все ж таки король» [4:77]. (Виділення наше – Н. Г.). І вже наступного дня він відчув гонор, зверхність Яна-Казимира, перед яким мусив гнути коліно.

Богдан Хмельницький відчуває провину за те, що не збудував власної держави, хоч був відомий досвід державотворення Данила Галицького, Київських князів: «Я ж не король. Але якщо вже брався, / то мусив цю державу збудувать. // <...> Були б у нас і вільності, і право. / І нашу славу множили б митці. / Держава – держить. Бо вона – держава. / У неї скипетр влади у руці» [4:83-84].

Болісно переживаючи власну поразку, гетьман прагне зрозуміти, чому такою складною є боротьба українського народу за свободу, чому не можна подолати фатального кола нових поразок, які приводять до втрати завойованої в тяжкій боротьбі волі: «Боролись ми. Боролись наші предки. / Вже наших втрат неміряне число. / А знов свободу починай з абетки. / А знову скрізь те саме, що й було. // І що не шлях, то вічний манівець. / От тільки хопим дешицю свободи, / і знову, знову все іде в нівець!» [4:87].

На перешкоді до свободи – загребуші сусідні держави, «ласі до нашесть», постійна «чужинська кабала». Особливо гострою є характеристика «хижого і великого» північного сусіда, який «любить не своє». У розкритті долі України, яка страждає від загарбницьких намірів сусідніх держав, важливу роль відіграє біблійний мотив розп'яття: «**РОЗП'ЯТО НАС МІЖ ЗАХОДОМ І СХОДОМ**» [4:82]. (Виділення автора. – Н. Г.).

З болем Богдан Хмельницький говорить не тільки про «зайшлих вбивць», а й про «своїх нікчем», про внутрішні протиріччя, боротьбу за владу, зраду: «Україно, Великомученице, зоре моїх нещастя! / Де сини твої, мамо? Тільки руки ламати. / Один за тебе умре. Другий тебе продасть. / Третій не знає, хто його мати» [4:106].

Нищівну характеристику він дає перевертням, особливо зраднику Яремі Вишневецькому, який закликав до звитяг над своїм народом, грабував рідний край, перетворював на пустку. Це «душа без покаєння» [4:94]. Гетьман порівнює його зі звіром. Особливо вражають холодні, жорстокі очі: «Але очі – / як буре небо в сірім клоччі. / А то прокотить по лицю – як блиск остиглого свинцю. / В зніцях

зашморги гойдає / химерно вигнута брова. / Лиця ніхто не пригадає. / Очей ніхто не забува» [4:74].

Серед причин національних поразок одну з головних Богдан Хмельницький вбачає в невірі українців у свою перемогу: «Ми, вільні люди вільної землі, тавро поразки маєм на чолі» [4:121]. Цю особливість національної ментальності, яка глибоко аналізується у творі, Р. Мовчан визначила як рабський комплекс, комплекс малоросійства [5].

Тому в романі «Берестечко» (як і в попередньому історичному романі «Маруся Чурай») наголошується на важливості слова в пробудженні духовності нації, прагнення до волі: «То треба ж якось піднімати на дусі, / а не в болото втоптувати народ» [4:120].

Розкривши болісні сумніви, терзання, прозріння Богдана Хмельницького, Л. Костенко приводить його до усвідомлення, що єдиною свободою в житті є внутрішня свобода особистості, вона спонукає до боротьби за незалежність рідного краю: «Ох, у житті свобода лиш єдина, / одна свобода – та, що у мені!» [4:87]. Без внутрішньої свободи особистості не можна досягти національної свободи.

Попри трагічну поразку під Берестечком, гетьман не втрачає віри в перемогу, бо йому відома «грамота свободи»: вона досягається в борні. Він збирає під бойові корогви розпорошене військо для нових звитяг, для нелегкої боротьби, бо **«життя людського строки стислі. / Немає часу на поразку»** [4:157]. (Виділення автора. – Н. Г.). Свою готовність виступати в похід за волю засвідчили

вірні йому полковники Пушкар, Богун, Джеджалик, Золотаренко. Твір завершується воскресінням Богдана Хмельницького.

Але розкриваючи самокатування гетьмана за Берестечко, Л. Костенко «забігає» в майбутнє і, відтворюючи містичні візії (ворожіння відьми, оживлення духу козака Небаби), говорить про його нову фатальну поразку в Переяславі – підданство російському цареві, який скасує вольності. І «душа Богдана в розпачі німому / нестиме неспокутуваний гріх» [4:130]. Ці проєкції в майбутнє підкреслюють складність долання комплексу національної меншовартості і важливість усвідомлення уроків історії для виходу із фатального кола поразок.

Отже, Берестечко у творі Ліни Костенко – це не тільки конкретна трагічна історична битва, а, за слушним зауваженням І. Дзюби, «<...> узагальнений образ національної історичної поразки <...>. З осягненням її причин, наслідків, уроків. Але також і неминучості подолання поразки – у вимірах політичної реальності й ментальності народу <...>» [2:51]. Через душу Богдана Хмельницького, його роздуми вона розкриває особливості ментальності нації. У внутрішній монолог гетьмана «вплітається» голос самої поетеси, яка болісно переживає долю свого народу, що й обумовлює особливу пристрасність і поліфонізм твору.

Аналіз мотиву свободи в романі є важливим для осмислення історіософських проблем в українській літературі.

Література

1. Барабаш С. Г. Творчість Ліни Костенко в ідейно-художньому контексті літературної доби : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / С. Г. Барабаш. – Львів, 2004. – 44 с.
2. Дзюба І. Є поети для епох / І. М. Дзюба. – К.: Либідь, 2011. – 208 с.
3. Жуковська Г. «Усе іде, але не все минає». Пам'ять і час у творчості Ліни Костенко: Монографія / Г. М. Жуковська. – К.: Книга, 2010. – 188 с.
4. Костенко Л. Берестечко: Історичний роман / Л. В. Костенко. – К.: Укр. письменник, 1999. – 157 с.
5. Мовчан Р. Позбутися рабського комплексу / Р. Мовчан // Слово і час. – 2000. – № 1. – С. 47–48.
6. Панченко В. Є. Богдан Хмельницький, катарсис / В. Є. Панченко // Костенко Л. В. Берестечко: Історичний роман. – К.: Либідь, 2010. – С. 207–217.
7. Слоньовська О. Національна ідея у творчості Ліни Костенко / О. Слоньовська // Дзвін. – 2010. – № 3/4. – С. 124–142.
8. Стадніченко О. О. Художня концепція національної історії в романі Ліни Костенко «Берестечко» / О. О. Стадніченко // Вісн. Запорізького держ. ун-ту : Зб. наук. ст. – 2001. – № 3. – С. 125–128.

УДК 821.161.2–9 Ніков. 09

В. В. Кисіль

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

**Жанрові особливості фейлетонів А. Ніковського
(на матеріалі збірки А. Яриновича «Буржуазна рада та інші фельєтони»)**

Кисіль В. В. «Жанрові особливості фейлетонів А. Ніковського (на матеріалі збірки А. Яриновича «Буржуазна рада та інші фельєтони»)». У статті розглянута збірка творів А. Ніковського «Буржуазна Рада та інші фельєтони», підписана псевдонімом «А. Яринович». Під час аналізу було виявлено, що характерними жанровими особливостями фейлетонів А. Ніковського є використання образу-маски автора із власною біографією, застосування однієї моделі побудови твору: заголовок – іносказання – авторська позиція – висновок.

Виходячи зі змісту фейлетонів, можна говорити про образ автора, яким він постає зі змісту творів, що увійшли до збірки А. Ніковського. Автор, друкуючи окремою збіркою фейлетони й підписуючи існуючим псевдонімом «А. Яринович», – розраховував на попередній читацький досвід. При цьому створений образ мав відокремлювати автора фейлетонів від особистості самого А. Ніковського, активного члена Центральної Ради та головного редактора щоденної газети «Нова рада» – органу Української партії соціалістів-федералістів.

Одним із важливих елементів будови фельєтону в А. Ніковського є іносказання, яке автор вибудовує через приставлення. Особливо яскраво це виявляється при зображенні українців і росіян. Продемонстрована модель є робочою для всіх тринадцяти фельєтонів.

Ключові слова: фельєтон, образ-маска, тип, модель твору, заголовок.

Кисиль В. В. «Жанровые особенности фельетонов А. Никовского (на материале сборника А. Яриновича «Буржуазная Рада и другие фельетоны»)». Статья рассматривает сборник произведений А. Никовского «Буржуазная Рада и другие фельетоны», который был подписан псевдонимом «А. Яринович». Во время проведения анализа было выявлено, что характерными жанровыми чертами фельетонов А. Никовского было использование образа-маски автора с собственной биографией, использование одной модели произведения: заглавие – иносказание – авторская позиция – итог.

Содержание фельетонов указывает на образ автора, каким он изображен в произведениях, вошедших в сборник А. Никовского. Автор, печатая отдельным сборником фельетоны и подписывая их уже существующим псевдонимом «А. Яринович», – рассчитывал на предыдущий читательский опыт. При этом созданный образ автора должен был отличаться от личности самого А. Никовского, активного члена Центральной Рады и главного редактора ежедневной газеты «Новая рада» – печатного органа Украинской партии социалистов-федералистов.

Одним из важных элементов структуры фельетонов А. Никовского является иносказание, которое автор выстраивает через противопоставление. Особенно ярко это проявляется в изображении украинцев и русских. Именно эта рабочая модель структуры произведения характерна для фельетонов А. Никовского.

Ключевые слова: фельєтон, образ-маска, тип, модель произведения, заглавие.

Kysil V. V. Genre peculiarities of feuilletons by A. Nikovskyi (based on the A. Yarynovych's collection «Bourgeois council and other feuilletons»). The collection works of A. Nikovskyi «The Bourgeois Council and the other feuilletons» signed by his pen-name «A. Yarynovych» has been considered in this article. During the analysis it was found that the application of the image-mask with author's own biography, the application of the same model of construction of the work: title – allegory – author's position – conclusion, were the genre peculiarities of the A. Nikovskyi's feuilletons. Based on the content of the feuilletons, we can talk about the image of the author, in which he appears from the content of works included in the A. Nikovskyi's collection of work. When the author had published his feuilletons like a separate collection and signed by his pen-name «A. Yarynovych», he hoped for the reader's previous experience. So we can talk about creating of the author's image-mask, as a typical journalist who had Ukrainophile views. The created image should have separated the author of the feuilletons from the A. Nikovskyi's personality, who was an active member of the Central Council of Ukraine and the editor-in-chief of the daily newspaper of the body of Socialist-Federalists of the Ukrainian party "Nova Rada".

One of the important elements of the structure of the A. Nikovskyi's feuilletons is an allegory, which the author built through the contrasting. The most brightly we can observe it in the Ukrainians' and Russians' images.

When the author described the members of the Central Council of Ukraine, he used obvious for the readers the artistic details to characterize them. The showed model is working for the all thirteen feuilletons.

It was also found that the author had applied the typification: presented the typical biography, the typical image of Russian revolutionary and democrat in order to describe the content in a comical coverage.

Keywords: feuilleton, image-mask, type, model of work, title.

Фейлетон від своєї появи на початку XIX ст. розвивався як жанр, що існує на межі публіцистики й літератури, бо за місцем свого розташування він уміщувався в періодичних виданнях, а за художніми засобами належав до художньої творчості. Підтвердженням цьому є й історія жанру фельєтону в українській літературі, яка сягає

початку XIX ст. і пов'язана з творчістю Г. Квітки-Основ'яненка, перші фельєтони якого були уміщені російською мовою під назвою «Письма к издателям» і підписані псевдонімами «Фалалей Повинухин» та «Фалурден Повинухин» в альманасі «Украинский вестник» (1816 р.).

Від появи жанру фельєтону був пов'язаний із періодичними виданнями – газетами та журналами. Проте через брак українських часописів окремі

зразки жанру лише подекуди з'являлися в російськомовних виданнях XIX ст. на теренах Російської імперії, до складу яких уходили українські землі.

Зауважимо, що широкий розвій фейлетону в Україні розпочинається тільки на початку XX ст. після масової появи періодичних видань. Першим україномовним часописом стала газета «Громадська Думка» (1905 – 1906), яку від 15 вересня 1906 р. було перейменовано на «Раду» (цей часопис проіснував до серпня 1914 р.), а потім і «Нова Рада» (виходила від 25 березня 1917 р. до січня 1919 р. у Києві). Саме в ній і були розміщені фейлетони С. Єфремова, Г. Коваленка, О. Кузьмінського, М. Левицького, Олександра Олеся, С. Пригари, В. Самійленка, С. Черкасенка, М. Чернявського, Г. Чупринки, кожен із яких зробив вагомий внесок у розвиток жанру.

Власне, досить міцна прив'язка фейлетону до періодики зумовила деяку плутанину при з'ясуванні жанрових особливостей. Певна невизначеність жанру існує й до сьогодні, викликаючи в українських літературознавців і невизначеність трактувань: у сучасних реаліях вивчення жанру фейлетону відбувається й у межах соціальних комунікацій, і в межах літературознавства.

Так, «Літературознавчий словник-довідник» (1997) визначає фейлетон як «невеликий за обсягом жанр художньо-публіцистичної літератури злободенного характеру» [7, с. 704]. Щодо наявних рис жанру, то укладачі словника-довідника обмежилися зауваженням, що фейлетон межує з художньою літературою й користується багатством її зображально-виражальних засобів – гіперболою, каламбуром, гротеском та под. При цьому виділяються два різновиди фейлетонів – документальний та проблемний.

Автори підручника «Теорія літератури» (2003) називають фейлетон невеликим за обсягом твором художньо-публіцистичного характеру, написаним на злободенну тему, що розкривається в гумористичному плані [3:377]. При цьому відзначено, що фейлетон є «художньо-публіцистичним жанром», подібним до нарису [3:378]. Схожу позицію зайняла й Н. Гаєвська в статті «Фейлетон Остапа Вишні (До постановки проблеми)», де, фактично, повторила погляд на фейлетон, викладений в сучасній українській довідковій літературі [2:27].

Цікаве спостереження за жанром зробив Ю. Ярмиш, який визначив складові фейлетону, – «...це художньо-публіцистичний жанр, в якому комічна сутність негативних явищ і ситуацій дійсності розкривається шляхом інверсійної, асоціативної розробки теми з використанням авторських та фольклорних комічно-сатиричних образів» [13]. Тобто, дослідник наголошує на

створенні комічного ефекту, який виникає при висміюванні актуальних явищ та використання в текстах образів-типів.

Показовим є поєднання тлумачення жанру фейлетону в літературі й журналістиці, продемонстроване авторами «Сучасного словника літератури і журналістики» (2009), який складається з двох частин – «Сучасного словника літератури» (укладач М. Гетьманець) та «Сучасного словника журналістики» (укладач І. Михайлин) [5].

Обидві частини словника містять визначення поняття фейлетон. Літературознавча частина визначає фейлетон як невеликий художньо-публіцистичний твір, в якому гостро викривається певна особа або негативне суспільне явище [5:140]. При цьому М. Гетьманець зауважує, що фейлетони відзначаються злободенністю тематики й є одним із газетних жанрів. Крім того, упродовж багатьох років терміну надавалося різного значення, проте домінуючою ознакою незмінно залишався сатиричний характер твору [5:140].

У частині, присвяченій журналістській термінології, фейлетон називається сатиричним жанром публіцистики, що виявляє комічну сутність негативних фактів і явищ дійсності [5:342]. Головним засобом фейлетоніста є художній образ. Автор обов'язково повинен створити образ негативного явища, події, героя, в осмисленні яких виявити дві найважливіші особливості: показати їх соціальну шкідливість, з одного боку, і розкрити їх комічну сутність, з другого боку. При цьому окрема стаття в словнику присвячена фейлетоністу – одній з найважливіших рольових спеціалізацій у публіцистиці, журналісту, який спеціалізується на написанні фейлетонів [5:342].

Як можна бачити, обидва терміни визначають фейлетон як сатирично-публіцистичний твір, в якому викривається негативні явища життя. При цьому наголошується, що фейлетон є газетним жанром.

Можна твердити, що погляд на жанр фейлетону з 1920-х рр. мало змінився. Як писала в середині 1960-х рр. С. Курляндська, з одного боку, жанр зараховували до публіцистики, а з іншого – до художньої літератури, що було зумовлене незвичністю фейлетону: з одного боку, він був пов'язаний із темою дня, був оперативним засобом реагування на актуальні події, що поєднує його з публіцистикою, а з іншого – фейлетон оперує суто художніми засобами зображення і, за літературними якостями, сміливо сперечався з іншими художніми творами [6:24].

Білоруський дослідник жару Б. Стрельцов дійшов висновку, що фейлетон – художньо-публіцистичний жанр, в якому комічна сутність негативних явищ і ситуацій дійсності розкривається шляхом інверсійної, асоціативної розробки теми, з

використанням прийомів іносказання [8:219]. При цьому дослідник наголошує на призначенні фейлетону – це висміювання різного рівня й різних відтінків негативних явищ [8:226].

Ключові елементи, що вплинули на виділення жанру фейлетону із відрізного додатку до газети лягли три складові: зображення конкретних осіб у сатиричній площині; гумористичне висвітлення подій і людських вчинків; публіцистична розробка актуальних питань дійсності. Отже, складові елементи фейлетонної творчості – це сатира, гумор і публіцистика [8:218].

Фактична основа фейлетону обряджається в художню форму, точніше в сатиричну, а характерною ознакою фейлетону є іносказання: якщо зняти іносказання чи його елементи, індивідуально авторське спілкування з художньою оформленою думкою, з розстановкою акцентів у самому творі, – фейлетону не буде [6:25]. При цьому, на думку С. Курляндської, засоби вираження іносказання в фейлетоні можуть біти різними: одночасно може підніматися кілька тем, може бути одна тема головною й кілька другорядних, узятих здалеку за принципом аналогій, які найчастіше ґрунтуються на курйозі, логічній протилежності, абсурдності [6:26]. Головна тема – головна думка – може посідати центральне становище, а може бути зовсім не прописаною, сприйматися між рядками, але пронизувати весь твір.

При цьому для фейлетону характерні асоціативні ланцюги та невідповідний, несподіваний початок твору. А сам елемент несподіваності побудований на принципі підбору асоціацій, конструкції абзаців і короткого рядка, в незвичному смисловому поєднанні всередині одного речення, у специфічних переходах і поворотах сюжету, гир із заголовками [6:27].

Провідну роль у творенні фейлетону відіграє заголовок. «Гра з заголовком» – це своєрідний підхід до способу називати фейлетон. Можна розрізнити окремі типи гри з заголовком: загадково незрозумілі, відверто інтригуючі, спеціально комічно інтригуючі, поєднання непоєднуваного [6:27]. Якщо фейлетону дано серйозний заголовок, то читач насторожується, очікуючи несподіванок у самому змісті. Одним із прийомів підбору заголовку – це його переформування з фінальною частиною тексту. Інколи на заголовок лягає функція вступу до твору [6:27]. А ідея, висловлена в заголовку, може бути основою побудови твору, яка втратиться, якщо прибрати назву. Назва фейлетону зазвичай є сатиричною, тісно пов'язаною з ідеєю та є одним із шляхів її реалізації – це одна із найхарактерніших ознак жанру [6:28].

Важливим жанротворчим елементом фейлетону є образ. Щоправда, це не деталізоване зображення образу в розвитку, а, швидше, художньо

оформлений тип, що сприймається цілком визначеним характером. Такий тип у фейлетоні в прискореному темпі доводиться до свого гіперболізованого завершення. У фейлетоні не забороняється використовувати широковідомий сатиричний літературний чи фольклорний образ. Такий «готовий» типаж у фейлетоні, поставлений волею автора в логічно відповідне або контрастне середовище, здатний виявити нові барви й дати несподіваний, сильний ефект. Цей прийом використовувався для викриття ідейного противника [6:30].

Ще одним елементом розкриття змісту фейлетону може бути унікальний варіант образу автора – образу-маски, що не збігається з реальним образом автора, коли індивідуальність автора розкривалася за допомогою «оголення прийому» – перед читачем розкриваються обставини написання фейлетону, подається інформація про життєтворчі та редакційні «секрети» творення тексту [4:10].

Б. Стрельцов говорить про «образ-тезу», який часто виступає не літературним портретом, а загостреним образом-тезою, що допомагає яскравіше висловити ідею твору, підсилити удар, якого фейлетоніст завдає супротивнику [8:229]. Такі загострення, на думку Н. Герасимчук, творяться за допомогою експресивних засобів: поділ їх на індивідуальний образ, образ явища та тезу-образ [4:9]. При цьому дослідниця говорить про «загостреність» у ширшому ключі, ставлячи в один ряд із образом-тезою поняття «образ явища» та «індивідуальний образ». У цьому сенсі образ-теза використовується в різних ситуаціях, викладених у фейлетоні. Інакше образ-теза може визначатися як «домінанта» – послідовну виражально-зображальну структуру, що пронизує весь фейлетон, – яку не слід сплутувати із більш простим прийомом використання художньо-публіцистичної деталі, заснованої на свідомій ремінісценції [8:230].

Характерним для фейлетону є використання стереотипів, або методу паралелей, що допомагає читачеві легко розібратися в характерах основних осіб і суті явища [8:231]. При використанні методу паралелей видима художньо-публіцистична деталь повинна творити чітку проекцію на образ. Негативне явище повинне фокусуватися в художньо-публіцистичній деталі [8:231].

Першими авторами нового українського фейлетону є В. Самійленко (перший віршований фейлетон), Олександра Олесь (започаткував рубрику «Маленький фейлетон» у часописі «Рада», 1906, № 1), С. Єфремов (творець нового різновиду малого фейлетону – «Дрібничок», поява яких стала новим етапом у розвитку фейлетонного жанру) [4:14].

Цікавим є фейлетонний досвід Андрія

Ніковського, який, ховаючись за псевдонімом А. Яринович, видав збірку «Буржуазна Рада та інші фельетони» (1918), до якої увійшли тринадцять творів.

Одним із важливих елементів характеристики (сприйняття читачами) збірки є ім'я автора. Як відомо, Андрій Ніковський упродовж свого життя, за свідченням В. Яременка, мав 43 псевдоніми. Уживання псевдонімів А. Ніковським можна класифікувати залежно від тематики його творів. Так, наприклад, псевдонімами «А. Василько» або «Ан. Василько» здебільшого підписував літературознавчі розвідки та відгуки на твори української літератури; криптонімами, похідними від прізвища, «Ан. Ник-скій», «Н-ський», «Н-кий» «А. Н.» – статті літературно-критичного змісту; «Ан. Яринович» та похідними від нього криптонімами автор підписував фейлетони [1]. Тож можна припускати, що в збірці «Буржуазна рада...» А. Ніковський використовує уже випробуваний псевдонім, який мав певний зв'язок із попередніми творами жанру, що друкувалися в виданнях «Украинская жизнь» (1912), «Рада» (1909 – 1914), «Основа» (1915), з метою створення своєрідного образу-маски автора. Зауважимо, що публікації під псевдонімом А. Яринович, носили виразний українофільський характер – книжка «Українці в Холмщині» (1912), статті «Чергова ревізія українства» (1913) та «До психології українофільства» (1915) [1].

Зазначене вище дає нам можливість припускати, що А. Ніковський, друкуючи окремою збіркою фейлетони й підписуючи існуючим псевдонімом «А. Яринович», – розраховував на попередній читацький досвід. Отже, можна говорити про створення образу-маски автора, як типу публіциста, який має українофільські погляди. При цьому створений образ мав відокремлювати автора фейлетонів від особистості самого А. Ніковського, активного члена Центральної Ради та головного редактора щоденної газети «Нова рада» – органу Української партії соціалістів-федералістів.

У цьому контексті можна говорити про образ автора, яким він постає зі змісту фейлетонів збірки. Отже, А. Яринович походить із села Гнила Балка Сквирського повіту [13:8], у дитинстві «з літками на табуретці» «занімався», а жив у квартирі, де «...мама однісіньке вікно калачиками та геранями заставляла», а коли «оженився», то «жінка килимок, матрац, глечик, судки з обідом, – все на стіл складала» [13:37], про що йдеться в фейлетоні «Єдина Україна». Майновий стан автора збірки характеризують «чотири столи», які згадуються в фейлетоні «Хто з ким воює?» [13:37]. Автор визначає себе членом партії, яку «ліві її сусіди по Малій Раді, програмою більш послідовні соціалісти, все намагаються пошити в буржуазні

шори» [13:3], зауважуючи, що він не марксист, «а тим паче не більшовик» [13:36].

За професією автор називає себе «українським журналістом» [13:39], «газетним чоловіком», який має звичку «викласти все»: «Що бачив, що знаєш, що чув, що помітив, об чім догадуєшся. На те, що сталося, кладеш неглибокі оцінки, смієшся, жартуєш. Більше говорить добрий настрій, ніж розум і розважність» [13:56]. При цьому свої творіння жартома називає «клеветони», викликаючи алюзію з суржиковою «клеветою»: «Потім пан редактор поклав руку на моє писання і заявив: – не розгоньтеся, серденько. Де я вам у чорта настачу місця для ваших довгих клеветонів?..» [13:50]. Окрім того, як автор «клеветонів», він мав «неприємну нагоду поглузувати над стилем розпоряджень і промов деяких діячів революції» [13:23]. Також автор виявляє себе театральним критиком, що впливає з фейлетону «Три трупі чи три театри», де пише про український театр [13:40].

Цікавим є оточення А. Яринович як автора фейлетонів. Це й Сергій Єфремов [13:37], і двоє знайомих поетів, які після антиалкогольних заходів уряду «п'ють денатурат, а закушують огірком. І обидва лисі, з чим уже не ховаються» [13:52], й «приятель з категорії вельмишановних людей, який збирає до себе щотижня гостей» [13:54], і земляк, який, «бувши в початку серпня в Петрограді, знайшов бюро американських ротацийних машин і бухнув телеграму в Київ...» [13:46]. Крім того, автор як «газетний чоловік» має можливість спілкуватися з членами Центральної Ради та Секретаріату – В. Винниченком, С. Петлюрою, О. Шульгиним, М. Ковалевським, М. Ткаченком, М. Грушевським, С. Веселовським, М. Єремівим, А. Постолювським, Я. Левченком.

Привертає увагу той факт, що А. Ніковський, ховаючись за псевдонімом «А. Яринович», у кількох фейлетонах згадує про себе. Так, уже першому фейлетоні «Самостійна Україна» автор, звертаючись до партії українських соціалістів-федералістів запитує: «Чого ж вони досі федералісти і для чого вони федералісти? Чи не час би їм і самостійниками зробитись?» [13:5]. Зауважимо, що сам А. Ніковський якраз і належав до керівництва цієї партії.

У фейлетоні «Буржуазна Рада» автор згадав про А. Ніковського як члена Центральної Ради, який отримує таке ж «жалування», як і «метранпаж» (верстальник) газети «Нова рада» [13:21]. При цьому автор, який презентує себе перед читачами «газетним чоловіком», двічі згадає про редактора: перший раз у фейлетоні «Хто кого» автор звертається до редактора «Нової Ради»: «Пане редактор! Покиньте вашу передовицю... Потім докінчите. Ось рушниця. Ідіть он у того гімназиста з бойового куріня повчіться, як стріляти. Це просто:

мушка на кінці. Пальчиком потягнете за гачок, коли скажуть – Стріляти» [13:35]. Удруге автор згадує про себе в фейлетоні «Чого нам дуже треба», де «пан редактор» говорить авторові про «клеветони» [13:50].

Створений образ-маска автора фейлетонів висміює, іронізує з А. Ніковського в трьох його іпостасях: як одного з керівників партії соціалістів-федералістів, як члена Центральної Ради, як головного редактора газети «Нова Рада». На нашу думку, використання образу-маски мало на меті уникнути ототожнення «А. Яриновича» з постаттю А. Ніковського.

Ще одним важливим елементом для характеристики збірки є назва – «Буржуазна рада та інші фельетони». Можна припускати, що збірка отримала назву за однойменним фейлетоном, уміщеним четвертим у збірці, після фейлетонів «Самостійна Україна», «Єдина Україна» та «Хто кого». Очевидно, що за своїм ідейно-тематичним змістом збірка цілком могла мати іншу назву, скажімо, за найменуванням першого чи другого фейлетонів «Самостійна Україна» або «Єдина Україна». Проте автор свідомо вибрав назву саме четвертого фейлетону для називання всієї збірки, визначивши при цьому жанрову приналежність творів – «та інші фельетони».

На перший погляд, назву збірки варто сприймати як найменування одного з творів, проте, коли заглибитися в зміст однойменного тексту, то таке враження вже не буде таким однозначним. Із огляду на це, слід детальніше розглянути фейлетон «Буржуазна Рада», де автор, у відповідь на звинувачення в «буржуазності» «міністрів» Центральної Ради з боку більшовиків, з'ясовує соціальне походження та майновий стан членів українських урядовців [13:18]. Необхідність таких пояснень була викликана рішенням «більшовиків» послати в Україну 500 агітаторів, щоб «...раскрыть народу глаза на буржуазную Раду».

Усі фейлетони збірки побудовані за однією моделлю: заголовок – іносказання – авторська позиція – висновок. Схожу модель побудови своїх віршованих фейлетонів використовував В. Самійленко та інші автори газети «Рада».

Автор у заголовку визначає проблему чи висловлює питання, яке упродовж усього твору розкривається шляхом іносказання. Після цього висловлюється авторська позиція, а висновок – останні речення чи абзац тексту – розкривають зміст заголовка.

Наприклад, у першій новелі збірки «Самостійна Україна» автор шляхом іносказання розкриває ставлення українських партій, більшовиків, меншовиків, кадетів, союзників, німців до «самоозначення» України. І хоча усі декларують право українців на самостійність, проте на практиці заперечують це.

При цьому, А. Яринович, змалювавши дійсний стан справ із ставленням до незалежності України, висловлює власну авторську думку, звертаючись до своїх однопартійців: «Чого ж вони досі федералісти і для чого федералісти? Чи не час би їм і самостійниками зробитись?» [13:5].

Останні три речення фейлетону «Самостійна Україна» містять відповідь на заголовок: «Замість того, щоб шиверто-вивертом блукати за етнографічною межею українсько-великорусько-білоруською черкнути пряму лінію, захопивши й акаючі, дзекаючі й цекаючі говірки. Ні, це – не тверезо. Ми занадто гуманні й занадто ледачі для такого апетиту» [13:7].

Таким чином, на співставленні заголовка й висновку першого фейлетону збірки працює модель: «Самостійна Україна» – «Ні, це – не тверезо. Ми занадто гуманні й занадто ледачі для такого апетиту».

Продемонстрована модель є робочою для всіх тринадцяти фейлетонів.

Найчастіше іносказання автор вибудовує через протиставлення. Особливо яскраво це виявляється при зображенні українців і росіян. Змальовуючи образи членів Центральної Ради автор для їх характеристики використовує художні деталі, що мали бути промовистими для читачів:

«Голова Ради Народних Міністрів Володимир Винниченко – «Селянин. Жінка – лікарка», курить дешеві цигарки, «Когана – за 40 коп. восьмушка»; із «худоби» має «нечепурну» кішку на ім'я «Міністерство» [13:20];

«Генеральний секретар військових справ Симон Петлюра – «Син чорноробочого. Семинарист. Коректор. Журналіст. Служащий. Редактор... Френчик під Керенського – паршивенький. Чоботи солдатські. Штани... позичені для парада» [13:20];

«Генеральний секретар продовольчих справ Микола Ковалевський – «приватні лекції. Студент. Кооператор. Редактор. Рухоме майно: великі окуляри і великі вуса» [13:21].

Ці й подібні характеристики щодо членів Центральної Ради дисонували з характеристиками, які автор подає представникам російських політичних сил. Посилаючись на авторитетне джерело – енциклопедичний словник, – автор фейлетону представляє читачеві типовий життєвий шлях російського революціонера: «Народився в Орловській губернії тисяча вісімсот і ще якогось то року. Батько був... Мати була... Учився. Оженився. Читав. Писав. Не був затверджений. Поїхав. Приїхав. Був вибраний. Не був затверджений. Писав. Написав. Заслаб. Умер од геморою. А між рядками цієї біографії. – Який революціонер! Який демократ!» [13:19]. При цьому звершення «геройського життя» смертю від «геморою» мало створювати комічний ефект і викликати в читачів

сміх.

Тій же меті – викликати сміх через іносказання – сприяє зображення більшовицьких вождів на чолі війська: «Уявіть собі, що прапорщик Абрам Криленко, маючи на лівім фланзі генеральшу Бош, на правому Каменева, в обозі Троцького, в ар'єргарді Карла Радека справді рушить походом на Україну. Або ж уявіть таке: Бронштейн-Троцький, Розенфельд-Каменев, Альтфатер, Іоффе в невеликій веселій компанії будуть миритись із німцями і оддадуть їм землі, річки, лимани, ліси й пасовища непокірної України» [13:5]. Автор фейлетонів акцентує увагу на поширених у той час темах анекдотів про національну приналежність більшовиків, їх особисті стосунки.

Не менш показовою є й типова біографія «більшовика Шестакова»: «Родом з Тульської губернії. Батько спершу ходив босий. Потім у лаптях. Потім в чоботах. Потім у черевиках. Потім у лакирях. Син, цього не убачивши, – зразу надів лакирки, каракулеву шапку, золоті окуляри і написав кореспонденцію в «Соціаль-Демократъ», яка пропала на пошті. Через це намагався емігрувати, але був пропущений через кордон, як батьків син. За кордоном заклав фракцію і полемізував із товаришем Четвериковим. Коли шестакисти й четверикисти їхали в Росію творити – Соціальну революцію, в вагоні виділилась фракція т. Третьякова, – третякисти. Тов. Третьяков, поклавши два пальці на ручку Вестингауза, присягнув: «Після соціальної революції я створю – сверхсоціальну» [13:20].

Досить розлога характеристика дана російським більшовицьким лідерам у фейлетоні «Хто кого»: «Шнеур – жандарм, провокатор, охранник. Криленко – обруситель у Каліші. Шовініст. Полонофоб. Дибенко – дезертир. Муравйов – пристав, барбос. Зиновєв – хамелеон,

лукавий раб. Ясинський – розпусник од літератури. Луначарський – фальшивий декламатор. Ленін – спекулянт на демагогії. Колонтай – істеричка» [13:33]. А в фейлетоні «Зоологія» й зовсім називає більшовицьких вождів – «...професіонали російської революції, інтелігентні теоретики – ...фантасти революційних теорій» [13:26]. Така характеристика мала демонструвати справжню ціну обіцянкам: «Большевик сяде вам на шию. Об'їсть вам вуха. Він чужий. Він – руський, великорос. Він нашого не шанує, не любить... Він вас має за дурних хахлів» [13:34]. Урицького автор зображує як білоцерківського міщанина, який у великому місті не може здихатись свого акценту, в «маленький... хлопець, ніби добре видержаний в укусі. Скромний, тихий тільки – дуже кислий» [13:5–6].

При цьому автор фейлетону протиставляє російських і українських більшовиків, говорячи «...у нас є свої українські большевики і поведуться вони – інакше [13:34]. Тобто, автор стверджує, сподівається, що «українські большевики», на відміну від російських, теж будуть відстоювати створення незалежної України.

Отже, серед найбільш характерних рис фейлетонів А. Ніковського у збірці «Буржуазна Рада та інші фельетони» можна визначити створення образу-маски автора із власною біографією, використання однієї моделі побудови твору: заголовок – іносказання – авторська позиція – висновок. При цьому варто наголосити, що А. Ніковський використав традиційну модель фейлетону, що була поширена в той час серед українських авторів. Крім того, автор для розкриття змісту фейлетонів використовує художню деталь для розкриття образів фейлетонів: типову біографію, типовий образ російського революціонера, демократа.

Література

1. Дунай П. Націєтворчі інтенції публіцистичної діяльності Андрія Ніковського (1909 – 1916) / Дунай П. О. – Режим доступу : <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2212>.
2. Гаєвська Н. Фейлетон Остапа Вишні (До постановки проблеми) / Н. М. Гаєвська. // Літературознавчі студії. – К., 2011. – С. 29–33. – Режим доступу : http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2011_30/026_033.pdf
3. Галич О., Назарєць В., Васильєв Є. Теорія літератури : Підручник / Олександр Галич, Віталій Назарєць, Євген Васильєв ; [за наук. ред. Олександра Галича]. – К. : «Либідь», 2001. – 488 с.
4. Герасимчук Н. Трансформація фейлетону на шпальтах київської преси другої половини ХІХ – початку ХХ ст. : призначення, жанрова сутність, стилістика : автореф. дис. канд. наук із соціальних комунікацій: 27.00.04 / Надія Григорівна Герасимчук. – К., 2013. – 19 с.
5. Гетьманець М., Михайлин І. Сучасний словник літератури і журналістики. / Гетьманець М. Ф., Михайлин І. Л. – Х. : Прапор, 2009. – 384 с.
6. Курляндская С. Фельетон – жанр сатирический (По материалам советской литературы и критики 1920) / С. В. Курляндская. – М., 1967. – 32 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
8. Стрельцов Б. Фельетон: Теорія і практика жанра. / Б. В. Стрельцов. – Мн. : Изд-во БГУ, 1983. – 63 с.
9. Стрельцов Б. Основы публицистики. Жанры : учеб. пособие. / Б. В. Стрельцов. – Мн. : Университетское, 1990. – 24 с. – (Теория и практика периодической печати).
10. Чик Д. Жанр фейлетону у творчості Г. Квітки : проблематика і поетика / Д. Ч. Чик // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2013. – № 4 (263), Ч. II. – Режим доступу : <http://md-eksperiment.org/post/20160621-zhanr-fejletonu-u>

tvorchosti-g-kvitki-problematika-i-poetika.

11. Чикаленко Є., Ніковський А. Листування. 1908–1921 роки / Є. Чикаленко, А. Ніковський ; [упоряд. : Н. Миронець, Ю. Середенко, І. Старовойтенко ; вст. ст. Ю. Середенко, І. Старовойтенко]. – К. : «Темпора», 2010. – 448 с.

12. Яременко В. Феномени Андрія Ніковського / Василь Яременко // Українська газета – 2008. – № 15–17. – Режим доступу : <http://ukrgazetaplus.net/article.php?ida=2328>.

13. Ярмиш Ю. Актуальність класичного фейлетону: образи та форми / Ярмиш Ю. – Режим доступу : <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=76>.

14. Яринович А. Буржуазна Рада та інші фельетони / Яринович А. – К., 1918. – 64 с.

УДК 821.161.2

Г. О. Савчук

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Інтермедіальні аспекти української літератури епохи шістдесятництва: естетика проти ідеології

Савчук Г. О. Інтермедіальні аспекти української літератури епохи шістдесятництва: естетика проти ідеології. Стаття містить аналіз інтермедіальної складової творчості Л. Костенко, В. Симоненка, І. Світличного. На прикладі поезій «Ван Гог», «Українська мелодія», «Язичницька весна» показано функцію живописних, музичних та кінематографічних елементів у побудові ліричних творів, які вписані в контекст української літератури шістдесятих років. Доведено, що означені інтермедіальні комплекси збільшують вагу естетичного критерію. Зроблено висновок, що інтермедіальна естетика здатна протистояти радянській ідеології.

Ключові слова: інтермедіальність, лірика, свобода, естетика, ідеологія, шістдесятники.

Савчук Г. О. Интермедиальные аспекты украинской литературы эпохи шестидесятников: эстетика против идеологии. Статья содержит анализ интермедиальной составляющей творчества Л. Костенко, В. Симоненко, И. Светличного. На примере стихов «Ван Гог», «Украинская мелодия», «Языческая весна» показано функцию живописных, музыкальных и кинематографических элементов в построении лирических произведений, которые вписаны в контекст украинской литературы шестидесятых годов. Доказано, что указанные интермедиальные комплексы увеличивают вес эстетического критерия. Сделан вывод, что интермедиальная эстетика способна противостоять советской идеологии.

Ключевые слова: интермедиальность, лирика, свобода, эстетика, идеология, шестидесятники.

Savchuk G. O. Intermedial Aspects of Ukrainian Literature in the Age of the Sixties: Aesthetics Against Ideology. The article contains an analysis of the intermedial component of creativity L. Kostenko, V. Symonenko, I. Svetlychny. The example of the poems "Van Gogh", "Ukrainian melody", "Pagan Spring" shows the function of pictorial, musical and cinematic elements in the construction of lyrical works, which are embodied in the context of Ukrainian literature of the sixties. It is shown that in the poem "Van Gogh" the question of freedom of creativity is disclosed in the widest context, a freedom that borders on insanity. In the poem "Ukrainian melody" the Ukrainian instruments – military drums and bandura – were opposed, it was possible to conclude that the poet chooses in favor of the drums that call on the battle. Symbolically, the drums are a poetic word that becomes a weapon. In the poetry "Pagan Spring", intermediate elements are associated with the theme of the renewal, the freedom that the spring has. It is proved that these intermedial complexes increase the weight of the aesthetic criterion. It is concluded that intermedial aesthetics can withstand the Soviet ideology.

Key words: intermedialism, lyrics, freedom, aesthetics, ideology, sixties.

Стійкий інтерес до інтермедіальних студій, який виявляє сучасна наука на теренах пострадянських країн, можна пояснити, зокрема, тим, що досі не завершився (і навряд це відбудеться найближчим часом) процес відокремлення від тоталітарного минулого. Розгляд літератури в одному ряду з іншими видами мистецтв (передусім музика й живопис), їх взаємовплив, взаємодія, підкреслення духовно-естетичної функції мистецтва є діаметрально протилежним підходу ленінської ідеології, яка нав'язувала письменству роль пропагандистсько-виховного рупора. Володимир Ленін у статті «Партійна організація й партійна література» абсолютно чітко (якщо користуватися тогочасною номенклатурною стилістикою) зазначив: «Літературна справа повинна стати частиною всепролетарської справи,

«колесом і гвинтиком» одного єдиного великого соціал-демократичного механізму, якому надає рух весь свідомий авангард всього робочого класу. Літературна справа повинна стати складовою організованої, спланованої, об'єднаної соціал-демократичної партійної роботи» [2]. І далі: «Літератури повинні увійти обов'язково в партійні організації. Видавництва і склади, магазини й читальні, бібліотеки й різноманітна торгівля книгами – все це повинно стати партійно-підзвітним» [2]. Фактично, вся література, на думку революціонера, повинна стати партійною, а тому підпорядкованою ідеології, що і відбулося в кінці 1920–1930-х років, коли українське відродження було повністю знищене.

Наступним періодом, коли ключовим знову стало питання про вихід мистецтва з ідеологічних шор, стала епоха шістдесятництва. Його представники зрозуміли, що вільна творчість

можлива тоді, коли письменник виходить за межі літературної діяльності, розчиняє її в інших видах мистецтва. Саме за таких умов збільшується вага естетичного критерію, який нівелює моделі, накинута радянською ідеологією.

У сучасному українському літературознавстві практично відсутні роботи, присвячені інтермедіальним аспектам вітчизняної літератури епохи шістдесятництва, отже нагальною є потреба проаналізувати лірику провідних постатей цієї епохи (І. Світличний, Л. Костенко, В. Симоненко) з метою побачити в інтермедіальній естетиці прихований протест проти системи.

Тенденція до науково-мистецького осмислення буття помітна в діяльності клубу «Сучасник», який мав п'ять мистецьких відділень: письменницька (В. Симоненко, І. Світличний, І. Дзюба, Є. Сверстюк, В. Стус, Л. Костенко), художня (А. Горська, О. Заливаха, Г. Севрук, Л. Семикіна, Г. Зубченко), музична, кінематографічна (Л. Танюк), театральна.

Розглянемо окремі твори І. Світличного, Л. Костенко та В. Симоненка, які засвідчують тяжіння шістдесятників до синтезу мистецтв, устремління вирватися із панівної ідеології (в широкому сенсі цього слова).

В. Симоненко в поезії «Українська мелодія» (1957 р.) актуалізує тему минулого своєї Батьківщини, яка вилілася в твори кобзарів, бандуристів, лірників, стихівничих. Почато твір зі згадки про сумну бандуру, яка «довго тужить», навіває «невідому зажуру». У другій строфі поет виділяє в своєму спектрі відчуттів від почуті мелодії не урочисту згадку про «сині лимани» й не гордість за «козацькі полки» – мелодія малює в уяві реципієнта поле бою, посеред якого жирний ворон сидить на козацькій голові. Найсильнішою в плані сугестії авторських відчуттів читача є остання строфа:

А нав-круг по-ру-ба-ні
До-си-на-ють сни,
І да-ле-ко бу-бо-ни
Кли-чуть до вій-ни [4:164].

Змістове навантаження в цьому випадку підсилене графічним прийомом розбивки на склади, що дозволяють передати войовничий бій барабанів, які кличуть у наступну битву. Маємо справу із взаємопроникненням у художній тканині тексту двох видів мистецтва – поезії та музики. Музичне вкраплення бою «бубонів» контрастує з ідилічно-тужливою грою бандури, підкреслює необхідність боротися до кінця. Важливим є те, що твір «Українська мелодія», прочитаний під таким кутом зору, дозволяє краще зрозуміти інтенції В. Симоненка на початку творчого шляху (1957 р.). Безперечно, що поет входив в епоху

шістдесятництва із надзавданням зробити із лірики зброю, скеровану проти того, що гальмує український національний розвиток. За спостереженнями багатьох науковців, найбільш виразною в цьому плані стала остання збірка шістдесятника «Земне тяжіння». Саме в цій книзі ми бачимо автора, знайомого ще з уроків у середній школі своїм відданим служінням Батьківщині, безпеляційністю й відчайдушною відвертістю: поезії «Де зараз ви – кати мого народу?..», «Земле рідна! Мозок мій світліє...», «Україно, п'ю твої зиниці...» тощо.

Шлях до цієї збірки розтягнувся більш ніж на десятиліття і був позначений поступовим переходом від полюсу «тиші» до полюсу «грому», якщо використовувати метафорику назви єдиної прижиттєвої збірки В. Симоненка. Іншими словами, у творчості поета поступово збільшується вага емпатичних, політично спрямованих віршів, які починають домінувати над «тихою» юнацькою лірикою. Цікаво, що настроєве тло поезії «Українська мелодія» теж фіксує поступовий, акварельний перехід – від суму і зажури у першій строфі до маркерів «збурена рана» та «безжалісні голки» у другій і чорного ворона, який сидить на козацькій голові, у третій. Остання, уже процитована строфа, є, як зазвичай у Симоненка, «ударною», громоподібною.

Отже, є підстави побачити в поезії «Українська мелодія» профетичні мотиви, передбачення поетом динаміки власного творчого шляху. І не останню роль в розкритті ідейно-тематичного навантаження вірша відіграла інтермедіальна семантика. Українська мелодія, бій барабанів, національний інструмент «бандура» тенденційно спрямовані проти жирного чорного ворона (читай – Російська імперія, порівняння із двоголовим орлом є очевидним), який сидить на козацькій голові.

Для Ліни Костенко засобом збереження власної духовної, естетичної та національної ідентичності, а отже і свободи творчості є звернення до теми митця і мистецтва. В ранніх збірках (наприклад, «Проміння землі» (1957 р.), «Мандрівки серця» (1961 р.)) ця тема прочитується в підтексті – у прагненні жити за найвищими духовними критеріями, в устремлінні вчитися бути Поетом у геніїв мистецтва. В наступних збірках, (наприклад, «Над берегами вічної ріки» (1977 р.)) «вчителі» Л. Костенко стають героями окремо присвячених їм творів: Мікеланджело, Олександр Блок, Ференц Ліст, Вінсент ван Гог. Голландському живописцю присвячено однойменний вірш, побудований у формі монологу, в якому митець шляхом саморефлексії намагається визначити своє місце в мистецтві та в бутті загалом. Ліричний монолог містить емоційні сплески – емпатичні звертання до «одинокості», «муки», «фрук», «Свободи», марковані знаками оклику. Після цих розділових

знаків емоційна хвиля спадає за принципом синусоїди, наприклад:

Моя муко, ти ходиш по грані!
Вчора був я король королів.
А сьогодні попів згорання
Осідає на жар кольорів [1:38].

Після третього такого сплеску ван Гог за допомогою словесної пластики «цитує» елементи власних картин: кипариси (див. полотна «Зоряна ніч» (1889 р.), «Пшеничне поле з кипарисами» (1889 р.) «Дорога з кипарисами» (1890 р.) та інші), грозове небо (наприклад, на картинах «Вид на море в Схевенінген» (1882 р.) «Церква в Овері» (1890 р.), хребти гір. Інтермедіальний комплекс, який утворено у такий спосіб, є вихідним пунктом подальшого розгортання ліричного сюжету. Ретроспективний погляд на власну творчість приводить генія до питання про власне місце в мистецтві та змушує визнати, що для його мистецтва немає відповідників:

Самовитий – несамовитий –
не Сезанн – не Гоген – не Мане,
але що ж я можу зробити,
як в мені багато мене?! [1:38]

Внутрішній світ митця настільки осяжний, що його не можуть зупинити ні межі мистецтва, ні межі власного «я», ні, на жаль, межі здорового глузду. Наступні рядки аналізованої поезії завершуються кульмінаційними знаками оклику, які передають найвищий ступінь афекту:

Він божевільний, кажуть. Божевільний!
Що ж, може бути. Він – це значить я.
Боже – вільний...
Боже, я – вільний!
На добраніч, Свободо моя! [38]

Творчість Вінсента ван Гога в історії світового мистецтва передає поняття «свободи» в найширшому розумінні цього слова. Жодні соціальні чи естетичні норми не змогли її обмежити. Реципієнти картин митця і в наш час споглядають художній світ, у якому вибух творчого самовираження досягає кульмінації. З іншого боку, це творче самовираження тісно пов'язане з психічною хворобою й тому примушує замислитися, чи варто мистецтво божевілля і самознищення, як це сталося в житті голландського художника. Прагнучи до абсолютної свободи, митець навпаки її позбавився.

У 1977 р., коли аналізований вірш був опублікований, епоха шістдесятництва відходила в минуле, залишивши у свідомості українських письменників, художників, кінематографістів,

правозахисників болісні спогади про роки творчого терору (за ґратами опинилися В. Стус, І. Світличний, І. Калинець та багато інших, А. Горська та В. Симоненко були фізично знищені). Стало абсолютно зрозуміло, що справжня свобода творчості в розумінні партійних функціонерів дорівнює психічному захворюванню, саме тому багатьох дисидентів відправляли на психіатричну експертизу. Проте ці страшні каральні заходи не вбили в шістдесятниках найголовнішого – прагнення до Свободи з великої літери.

У вірші «Ван Гог», як в інших на тему митця і мистецтва, Л. Костенко пропонує читачеві найвищі етичні критерії, роблячи при цьому інтермедіальну естетику основою для донесення художньої ідеї. Такі твори імпліцитно протиставлені радянському ерзац-мистецтву, спрямовані проти залежності митця від держави.

У сонеті Івана Світличного «Язичницька весна», яким розпочинається цикл «Пленер», поняття свободи безпосередньо пов'язане з питанням оновлення. Засобами інтермедіальної поезики, використовуючи кінематографічну динаміку, митець показує боротьбу стихій, в результаті якої оновлювальна сила весни перемагає.

У першій строфі «армада вітру» розмітає «засилля снігу», на допомогу приходять «басистий ґрім», який трубить «нецензуровані резони». Атака вітру й грому на сніг, який у вірші уособлює суспільний застій, спричинює ланцюгову реакцію: «зелена орґія зела» та «ординська армія стебла» змітають кордони, на відвойованому в снігу просторі рвуть «гудрони» (тут: синонім асфальту). Стилїстика цього чотиривірша суголосна із творами Богдана-Ігоря Антонича: словосполучення «орґія зела», «армія стебла» уводять читача у світ буяння природи, енергетика якої розпросторюється далеко за межі фізичних об'єктів, невпинно прориває кордони.

Розв'язка вірша передана через динаміку зображення у третій строфі:

Руйновище снігів і льоду
Враз перекинулось на воду –
І ходу, ходу до Дніпра [3:76].

Цікавим тут є образ руйновища, яке уособлює стан суспільної і духовної стагнації, а також різка зміна кадрів: сніг і льод в якийсь момент перетворюються на воду, яка тікає з «поля бою». Очевидно, ідеться про те, що оновлювальна сила весни певної миті досягла критичної маси, і подальші зміни є миттєвими і незворотними. В останньому процитованому рядку тавтологія «ходу, ходу» покликана передати ганебну втечу снігу, який уже не здатний боротися, а хоче зберегти рештки своєї сили.

У четвертій строфі камера поета-кінематографіста рухається вгору й фіксує появу на небі сонця, що «нешадно смалить». Іншими словами, прихід сонця утворює перемогу і, так би мовити, закріплює досягнутий результат. Світило є спостерігачем і контролюючим елементом, що виходить на арену подій після вітру, грому й зеленої природи.

Останній рядок вірша «Пора оновлення... Пора!» є висновковим, як це і повинно бути в синтезі сонета. Двічі повторене слово "пора" демонструє семантичне мерехтіння: перший раз воно вжите як іменник, який констатує прихід весни, що остаточно увійшла в свої права, другий раз виступає як прислівник, що закликає до подальших дій.

Ідейно-тематичне навантаження поезії суголосне з поемою «Золотий гомін» та «Думою про трьох вітрів» П. Тичини. У цих ліро-епічних творах ідеться про дух оновлення, який приносить

свободу. Обидва автори використовують думку про незворотність природних процесів, яка дає впевненість, що так само і суспільні проблеми будуть вирішені. Вимальовується семантичний паралелізм: весна завжди приходить після зими – свобода завжди приходить після несвободи.

Сонет І. Світличного будується на використанні ресурсів кінематографа, нагадує відеокліп, у якому швидка зміна кадрів дозволяє утвердити незворотність свободи.

Взаємопроникнення мистецтв у проаналізованих творах (музичні елементи у В. Симоненка, живописні в Л. Костенко та кінематографічні в І. Світличного) розмиває межі літератури, включає її в більші системні утворення, які становлять справжню небезпеку для радянського тоталітаризму. Збільшення ваги естетичного критерію утворює енергію критичної маси, яка загрожує пануванню ідеологічної заангажованості.

Література

1. Костенко Л. Над берегами вічної ріки / Ліна Костенко. – К. : Рад. письменник, 1977. – 157, [7] с.
2. Ленин В. Партийная организация и партийная литература [Електронний ресурс] / Владимир Ленин. – Режим доступу : http://www.revolucia.ru/org_lit.htm
3. Світличний І. Серце для куль і для рим / Іван Світличний. – К. : Рад. письменник, 1990. – 580, [4] с.
4. Симоненко В. Вибрані твори / Василь Симоненко. – К. : Смолоскип, 2010. – 852 с.

УДК 821.161.2-1.09

Є. В. Тарануха

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

«Воля у неволі»: ліричне «Я» поезії В. Стуса як елемент переосмислення травматичного досвіду

Тарануха Є. В. «Воля у неволі»: ліричне «Я» поезії В. Стуса як елемент переосмислення травматичного досвіду. У статті розглянуто вільнодумство поетичної творчості як спосіб обстоювання себе. Ліричне «Я» окреслено як один із елементів переосмислення травматичного досвіду. Виявлено, що ліричне «Я» у поезії В. Стуса сконструйоване в умовах балансування на межі буття, через пошук себе і вічне становлення особистості. Попри обмеженість у свободі руху й соціальній активності, поет прагне порозумітися з собою та світом, творчістю потверджує свою унікальність у свободі мислення, відшліфовуючи ідентичність ліричного «Я».

Ключові слова: ліричне «Я», «смертеіснування», «життєсмерть», ідентичність, лірика самодемонстрації.

Тарануха Е. В. «Воля в неволе»: лирическое «Я» поэзии В. Стуса как элемент переосмысления травматического опыта. В статье рассмотрено свободомыслие поэтического творчества как способ постоять за себя. Лирическое «Я» очерчено как один из элементов переосмысления травматического опыта. Выяснено, что лирическое «Я» в поэзии В. Стуса сконструировано в условиях балансирования на границе бытия, посредством поиска себя и благодаря вечному становлению личности. Невзирая на ограниченность свободы передвижения и социальной активности, поэт стремится понять себя и мир, творчеством утверждает свою уникальность в свободомыслии, отшлифовывая идентичность лирического «Я».

Ключевые слова: лирическое «Я», «смертежизнь», «жизнесмерть», идентичность, лирика самодемонстрации.

Taranukha Ye. V. "The freedom within imprisonment": lyrical self of V. Stus's poetry as an element to reconsider traumatic experience. Based on the poetry of V. Stus, the article indicates the connection between the model of lyrical self and rethinking of traumatic experience. It is a part of a longtime Ph.D. comparative literature research upon the models of lyrical self in poetry of Ukrainian, Canadian, and Ukrainian-Canadian authors of 20th century: V. Stus, M. Atwood, and O. Zuyevs'kyi. Lyrical self is interpreted from H. Gadamer's perspective of hermeneutics. The author states that the model of lyrical self and elements of style depend on traumatic experience of the poet. According to M. Travis's classification of lyrics, poetry of V. Stus is self-display lyrics, based on the concepts related to freedom, alive-death, and dead-life. The phenomenon of freethinking in the poetry is analyzed from the perspective of personal self-assertion under the conditions of imprisonment. The lyrical self in V. Stus' poetry is posited as one of the tools to survive traumatic experience. The article discovers that the lyrical self is constructed as a result of personal choice, self-searching, and self-building. Being imprisoned, V. Stus gains the inner freedom through freedom of thought; he establishes the identity of lyrical self as a subject of lyrics which is open for co-understanding and dialogue with society.

Key words: lyrical self, "alive-death", "dead-life", identity, self-display lyrics.

Проблема цінності окремої особистості, а точніше – знецінювання індивіда – постала дуже гостро для українців за часів СРСР. Загалом, культурне життя України другої половини ХХ століття позначене репресіями проти свідомої інтелігенції. Відповідно, феноменами цього періоду опору української інтелігенції можна назвати дисидентство і шістдесятництво. Закономірно, що на таку активність української інтелігенції відреагувала тодішня влада. Так, В. Щербицький у звіті *Центральному комітетові КППС про ідеологічну роботу* відзначає «помітну активізацію націоналістичних елементів в Україні 1967 – 1971 років...: організуються щорічні збориська біля пам'ятників Шевченку в Києві та Каневі, біля могил націоналістичних діячів у Львові... Їх засуджено, за винятком Світличного та Сверстюка, справи яких наразі розглядаються в судах» [5:269 – 275]. Йшлося, насамперед, про шістдесятників, зокрема і про В. Стуса, з якими радянська держава боролася репресіями. Однак репресії мали несподіваний ефект. Замість знеохотити, вони, навпаки, сприяли зміцненню правозахисного руху і руйнуванню ілюзій щодо можливості діалогу з режимом.

Мета цієї статті – окреслити особливості ліричного «Я» поезії В. Стуса, розглянувши творчість як один із способів переживання травматичного досвіду та віднайдення внутрішньої свободи. Важить наголосити на пов'язаності ліричного «Я» з моральним імперативом поета, що виявляється у творчому представленні елементів авторського світогляду (за допомогою повторюваних мотивів, концептів, образів і тем). Відповідним завданням дослідження є виявити механізми, за допомогою яких ліричне «Я» ретранслює читачам внутрішню свободу.

Творчість В. Стуса привертала увагу літературознавців, зокрема тих, які особисто знали його і пізніше уклали праці, зібтали спогади та залишки приватного листування, як, наприклад, В. Вовк [6] і М. Коцюбинська [12]). У контексті шістдесятництва про В. Стуса писали Л. Тарнашинська [11], Р. Корогодський [3] та інші. Однак досі не присвячено окремого дослідження тому, як саме практики обстоювання себе позначилися на ліричному «Я» поезії В. Стуса.

Висвітлення потребує саме аспект терапевтичності поетичного письма, оскільки творчість виявляла назовні внутрішню свободу і потужний моральний імператив самого поета.

Прикладом своєрідного статуту моральних правил В. Стуса можна вважати «Пам'ятку для українського борця за волю», яку датовано другою половиною 1960-х років. Складається вона із п'ятих пунктів, кожен із яких, В. Стус власним прикладом реалізував: «1. Пам'ятай: з тобою можуть учинити фізичну розправу, але моральна перемога – за тобою... Борючись із темрявою, ти несеш своєму народові світло Правди. 2. Коли ти став на шлях опору, знай, що карні сили тебе вже помітили... 3. Завжди будь готовий до арешту. Тому всі небажані папери, книжки і т. д. постійно ховай, аби їх не було виявлено під час таємних обшуків... 4. Під час обшуку й арешту намагайся не вести розмов і дискусій. Стався до цього спокійно, як до неминучого лиха... 5. Під час слідства думай про справу, а не про себе...» [10:399 – 400]. І справді, поезія В. Стуса сповнена вірою у торжество справедливості, почуттям людської гідності та прийняттям життя, яким воно є. Мотиви його віршів просотані авторським світоглядом, а ліричне «Я» почасти переймає етичні норми автора і вже у трансформованому вигляді ідей, концептів, образів і тем транслює їх читачу. Розглянемо детальніше деякі вірші В. Стуса, з огляду на домінуючі мотиви та їхній зв'язок із ліричним «Я».

Одним з основних мотивів поезії В. Стуса є прийняття життя таким, як воно є: без нарікань, а вповні – з жалю, радощами, розчаруванням і несправедливістю. Однак це не вірші-скарги, виповнені темного песимізму: тексти, констатуючи біль буття, водночас піднімають це буття високо і дають надію на справедливість, яка рано чи пізно стане фактом, а не фікцією. Наприклад, у вірші «Ой не жаль мені» [8:390], ліричне «Я» рішуче приймає свої життєві втрати: «Ой не жаль мені / ані того, що стеряв, / та й не жаль мені, / що позбувся навки...». Єдине, про що шкодує суб'єкт лірики, – про те, що так і не стало зрозумілим, заради чого жилося і чому жилося саме так: «тілки жаль мені, / що прожив, ніби крав, / невідомо нащо і звідки». Єдине, що болить ліричному «Я» у цьому вірші, – це слід, який по ньому залишиться у світі після

смерті: «Ой не жаль мені, що замало жив, / Тільки жаль мені – що залишу...». Крім смерті, самотність ліричного «Я» опосередкована чеканням і забуттям. Наприклад, у вірші «Упізнавай, самотності, мене» [9:349] ліричне «Я» просить самотність навчити його чекати, терпіти й забувати: «Навчи ждання, бездонного, як вічність. / Навчи терпіння, мертвого, мов сон / небіжчика. І напусти на мене / покору довгу. Світ крутоберегий / убгався в темну камеру тісну, / де тісно думати, а ще тісніше / сподіятися. О яке безмежне / оце, прорите горем, забуття!». Чи самотній суб'єкт лірики, невідомо, проте він промовляє до самотності, аби вона звернула на нього увагу й навчила того, що властиве їй. Можна припустити, що ліричне «Я» саме прагне перетворитися на тотальну самотність, якій уже нічого не болить і яка вміє усе приймати стоїчно.

Лірику В. Стуса, якщо послуговуватися класифікацією поетичних жанрів М. Тревеса, можна розглядати як «лірику самодемонстрації» [14:182], оскільки ліричне я до певної міри зазнало впливу особистісного «Я» автора, унаслідок чого сформувалася особлива ідентичність суб'єкту лірики – як результат творчої трансформації приватного досвіду поета. Ліричне «Я» поезії Стуса відкрите до діалогу з Іншим; воно не копірається у собі, а відкриває глибинні світи внутрішньої свободи, і вже самим своїм промовлянням до читачів шукає порозуміння із Іншим та світом. У цьому контексті важить терапевтичний ефект творчості, про який пише І. Р. Ландсей (Lindsay E. R.): «продукування віршів заохочує автора переосмислити минуле та переоцінити спогади» [13:96]. Відповідно, для поета, який зазнав несправедливості з боку тогочасної влади, творчість ставала своєрідною терапією виживання, адже надавала простір внутрішньої свободи, вільнодумства. Через те, ліричне «Я» поезії В. Стуса доцільно розглядати крізь призму ідентичності, оскільки воно поєднує елементи ідіостилу із принципами поетового морального імперативу.

Іншим важливим мотивом поезії В. Стуса є мотив самотності. Однак це не та самотність, коли людині бракує Іншого; це випадок, коли самотньо із самим собою, коли бачиш себе настільки повно й відокремлено від себе, що стає страшно втратити себе. Влучним прикладом буде вірш «Деперсоналізація душі» [9:193]: «Деперсоналізація душі: / один, як перст, стою себе супроти. / Ніч ночі. Темінь теміні. Лиш зойк / підноситься над зорі. Перший крок / ачи останній? Ближче до скорботи / чи далі од надії? Не спіши. / Постій. І упокорся...» [9:193]. Ліричне «Я», зболене своїм життям, пропонує і собі – і тому, до кого звертається, упокоритися, і вийти за межі тієї реальності, яка зв'яже руки, вийти у простір, де

вільно: «...далі – / за всевельможність любові печалі, / котра прошила груди геть наскрізь, / неначе куля...». Ліричне «Я» вбачає вихід за межі реальності лише у смерті, бо «... смерть тобі солодша і миліша / за всі надії. Тож її і клич» [9:193].

Насамкінець, важливим є мотив покори, поєднаний із нестерпним розпачем і внутрішньою силою прийняти будь-що. Прикладом увиразнення такого мотиву є вірш «Благословенна днино, ти скінчилась...» [9:277]. Ліричне «Я» вже нічого не чекає, ні на що не сподівається, ні до чого серцем не прикипає. Воно кличе вже не самотність, а журу: «Благословенна днино, ти скінчилась. / Урвалася, мов випадковий сон. / Відпраглось. Відчекалось. Відлюбилося. / Бери ж мене, журу, у свій полон» [9:277]. Життя триває, хай там як, і лишається тільки приймати його і рухатися, кожному своїм шляхом «...Та в'южиться дорога. В'ється, в'ється, / надсило уникаючи біди. / От-от вона, от-от вона урветься / і снігом примете мої сліди. / Благословенна днино, ти скінчилась. / Урвалася, мов випадковий сон. / Відпраглось. Відчекалось. Відлюбилося. / Бери ж мене, бідо, у свій полон» [9:277].

Проблеми особливого внутрішнього світу поезії В. Стуса торкалося чимало дослідників. Так, основною поетичною концепцією Стусової поезії, за визначенням Л. Тарнашинської, є «концепція самопізнання людини в умовах межового буття» [11:68]. Юрій Шевельов у статті «Трунок і трутизна» називає поезію В. Стуса непрограмовою, тобто такою, що «відбиває думки й почуття в формуванні, багатство якої – у мінливості переживань. Стусова лірика від образу баченого світу йде до поетового почуття, до внутрішнього. Для нього теми й мотиви – тільки виходи в унутрішній світ, у щоденник душі, у невислані листи до інших про власне внутрішнє. І чим бідніший зовнішній світ, тим більше визначатиметься й виокремлюватиметься істотне, духовне й душевне, динаміка народження психічних відрухів і рухів, багатство перевтілень думок, настроїв і почувань» [2:371 – 372]. Таким чином, помітно, що і Л. Тарнашинська, і Ю. Шевельов наголошують на тому, що Стусові важить самопізнання, що реалізується в необмежному просторі свободи його поетичного світу.

Радянська влада обмежувала свободу руху політв'язням, однак це спричинилося до посилення опору. Пояснити це можна просто: за Х. Арендт, «коли у людини віднімають публічний простір – створений людською взаємодією, здатний самонаповнюватися сюжетами й подіями, – вона відступає у свободу мислення» [1:32]. Логічно, що так сталося й з українськими дисидентами – вони відступили у той вимір, де влада вже нічого не

могла контролювати.

За Ф. Серсом «структурування особистості є ключовою умовою антитоталітарного спротиву. Творча (або споглядална) діяльність людини стає одним зі способів контролю над сенсом і, відповідно, однією з умов особистої свободи» [7:187]. К. Лефор у «Політичних нарисах (XIX-XX століття)» переосмислює погляди Х. Арендт на тоталітаризм, зауважуючи, що «розуміти означає для дослідниці *приймати час*, у якому перебуваємо. Не смиренно підкорятися тому, що відбувається, але намагатися *примиритися з часом* і зрештою *зрозуміти себе*, тобто шукати відповідь, як у світі, в якому живемо ми, міг народитися тоталітаризм, оскільки він не народився з нічого, а виник із близької нам культури» [4:67]. Індивід у тоталітарному режимі мусив обирати, чи йти на компроміс із системою, чи обстоювати себе. Останнє передбачало триматися *етичних принципів, націоналістичного почуття, жити у свободі мислення і продовжувати творити – усупереч і попри*.

Переслідування українських шістдесятників виразно й неодноразово відчитується у поетичних текстах В. Стуса. Однак поезія неодмінно потребує метафоричного переосмислення подій, перекодування буття, оскільки поет не констатує проблему, а шукає альтернативного рішення, вибудовуючи відповідну художньо-естетичну систему. В. Стус як людина й автор є прикладом «прямоствояння в житті і творчості» [12:473], того

прямоствояння, у якому наш єдиний оптимізм і яке робить нас людьми. Поетичні тексти В. Стуса в контексті літератури шістдесятництва дозволяють не лише краще відчитати відгомін тогочасних суспільно-політичних реалій, а й виразно репрезентують унікальне явище витворення художнього слова на перетині досвіду і граничного буття, так званого *буття на межі*, за якого власне існування відбувається на теренах самознищення, самоспалення, супроводжуване вірою у вічне повернення та сподіванням справедливості.

Тоталітарні режими ХХ століття продемонстрували, що людина спроможна лишатися людиною, якщо має потужний морально-етичний первень, якого за будь-яких обставин дотримується. Вільнодумство творчості В. Стуса як практика обстоювання себе помітно позначилося на моделі ліричного «Я» його поезії. Ліричне «Я» поезії В. Стуса ретранслює внутрішнє життя людини назовні шляхом балансування на межі буття, у пошуках себе, у вічному становленні особистості. Ліричне «Я» обстоює себе постійним себебудівництвом, рефлексією, відкритістю до діалогу з іншими. Виявом свободи мислення і репрезентацією внутрішнього життя людини назовні є, головню, «самопошук» і «самимсобоюнаповнювання», оскільки лише постійне прагнення повноцінного життя окремої людини за умов політичної несвободи допомагає індивіду вистояти і зберегти своє я.

Література

1. Арендт Х. Люди за темних часів / Х. Арендт / [пер. з англ.]. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2008. – 320 с.
2. Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / [упоряд. О. Зінкевич і М. Француженко]. – Балтимор – Торонто : Укр. вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1987. – 463 с.
3. Корогодський Р. Брама світла. Шістдесятники / Р. Корогодський. – Львів : Вид-во Українського Католицького Університету, 2009. – 654 с.
4. Лефор К. Политические очерки (XIX—XX века) / К. Лефор / [пер. с фр. Е. А. Самарской]. — М. : РОССПЭН, 2000. — 367 с.
5. Масенко Л. Українська мова у ХХ столітті: історія лінгвоциду док. і матеріали / Л. Масенко – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська акад.», 2005. – С. 269–275.
6. Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус – поет і людина. Спогади, статті, листи, поезії. – К. : «Український письменник», 1993. – 399 с.
7. Серс Ф. Тоталітаризм и авангард. В преддверии запредельного / Ф. Серс/ [пер. с англ. Дубин С. Б]. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 336 с.
8. Стус В. Зібрання творів : у 12 т. Том перший : Ранні вірші / В. Стус / [редкол. : Д. Стус]. – К. : Факт, 2007. – 560 с.
9. Стус В. Зібрання творів : у 12 т. Том третій : Час творчості / Dichtenszeit / В. Стус / [редкол. : Д. Стус]. – К. : Факт, 2008. – 752 с.
10. Стус В. Твори у 4-х т. 6 кн. Т.4. / В. Стус. – Львів, 1994. – 543 с.
11. Тарнашинська Л. Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття / Л. Тарнашинська. – К. : Академперіодика, 2013. – 674 с.
12. «У мерехтінні найдорожчих лиць» : Згадуючи Михайлину Коцюбинську. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 576 с.
13. Lindsay Emma Reid. I am still Bed Six: A Collection of Poetry as Therapy and Poetry beyond Therapy / E. R. Lindsay. – [PhD thesis] – Department of English Language, Literature, and Linguistics, Newcastle University, 2015. – 227 p.
14. Travis Lane M. Contemporary Canadian Verse: The View from Here / M. Travis Lane // University of Toronto Quarterly, Volume 32, Number 2. – University of Toronto press, winter 1982/3. – P. 179–190.

УДК 82.7.08(470)

Н. Н. Ступницька

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Понятийный аспект детской литературы как явления общелитературного процесса

Ступницька Н. М. Понятійний аспект дитячої літератури як явища загальнолітературного процесу. У статті розглядаються підходи до визначення поняття «дитяча література». У статті зазначено, що місце дитячої літератури в загальному літературному процесі, критерії та особливості її виділення, як окремого компонента розвитку літератури, як і раніше є предметом жвавих дискусій дослідників. Стверджується, що література для дітей не є відокремленим феноменом загальнолітературного процесу, вона підпадала під вплив не тільки фольклору, а й основних літературних напрямів і течій. У статті підкреслено, що література взагалі, і дитяча, зокрема, є частиною суспільно-історичного контексту, зі зміною якого, змінюються соціальні, релігійні та сімейні традиції дитячого кола читання. Виявлено, що соціально-культурний контекст більшою мірою зумовлює у кожний конкретний історичний період пріоритетність функцій дитячої літератури як специфічного словесно-художнього мистецтва, яке тісно пов'язане з процесами виховання і освіти.

Ключові слова: дитяча література, літературний процес, фольклор, літературний напрям, суспільно-історичний контекст, коло читання.

Ступницькая Н. Н. Понятийный аспект детской литературы как явления общелитературного процесса. В статье рассматриваются подходы к определению понятия «детская литература». В статье отмечено, что место детской литературы в общем литературном процессе, критерии и особенности ее выделения, как отдельного компонента развития литературы по-прежнему является предметом оживленных дискуссий исследователей. Утверждается, что литература для детей не является обособленным феноменом общелитературного процесса, она подвергалась влиянию не только фольклора, но и основных литературных направлений и течений. В статье подчеркнуто, что литература вообще, и детская, в частности, является частью общественно-исторического контекста, с изменением которого, меняются социальные, религиозные и семейные традиции детского круга чтения. Выведено, что социально-культурный контекст в большей степени предопределяет в каждый конкретный исторический период приоритетность функций детской литературы как специфического словесно-художественного искусства, которое тесно связано с процессами воспитания и образования.

Ключевые слова: детская литература, литературный процесс, фольклор, литературное направление, общественно-исторический контекст, круг чтения.

Stupnitskaya N. N. Conceptual aspect of children's literature as a phenomenon of the general literary process. The article deals with approaches to the definition of the concept of "children's literature". It is noted in the article that the place of children's literature in the general literary process, the criteria and peculiarities of its separation, as a separate component of the development of literature, is still the subject of lively discussions among researchers. It is asserted that literature for children is not an isolated phenomenon of the general literary process; it has been influenced not only by folklore, but also by major literary trends and tendencies. It is emphasized in the article that literature in general, and children's one in particular, is a part of the social and historical context and the social, religious and family traditions of the children's reading circle are changing because of the developing of the social and historical context. It is revealed that the social and cultural context predetermines in every concrete historical period the priority of the functions of children's literature as a specific verbal and artistic art which is closely connected with the processes of upbringing and education.

Key words: children's literature, literary process, folklore, literary trends, social and historical context, reading circle.

Літературний процес, представляючи собою культурно-історичне і соціальне явище, охоплює писальські твори різних жанрів, напрямів і епох. Одним із суттєвих компонентів цього процесу є література для дітей. Вокруг особливостей і жанрового своєобразія дитячої літератури по сей день не стихають спори в літературознавчій середі.

Ціль даної статті полягає в тому, щоб продемонструвати існуючу дискусію навколо поняття «дитяча література», виявити ставлення дослідників до місця дитячої літератури в загальному літературному процесі.

Актуальність вибраної теми обумовлена невідомою важливістю якості дитячого і юнацького читання, його ролі в вихованні і формуванні особистості і загальної зацікавленості в цьому аспекті досить

широкого кола осіб: філологів, педагогів, письменників, батьків.

Собственно поняття «дитяча література» до сих пор не має однозначного визначення, підразумеваючи, головним чином, літературу для дітей і юнацтва, котра, по думці І. П. Мотяшова, «включає в себе твори, адресовані читачам молодшого, підліткового або юнацького віку, а також деякі інші літературні твори, що входять до кола дитячого або юнацького читання» [1: 91].

Місце дитячої літератури в загальному літературному процесі, критерії та особливості її виділення, як окремого компонента розвитку літератури по-прежнему є предметом оживлених дискусій дослідників. Так, з точки зору І. Г. Минералової [7], Е. Е. Зубарєвої [3], І. П. Лупанової [6], літературу для дітей не слід відокремлювати від «дорослої» літератури і виходити з колективності

эстетических свойств этих словесно-художественных пластов. З. А. Гриценко [2], И. Н. Крамов[4], Н. Л. Лейдерман [5] рассматривают детскую литературу как разновидность массовой культуры с невысоким художественным уровнем.

Вызывает интерес подход к пониманию детской литературы современной украинской исследовательницы В. В. Кизиловой: «Література для дітей та юнацтва – художні твори різних родів і жанрів, що на рівні своєї формозмістової єдності адресовані читачу відповідної вікової категорії, задовольняють його емоційні, естетичні й етичні запити, можуть мати подвійну рецепцію (дитина й дорослий), взаємозалежні від законів, властивих художній словесності загалом. У літературі про дітей віковий критерій не є визначальним. Твори, у яких головними героями є діти, можуть бути цікавими і дорослому, і дитині. Їхній фабульний стрижень часто доступний молодшому читачу, водночас глибина проблематики потребує інтелектуального сприймання, аналітичних міркувань тощо. Дитяча література створена безпосередньо дитиною. Це явище дитячої субкультури, що демонструє неповторний дитячий світ, його інтелектуальний та емоційний рівень. “Література для дітей та юнацтва”, “література про дітей”, “дитяча література” не є остаточно внутрішньозамкненими системами, а швидше частинами однієї метасистеми, що постійно взаємодіють і взаємозбагачуються» [10: 11].

Несомненно заслуживает внимания подход И. Г. Минераловой к пониманию детской литературы, полагающей, что это литература, «которая изначально адресована детям, а также литература, которая, не будучи предназначенной детям, с течением времени включается в круг детского чтения» [7: 12]. Осмыслив базисные концепты, на которых основывается возникновение и дальнейшее становление детской литературы И. Г. Минералова приходит к выводу: «Итак, детская литература – это мир художественных произведений о том, что такое и кто такой ребёнок, что такое его микрокосм и что такое его макрокосм, т. е. всё, окружающее его» [7: 18].

Литература для детей не является обособленным феноменом общелитературного процесса, она подвергалась влиянию не только фольклора, но и основных литературных направлений и течений. Учитывая специфику читательской аудитории детской литературы, следует отметить, что в целом она согласуется с направленностью развития общего литературного процесса, но не с абсолютной точностью. В истории развития литературы для детей выделяются такие же периоды и направления, что и в общем литературном процессе, однако своеобразие направленности развития литературы

для детей, в основную задачу которой входит создание произведений ориентированных на «особенных» читателей, подтверждается многочисленными фактами. Рассматривая основные принципы классицизма, заключающиеся в необходимости для автора следовать правилу «трех единств»: времени, места и действия, замечаем, что они вступают в определенное противоречие с особенностями восприятия мира детьми, не приемлющими жесткой регламентированности и ортодоксальности.

Романтический же взгляд на мир, напротив, импонирует детям и подросткам, которых привлекает герой, типичный для писателей-романтиков, а именно: «человек с особенно сильными чувствами, с неповторимо острой реакцией на мир, отвергающий законы, которым подчиняются другие» [8: 271]. Юному читателю импонируют исключительные обстоятельства, в которых оказывается романтический герой, зачастую наблюдается идентификация себя с главным героем произведения, сопереживание ему.

Исходя из этого, с нашей точки зрения, многие формы изображения действительности, свойственные сентиментализму, оказываются близкими детям и подросткам, в частности своеобразный дидактизм, исповедуемый многими писателями-сентименталистами:

«...сентиментализм насковзь дидактичен, подчинён воспитательным задачам, но это дидактизм особого рода. Если писатели-классицисты стремились воздействовать на разум читателей, убедить их в необходимости следования непреложным законам морали, то сентиментальная литература обращается к чувству. С особым удовольствием она описывает величественные красоты природы, уединение на лоне которой становится мощным средством воспитания чувствительности, апеллирует к религиозному чувству, живописует тихие радости семейной жизни, нередко противопоставляемые государственным добродетелям классицизма, изображает различные трогательные ситуации, одновременно вызывающие у читателей и сострадание, и радость от ощущения своей душевной чуткости» [8: 291].

Тематика произведений для детей и юношества, жанровые предпочтения, стилистические и языковые особенности и другие аспекты данного спектра литературы, несомненно, принадлежит к историческим категориям. Литература вообще, и детская, в частности, является частью общественно-исторического контекста, с изменением которого, меняются социальные, религиозные и семейные традиции детского круга чтения. Неизбежно изменяются идеологические установки общества, художественные предпочтения и вкусы, что обуславливает изменения в программах воспитания и образования,

влекущее за собой формирование соответствующих принципов отбора произведений для массового выпуска и наполняемость библиотек, в том числе, и домашних.

Социально-культурный контекст в большей степени предопределяет в каждый конкретный исторический период приоритетность функций детской литературы как специфического словесно-художественного искусства, которое тесно связано с процессами воспитания и образования. Особенности социокультурной ситуации современного общества следует учитывать не только авторам, пишущим для детей и юношества, но, возможно, в значительно большей степени тем, кто организует и направляет детское чтение (родители, воспитатели, педагоги и т. д.): «Результаты окремих досліджень соціології читання з погляду місяця книги в системі сучасних комунікативних засобів засвідчують загальне падіння рівня читацької активності, пріоритет аудіовізуальних засобів отримання інформації. ... основний мотив читання художніх творів сучасних

школярів має прагматичний характер і пов'язаний з необхідністю реалізації навчальних програм. Серед загальних закономірностей процесу сприйняття художніх творів у соціології читання вчені виділяють залежність типологічних літературних уподобань від вікових особливостей сприйняття та серйозні суперечності між власним читацьким досвідом учнів і нормативним читанням, пропонованим шкільними програмами з літератури» [9: 12].

Собраный в данной статье материал позволяет сделать вывод, что существует множество подходов к определению понятия «детская литература», которая органично входит в общелитературный процесс, составляя его неотъемлемую часть, но, в то же время, являясь его самостоятельным компонентом. Развернувшаяся в литературоведческой среде полемика, касающаяся понятия «детская литература», обилие работ, касающихся данного аспекта, свидетельствует об актуальности и перспективности дальнейшего изучения этого вопроса.

Література

1. Мотяшов И. П. Детская литература / И. П. Мотяшов // Литературный энциклопедический словарь; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 91–95.
2. Гриценко З. А. Детская литература. Методика приобщения детей к чтению / З. А. Гриценко. – М.: «Академия», 2004. – 320 с.
3. Зубарева Е. Е. Несущие тягу земную: Очерки / Е. Е. Зубарева. – М.: Детская литература, 1980. – 192 с.
4. Крамов И. Н. В зеркале рассказа / И. Н. Крамов. – М.: Советский писатель, 1986. – 271 с.
5. Лейдерман Н. Л. Между хаосом и космосом. Рассказ в контексте времени / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий // Новый мир. – 1991. – № 7. – С. 240–257.
6. Лупанова И. П. Полвека: Очерки / И. П. Лупанова. – М.: Детская литература, 1969. – 672 с.
7. Минералова И. Г. Детская литература: Учебное пособие для высших учебных заведений / И. Г. Минералова. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2002. – 176 с.
8. Энциклопедический словарь юного литературоведа; сост. В. И. Новиков. – М.: Педагогика, 1988. – 416 с.
9. Ісаєва О. О. Теорія і технологія розвитку читацької діяльності старшокласників у процесі вивчення зарубіжної літератури: автореферат на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук, спеціальність 13.00.02 – теорія і методика навчання зарубіжної літератури / Олена Олександрівна Ісаєва. – Київ, 2004. – 40 с.
10. Кизилова В. В. Жанрова-стильова еволюція прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття: автореферат на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук, спеціальність 10.01.02 – українська література / Віталіна Володимирівна Кизилова. – Київ, 2014. – 47 с.

УДК 821.161.1 – 3 Баршев

В. В. Виниченко

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Лики танатологического в творчестве Н. Баршева: пустота, свист и молчание

Виниченко В. В. Образи танатологічного у творчості М. Баршева: порожнеча, свист та мовчання. У статті досліджено форми художньої репрезентації смерті у творчості М. Баршева. Однією з найбільш поширених форм такої репрезентації виявляється порожнеча, що дає змогу вписати твори письменника в широкий літературний контекст (творчість символістів, оберіутів, проза А. Платонова). Показано, що подолання смерті пов'язане з образом винахідника, який одержав іронічне переосмислення в «Літаючому Фламандріоні», мотивами польоту та сліпоті/прозріння. Багатолике «Ніщо» у М. Баршева протистоїть світові речей, який у своїй гіпертрофованій формі ризикує перетворитися на безглуздий хаос, «вогонь речей» (за А. Ремізовим). Розглянуто звукове оформлення танатологічного (мотиви свисту, колокольного дзвону), а також зв'язок мотивів мовчання (німоти, тиші) та смерті.

Ключові слова: танатологічні мотиви, порожнеча, М. Баршев, ОБЕРІУ, А. Платонов.

Виниченко В. В. Лики танатологического в творчестве Н. Баршева: пустота, свист и молчание.

В статье исследованы формы художественной репрезентации смерти в творчестве Н. Баршева. Одной из наиболее распространенных форм такой репрезентации оказывается пустота, что позволяет вписать произведения писателя в широкий литературный контекст (творчество символистов, обэриутов, проза А. Платонова). Показано, что преодоление смерти связано с образом изобретателя, который получил ироническое переосмысление в «Летающем Фламмандрине», мотивами полета и слепоты/прозрения. Многоликое «Ничто» у Н. Баршева противопоставлено вещному миру, который в своей гипертрофированной форме рискует выродиться в бессмысленный хаос. Рассмотрено звуковое оформление танатологического (мотивы свиста, колокольного звона), а также связь мотивов молчания (немоты, тишины) и смерти.

Ключевые слова: танатологические мотивы, пустота, Н. Баршев, ОБЭРИУ, А. Платонов.

Vinichenko V. The thanatological images in Barshv's works: void, whistle and silence. The article deals with forms of artistic representation of the thanatological images in Barshev's works. One of the most common forms of such representation is a void that allows to inscribe Barshev's works in broad literary context (works of symbolists, Oberiu, Platonov's prose). Overcoming death is shown to be connected with inventor's image, that was ironically rethought in Flying Flammandrion, and motifs of blindness and insight. Also it refers to the motif of flying (for example in poems of Kharms) that turned out to be connected with the situation of disappearing, dissolution in void. The diverse Nothing opposes to the world of things, that in hypertrophied forms tends to degenerate into fire of things (according to A. Remisov), and water element that is endowed with a special power in Barshev's works. Also the sound incarnation of the death images (the motifs of whistle, ring of bells) and connection between death and silence (quiteness, muteness) are considered in context of traditional beliefs.

Key words: thanatological motifs, void, Platonov, Oberiu, Barshev.

Литературоведческая танатология является сравнительно новой междисциплинарной областью. Вместе с тем отдельные аспекты литературного опыта изображения смерти были достаточно подробно изучены исследователями: специфика танатологического хронотопа [11:11–12], наррации и сюжета [11], [12], типы персонажей, танатологические мотивные комплексы [7], [9], [11]. Возникли и закрепились такие термины, как танатологическая семантика, синтактика и прагматика [11:24]. Особый интерес представляет типологизация восприятия смерти в культурной традиции [1; 23]. Продолжается изучение танатологических мотивов в творчестве отдельных авторов. Следует отметить, что исследовательское поле литературоведческой танатологии расширяется за счет обращения к творчеству незаслуженно забытых писателей.

Современные ученые указывают на широкий потенциал категории мотива для исследователей в силу его изоморфности и полисемангичности [11:5]. Эта литературоведческая категория станет основой и для нашей работы. Под мотивом мы, вслед за Б. Гаспаровым, понимаем любое смысловое «пятно» («событие, черту характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово»), которое характеризуется признаком повторяемости [6:30]. Цель данной статьи – изучение функционирования мотивов, приобретающих танатологическую окраску (пустоты, свиста и молчания), у Н. Баршева, творчество которого, за редкими исключениями [18], [26], до сих пор не становилось предметом исследования в предложенном аспекте.

Как заметил А. Арьев в предисловии к сборнику «Расколдованный круг», «смерть, похожая на "исчезновение" <...> обыденная при всей своей внезапности и алогизме, лейтмотивом проходит через прозу Андреева, Баршева и Добычина» (в перечне упомянуты писатели,

произведения которых были републикованы в сборнике). Отмеченные внезапность и обыденность конца человеческой жизни у Баршева (ср. ремарку в хармсовском стиле о кончине одного из героев — «умер Семен Назарович неожиданно для себя» [18:338]) вылились в особое метафизическое удивление, порожденное присутствием и обликом смерти: «Заскучает человек, встанет во весь рост и не рассчитает как на грех прямо лбом или затылком об какой-нибудь нависший над поездом предмет, мост, например. Мягко ударится своей болдыжкой, повернется к остальной братве и в глазах будто удивление» [18:363]. Можно вспомнить также несчастного советника царя Моховика «раба божьего» Шервашидзе, которого «так с удивлением на лице и казнили» («Антошины мелочи») [2:72].

Смертность, насквозь пронизывающая баршевский мир, становится многоликой, получая ряд репрезентаций на мотивном уровне. Одним из наиболее распространенных знаков танатологического у Баршева становится мотив пустоты. Она преследует баршевских героев и настигает их на пороге умирания (ср. смерть стрелочницы Щукиной из повести «Большие пузырьки», когда в момент гибели ментальная пустота как бы соединяется с пустотой небытия: «Раскрыла пустые глаза и в последний раз сказала свое, пустое. С тем и отошла» [18:336]). «Пустое» становится в один ряд с мертвым: «У переезда мертвой тенью белый дед, фонарь в руке, взгляд пустой» [18:348]. Даже вне танатологического контекста само по себе незаполненное пространство страшит баршевского человека. Таков сон Андрея Бодюли («Забытая антенна»): «приснилось ему снеговое лучистое поле и воткнутая посреди него высокая тонкая жердь. Он знал, что поле это без конца и без краю и что страшно оно своей холодной непреодолимой пустотой» [18:464]. Вспомним также героя «Расстроенной личности», который боялся вслед за

исчезнувшим «обозначением» обнаружить за дверью лишь пустоту да пыль. Заполненность же, напротив, окрашивается в позитивные тона, ассоциируясь с полнотой бытия: «побольше бы таких счастливых до краев людей» [18:387]. Не случайно у героя «Антошиных мелочей» уверенность в том, что слепой от рождения мальчик «дойдет до всего», утвердилась, когда новорожденный сын начал сосать грудь (в обычном рефлексе Петр подсознательно узрел стремление заполнить пустоту посредством жидкости – материнского молока).

Расшифровка семантики мотива пустоты требует привлечения контекста. Исследователи фиксируют в русском модернизме чередующиеся образы «мрака», «покоя», «сияния», «пустоты» и «волн» небытия. В. Севастьянова говорит о поэтике не-бытия, которая приобретает окончательные очертания в литературе 1900-20-х годов [19:11], начиная с символистов. При этом не-бытие, реализующееся в ряде бинарных оппозиций (мир-ничто, пустота-вещество, свет-тьма и т. д.) [19:11], получает амбивалентную семантику. Божественное Ничто символизирует темное первоначало, «причину всего», которая не имеет «ни тела, ни формы, ни образа, ни качества», мирозозидающую силу, «путь к которой представляется навстречу благотворным потокам, изливающимся из первоначала» [19:23], то есть является воплощением бытия. Одновременно Ничто воспринимается в качестве тьмы, мир не просто сотворившей, но и стремящейся его уничтожить [19:23]. В литературе 1920-х годов (в художественных системах А. Белого, О. Мандельштама и др.) «"тьма изначальная" окончательно утрачивает связь с идеями истока блага, истины и превращается в "пустое ничто", связанное исключительно с мотивами распыления, распада, "отсутствия чего бы то ни было"» [19:24].

«Ноль», «ничто» становится центральным понятием и в философии Обэриу. По замечанию С. Г. Семенович, обэриуты передавали «различные фантазмагорические случаи, случайности алогичного существования, вселенский кошмар распадающийся бытия» [20:458], когда «сама смерть как бы стирает длительность и смысл жизни» [20:461]. При этом творчество уподоблялось, по меткому выражению Н. Заболоцкого, удивительным, странным звукам из *пустоты*. Только ноль, по Хармсу, может заключать в себе понятие бесконечности [8:85], быть вместилищем одновременно начала и конца, «ничто» и «нечто». Вариацией «нуля» становится совершеннейшая геометрическая фигура – шар, выражение Единого, нерасчленимого, невидимого, в котором растворяется множественность мира и из которого она возникает вновь [28:202] (ср. опус Хармса «Смерть старичка», в котором полной

«деатомизации», распаденю героя, «не знавшего своего часа», предшествовало, в соответствии с абсурдистской логикой, выпадение из его носа маленького шарика).

Приведенные аналогии выглядят тем уместнее, что в самой известной из своих повестей («Большие пузырьки») Баршев словно стремится материализовать предложенный обэриутами образ нуля в форме, которая, на первый взгляд, абсолютно неустойчива, но очертаниями повторяет идеальный шар, – речь идет о пузырях. Предсказывая появление новых Пузырей «и еще, и опять» после всеобщей смерти обитателей станции, рассказчик как бы констатирует бесконечное чередование циклов умирания-возрождения, при этом водная «основа» пузырькового мотива лишь утраивает эту бесконечность (известно, что для обэриутов сама по себе вода выступает подобием вечности [8:131], aqua regnans, вариацией темы Единого [28:202]).

Вместе с тем Пустота, которую подразумевает семантика мотива пузырьков, может таить в себе мертвящую бездну, превращая тем самым чередование циклов в дурную бесконечность, где смерть берет верх над жизнью. В трудах Л. Липавского, теоретика обэриутов, возник даже термин «пузырчатость» – особый страх перед шарообразными телами, в котором укоренен, по сути, экзистенциальный ужас живого существа перед первичной протоплазмой жизни, «абсолютным истоком» [28:215].

Более отчетливо выражена танатологическая семантика мотива пустоты у А. Платонова, в творчестве которого «органическая и неорганическая природа, животные и растения, взрослые и дети <...> подвержено неумолимой смерти» [13:128]. Как заметил Л. Карасев, в мире Платонова «пустота оказывается местом, куда должна войти жизнь, чтоб было человеку чем жить. А так как у жизни, понятой как нечто вещественное, есть только один антипод – смерть, то, соответственно, ее признаком становится пустота» [10:10]. Ей способна противостоять лишь одна субстанция – вода, оказавшаяся в силу своих исключительных свойств как раз посередине между полюсами пустоты и заполненности, смерти и жизни [10:18]. В свободном от влияний состоянии вода у Платонова приобретает круглую форму, которая, по замечанию К. Баршта, стала символом новой живой энергии вещества [4:148].

Близость баршевского и платоновского миров подчеркивается не только знакомой триадой «человек – пустота – вода» (о семантике водного мотива в творчестве Баршева мы писали ранее [5]), но и особой ролью фигуры ученого-изобретателя, стремящегося эту пустоту небытия преодолеть. Достаточно вспомнить Самбикина, который жаждал «добыть долгую силу жизни»,

воспользовавшись таинственным веществом, обнаруженным на мертвом теле («Счастливая Москва»), или полубезумного Прочного Человека, содержащего две мастерских, одна по выращиванию прочной плоти, а другая – бессмертной («Рассказ о многих интересных вещах»). Словно воодушевленный идеями Фомы Пухова («Сокровенный человек»), верившего в необходимость научного воскрешения мертвых, «чтобы ничто напрасно не пропало и осуществилась кровная справедливость» [16], баршевский Ананий Федорович из «Летающего Фламмандрона» решил сконструировать машину для полета за обретением бессмертия. Этому предшествовал ряд других абсурдных изобретений («арфа для бедных», «пружинный на воде плаватель»), созданных как будто по заветам чевенгурцев, которые работали «не для пользы, а для друг друга», или Якова Саввича, который «делал лишь странные механизмы, утоляющие вожделения темной души» [17] (рассказ Платонова «Глиняный дом в уездном саду»).

Полет Анания Федоровича на Фламмандроне актуализирует также обэриутовский контекст. Известно, что в 1929 году (год написания рассказа Баршева) Д. Хармс создает свой «Полет в небеса», главный герой которого переживает, по сути, вариацию опыта Анания Федоровича, его полет и растворение в пустоте:

Вася взвыл беря метелку / и садясь в нее
верхом

он забыл мою светелку / улетел и слеп и хром
<...>

Что же делать? Боже мой, / Где мой Вася
дорогой?

Все хором: / Он застрял на небесах [24:84–86].

Ж. Жаккар замечает, что в мире обэриутов ситуация полета неминуемо сопровождается двумя трагическими неизбежностями – падением и исчезновением [8:109]. Одновременно исчезновение тела связывается с открытием истины о теле и сопровождается явлением истинного мира [28:171]. Так, в «Мыре» поэт изначально полагает, что видит «Ничто», в то время как ему являются «все части мира сразу» [8:109]. Если рассматривать бессмертие человека как часть открытой истины о мире, то полет Анания Федоровича на Фламмандроне и его исчезновение в «черном бархате всемирной пустоты» обернулись открытием этой правды (конечно, если согласиться с предположением рассказчика, что изобретателю удалось уйти от смерти).

Ряд танатологических мотивов объединяет «Летающий Фламмандрон» с «Антошиними мелочами» – прежде всего, противоречивая фигура творца-преобразователя Петра Великого как вариация образа изобретателя, творческой личности. Однако обнаруживаются и существенные

отличия. Амбициозный изобретатель Фламмандрона, явно соотнося себя с Петром, жаждет узреть «медного Анания на Неве» и, в духе героев Достоевского, рассуждает о цели и средствах ее достижения. Автор подает эти рассуждения в юмористически-сниженном ключе: «– Читал я, – скажет, – будто чтобы убедить в своей правоте и пользе, нужно море крови пролить. А где я ее достану и как его пролью?» [3:108]. Петр из «Антошиних мелочей», напротив, даже обликом противоположен своему царственному соотечественнику: «Звали его Петром, а по фамилии Великим, росту он был малого, а голосом тонок» [2:59].

Повторяется в рассказах и трансформированная ситуация полета, который оборачивается для главного героя падением и смертью. В то же время изначально в облике Антона заданы черты, которые служат маркерами бессмертия. Так, герой родился слепым, и это парадоксальным образом отменяет для него власть Танатоса («не было для тебя ни времени, ни пространства, ни жизни, ни смерти» [2:66]). Вспомним также платоновских героев, для которых слепота была одним из знаков «нерожденности», единственного бытийного состояния, в котором человек может оставаться бессмертным; закрыть глаза или ослепнуть, по Платонову, – значит закрыться от Пустоты. В свою очередь, акт самоубийства в контексте обширной философской традиции мыслится учеными как «акт переживания бессмертия, связанный с уникальным расщеплением сознания на два «я», одно из которых будет верить, что продолжит существовать и после смерти [15:13]. Ситуацию экзистенциального прозрения Антона, сходную с той, какую пережил поэт в «Мыре» во время встречи с Пустотой, фиксирует парадоксальный комментарий Евграфыча, который называет покойного зрячим, а людей, хоронивших его, слепыми. Одновременно слова Мечникова задают имморталогический мотив («Не смерть, а бессмертие является характерной особенностью человеческой жизни»), что позволяет соотнести суицид Антона с мотивом преодоления смерти в «Летающем Фламмандроне» и смысловой цепочкой «полет» – «ничто» – «прозрение» обэриутов.

У Баршева пустота, или «ничто», не существуют сами по себе, а входят в оппозицию с составляющей вещественного мира – «нечто». Страх перед беспредметностью у некоторых баршевских героев выливается в чрезмерную привязанность к вещам и зависимость от них. Например, для Кронида Семеновича («Четвертое») они оказываются успешными заменителями умерших владельцев: «Всех покойничков припомнишь. И бабушку Дарью Петровну с камфорой да нафталином, и Липочку сестру <...>

От нее в том ящике накладка бисерная и флакон пустой одеколоновый век коротают» [18:361]. Для сравнения приведем пример любви к рукотворному миру у платоновского героя: «Он втайне прощался со всеми здешними мертвыми предметами. Когда-нибудь они тоже станут живыми – сами по себе или посредством человека. Он обошел все ненужные дворовые вещи и потрогал их рукою: он хотел почему-то, чтобы предметы запомнили его и полюбили» 20] («Джан»). Не удивительно, что вещи в итоге успешно отвоевывают у своих создателей право на вечность, становясь как бы ее воплощением и сохраняя при этом полное безразличие к человеку: «шифоньер – хозяйственник угрюмый <...> совсем Кронидом Семеновичем не интересуется – беречь для него нечего» [18:361], или: «Есть еще зеркало – существо угодливое, беспаматное, всякое видело и все забыло. Забудет непременно и Кронид Семеновича» [18:361]. Рукотворные предметы даже способны самостоятельно менять владельцев: «жили-были навеки нерушимо разные вещи. Нужные и ненужные, а потом надоело так-то жить, и надумали они хозяев менять» [18:339]. Наконец, когда эта власть достигает апогея, складывается образ человека-вещи: «оттого и люди здесь опасные, без нутра... как вещи» [18:339].

Онтологическое положение вещи уникально. С одной стороны, она является одним из материальных, «буквальных» воплощений культуры, строительным элементом микрокосма человека [25:121]. Как замечает В. Топоров, «вещи – результат <...> “низкой” деятельности человека, направленной на то, что потребно и “полезно”» [21:8]. Вещь, таким образом, оказывается вторичной, и этим она отличается от других, вечных составляющих Вселенной – неба, стихий, животных и растений, человека и морального закона [21:8], находясь вне как космологической перспективы, так и духовной жизни [21:9]. Вещь открыта человеку, в силу своей вторичности она не может без него существовать и неизменно несет на себе его отпечаток [21:8].

С другой стороны, вещный мир, любовно создаваемый человеком, может приобретать независимость и даже власть над своим творцом [25:123], растущий хаос бессмысленно множачихся вещей захватывает, уносит и размельчает человека [25:130], вырождаясь в «огонь вещей» (выражение А. Ремизова), «ток вещей», «фонтан вещей» (по А. Белому), превращаясь из «предмета-ничто» в «ничто». Не случайно Хармс в «Трактатах более-менее по конспекту Эмерсона» советовал «правильно уничтожить вокруг себя предметы» [8:152]. Вторичный внешний мир, который причудливо конструируют брюки покойного отца и байковый платок тетушки, труды Канта и поваренные книги

Молоховец, дырявая клизма и «портрет умильный в цветах подвенечных», концентрирующиеся вокруг эпицентра незаметной жизни вещей – базара, заслоняет пеленой то истинное, непреходящее, которое для покойного (вслед за упомянутым Кантом) воплощали небо и моральный закон. Впрочем, равно как и смерть, столкновение с которой обернулось для героини прозрением подлинного мира и экзистенциальной тоской. Испытав истинную, непреходящую, «сухую» грусть, которую неизбежно несет невосполнимая и необратимая утрата близкого человека, девушка не случайно обращает взор ввысь, к небу: «Вечером смотрела Маруся сухими глазами в окно звездное – отца вспоминала» [18:343].

В баршевском мире «Ничто» получает звуковое оформление, сопрягается с аудиальными мотивами, которые как бы маркируют его появление. Так, пустота, которая образуется с выходом из тела жизненной субстанции, соотносится с мотивом свиста, что позволяет говорить о *звуковом комплексе смерти* у Баршева. Свист является одной из составляющих этого комплекса. В «Четвертом» его появление оказывается предвестием скорой смерти главного героя: «Вот, знаете, свист какой в сердце залез: пока сижу – ничего, а то так очень громко, даже неприлично. А ничего не поделаешь – года!» [18:365] и далее: «Засвистело в груди, как будто шел далеко и устал порядком» [18:367]. Это перекликается с ощущениями Гражданина Воды, у которого, подобно убитой Глаше или неизвестному солдату, «будто просверлилась в спине или груди неисправимая дырка, и оттого никак не вздохнешь полной грудью: утекает нужный для человека воздух, сколько его не вбирай» [18:359]. Наконец, в «Больших Пузырьках» этот мотив воплощает быстротечность жизни: «Свист, а не жизнь. Есть и нет: без нужды родилось, без нужды и кончилось. А куда свист уходит, неизвестно» [18:321]. В последней фразе запечатлена не только неопределенность заброчного Ничто, столь страшная баршевского героя, но и inferнальная природа самого свиста, который становится знаком утраты жизни.

Исследователи отмечают, что «среди резких, нарушающих покой и размеренность жизни звуков особое место занимает свист – явление, неизменно связываемое в народных представлениях с призывом зла, лиха, беды, нечистой силы» [14:295]. В ряду других звуковых явлений свист связывается с демоническим хохотом, визгом, стонами, а также пустотой (как известно, потусторонний мир в народных отливается незаполненностью, а свист есть прямое попадание в ничто и в никуда [14:301]). Подключаемый в связи с образом свиста мифопоэтический пласт накладывается на демонические мотивы самой повести, явленные, в

частности, в образе Коко (об этом косвенно свидетельствуют уверенность тети Саши, что именно заезжий актер повинен в пузырьковской трагедии – «Это он все нахотал», удивительная жизнестойкость Коко, который даже после массовой смерти «где-то отвалился и дальше покати», его странная способность пить и не пьянеть, а также взятая им на себя роль судьи и палача, свершившего самосуд над Морозовым).

Наравне со свистом в баршевском мире о приходе смерти вещает колокольный звон. Так, сцена всеобщего умирания пузырьковских обитателей проходит под аккомпанемент не только свиста прибывающего поезда, но и ударов колокола, в который бьет пьяный Егоров: «Неожиданно взволновался станционный колокол. Необычно и беспорядочно колотил он в медь старым языком своим и кричал, надрываясь, тревожно как мог, потому что видел людскую погибель и тосковал, что не понимают его» [18:335]. Одним из самых обширных пластов традиционной культуры, связанных с колокольным звоном, была область смерти [14:250]. Он сопровождал каждый из этапов смерти и последующих за ней ритуалов [14:250], постепенно приобретая отрицательную семантику танатологического знака [14:256]. Наконец, смерть может заявлять о себе просто шумом, который ассоциируется с приближающейся непогодой: «Шум, шум в голове и во всем теле сперва слабый, потом все гуще, как в чаще перед началом дождя. Только не настоящий ли это шум?» [18:333]

Противоположно смерти «шумной», на другом полюсе баршевского мира, находится смерть «молчаливая», «немая». Связь сфер смерти и молчания была отражена еще в мифологии (так, древние римляне, как отмечает Ф. Арьес, в день поминовения усопших приносили дары немой богине Таките, немота которой олицетворяла тишину царства мертвых [1:54]). По мнению З. Фрейда, в сновидениях молчание символизирует смерть [22]. Тишина, молчание «становятся универсальными атрибутами, маркерами всей сферы смерти» [14:126].

Исследователи рассматривают молчание как некий знак, противоположный слову и одновременно способный нести смысл. Парадоксальную общность природы речи и того, что знаменует ее отсутствие, отметил М. Эпштейн: «Молчание получает свою тему от разговора <...> и становится дальнейшей формой ее разработки <...> Если бы не было разговора, не было бы и молчания» [27:179]. Исследователь говорит о двух полюсах восприятия молчания в русской культуре, несущих отрицательную (знак покорности, тупости, приспособленчества) и положительную коннотации (свидетельство мудрости, смирения).

Для прозы Баршева также характерна

полисемантность данного мотива. Отмечается его позитивное содержание: «Ровный парень, умный, молчать умеет. Красноречивая это штука, молчание-то» [18:389]. Негативный аспект связан с ситуациями, когда молчание является танатологическим знаком. В баршевском мире, почувствовав дыхание смерти, слово распадается, иссякает. Таковы замирающие реплики Коко: «Передай по телеграфу в жизнь: ропнул еще один пузырек. Мне-то напре... наплевать, но так умирает, не зная того, вся сталая Росп... рост... Рас...» [18:336]. Утрата речи становится одной из последней ступеней умирания парализованного генерала («Водоросли»), после чего наступает черед умереть самому главному – мысли. В баршевском мире умирающие имеют свой язык, который оказывается недоступным для понимания живых: это чувствует Ольга Ивановна, слыша бессвязную речь Хрущева, которая сопровождается бесконечными и бессмысленными мольбами его соседа по палате («Сладенького...»), уподобляющиеся молитве. Как и некоторые другие баршевские герои, Хрущев стремится письменно запечатлеть свою жизнь, однако на исходе жизненного пути вместе с «бывшим» учителем постепенно умирает и сама способность к письму: «Кстати, новость: я пишу мемуары, а комната моя без света <...> Иногда слова друг на дружку, а иногда и мимо, а в середине у них заглавные буквы». Симптоматичной является причина смерти Хрущева, высказанная Ольгой: «Он молчит, потому что сказал все» [18:393]. В этих словах заложена констатация профессиональной исчерпанности Хрущева, косвенно связанной с гибелью бывшего учителя, призвание которого напрямую связано со словом.

Отметим, что особый язык присущ и спящим («на другом языке говорят живущие в снах, для них земные слова только бред» [18:378]), что сближает граничащие традиционно друг с другом сферы онейрического и танатологического. Не случайно повествователь констатирует: «не нужно человеку лицо, когда он спит» [18:378]. Стертые или измененные черты лица служат одним из многочисленных маркеров смерти. Вспомним, например, странную метаморфозу, случившуюся с жителями Больших Пузырьков при виде смертоносной канистры: «Когда пришел Коко, увидел он знакомые спины, взгляды же и лица были новые. Каждому хотелось быть одному и других не замечать» [18:332]).

Подчеркнутую немоту в момент гибели сохраняют и герои «Жданного слова», параллель «словесная исчерпанность – смерть» явлена здесь еще отчетливей. Жизненный итог бывшего священника Петра Ивановича, который чудодейственными проповедями мог наставить даже отъявленного разбойника на путь истинный,

оборачивается лишь скупой констатацией: «Какая вонючая смерть». Зеркально отображает судьбу отца сюжетная линия, связанная с Васяткой. С детства он увлекался сочинительством (вариация поиска жданного слова), словно стараясь компенсировать, подобно другим героям, заложенные природой недостатки – заикание (вспомним, например, слепого Антона с его желанием увидеть мир и начинающего писателя Андрея Бодюлю, который ни написать складно, ни рассказать толком не умел). За свои стихи Васятка получал наказание, то есть принимал своеобразное «мучительство за веру», которое так жаждал обрести Петр. С наступлением «новой жизни» и появлением Василия-коммуниста стихи были забыты, однако поиски жданного слова продолжились, хотя вместо него подворачивались «удобные слова» «иногда ближе, иногда дальше, а все не то» [18:403]. Конец же жизненного пути героя в момент его казни казаками окутывает мертвенная тишина, которая однажды уже стала роковой для его отца («Тихо так стоят все, словно тогда, когда отец Петр дары опрокинул» [18:404]). «Жданное, испепеляющее слово», которое, возможно, посетило Василия во время казни, выливается лишь в немой окрик, прерванный ловкой рукой палача, и гротесковую гримасу трупа («хотел его радостно крикнуть всем, но не успел и высунул людям мертвый язык свой» [18:405]).

Исследователи по-разному определяют место тишины в ряду других сходных мотивов: молчания, немоты, невнятной речи. Так, М. Эпштейн указывал на принципиальное различие между молчанием и тишиной, отводя последней место в онтологической нише: «тишина не имеет темы и не имеет автора, она, в отличие от молчания, есть состояние бытия» [27:179]. В то же время исследователи фиксируют близость тишины, наряду с остальными знаками безмолвия, к сфере Танатоса [14:123]. Баршевская тишина зачастую служит знаком-заместителем смерти – личной (вспомним «осторожную немоту» тюрьмы, где были приговорены вечно коротать век герои «Несгораемого фейерверка») или всеобщей (неподвижная, «налитая до самого неба» тишина Больших Пузырьков). Хрушев из «Водорослей» говорит о нерассеивающейся тишине, которую принесла в мир революция, фиксируя онтологический сдвиг, порожденный социальными катаклизмами беспокойного века. Парадоксально, но тишина у Баршева может быть шумной (один из примеров такой громкой тишины дается в первых строках «Боязни пространства»: «Тш-ш-ш-ш. Тишина в ушах шипит» [18:406]) и для некоторых героев (например, Матвея Карповича, прозванного

Тишайшим) уподобляться революционному грохоту и гулу.

В этой связи уместно вспомнить А. Платонова с его концепцией «тихого места», которое каждый мыслящий человек бережно хранит внутри себя, «где ничего не было, но из которого исходит удивление и вопрошание обо всем, что есть» [27:136]. Это ощущение родственно постоянному чувству озадаченности, на которое обречены баршевские герои, и их вполне платоновскому желанию «всемирной ясности и договоренности по всем пунктам счастья и страдания»: «И каждый устраивался на своих местах на ночь, со своими думами, – нельзя человеку совсем не думать!» [18:355]). Тишина и молчание также могут быть благом, которое следует хранить: «Люблю твою речь, Аркадий, скупая она, видно слова твои уходят в думы <...> Раньше была комната с умирающим генералом, потом эта оберегаемая тобой тишина. Она бережется не для себя, она я знаю для кого» [18:393].

Таким образом, смерть в художественном мире Баршева репрезентируется рядом мотивов. Прежде всего, к ним относится пустота, которая, в соответствии с богатой литературной традицией, становится знаком смерти и одновременно амбивалентного хайдеггеровского «Ничто», порождающего миры и затем поглощающего их. Баршев вводит фигуру изобретателя, который стремится приручить Пустоту. Полет в «Летающем Фламандрионе» оборачивается растворением в «черном бархате всемирной пустоты» и открытием истинности мира в варианте бессмертия. Оппозицией «Ничто» для Баршева является «нечто» – мир вещественный, в котором герои писателя ищут укрытие от Пустоты. Одновременно подобная привязанность грозит обернуться деспотией, «огнем», «током» вещей.

Мотив пустоты соотносится с определенным звуковым комплексом, который имеет фольклорно-мифологические истоки и приобретает танатологическую семантику. В этот комплекс входят мотивы свиста, связываемого напрямую с потусторонним миром и порождаемой им пустотой, звона колоколов (неотъемлемой составляющей погребального обряда) и шума. В противовес смерти «шумной» возникает смерть «молчаливая», которая выявляет традиционную близость сфер молчания и смерти. Наличие мифологического подтекста, равно как и функционирование полисемантических мотивов, позволяют вписать прозу Н. Баршева в литературно-философский контекст 1920-30-х годов, в котором творчеству писателя еще предстоит отыскать место.

Литература

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес. – М. : Прогресс, 1992. – 528 с.
2. Баршев Н. Антошины мелочи / Н. Баршев. – Звезда. – 1928. – № 1. – С. 59–81.
3. Баршев Н. Летающий Фламандрион / Н. Баршев // Литературное обозрение. – 1990. – № 6. – С. 108–110.
4. Баршт К. А. Истина в круглом и жидком виде. Анри Бергсон в «Котловане» Платонова / К. А. Баршт // Вопросы философии. – 2007. № 4. – С. 144–157.
5. Виниченко В. В. Водный комплекс в прозе Н. В. Баршева / В. В. Виниченко // Вісн. Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – Сер.: Філологія. – Вип. 75. – С. 103–109.
6. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. – М.: Наука, 1993. – 304 с.
7. Демичев А. Русское кладбище: опыт самоидентификации [Электронный ресурс] / А. Демичев // Фигуры Танатоса. Вып. 6. – СПб. : Изд-во Института человека РАН, 2001. – Режим доступа : <http://anthropology.ru/ru/text/demichev-av/russkoe-kladbishche-opyt-identifikacii>.
8. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Жан-Филипп Жаккар. – СПб. : Академический проект, 1995. – 472 с.
9. Кабакова Г. Запах смерти / Г. Кабакова // Ароматы и запахи в культуре / сост. О. Б. Вайнштейн. – Кн. 2. – М. : Новое лит. обозрение, 2010. – С. 40–49.
10. Карасев Л. В. Движение по склону (Пустота и вещество в мире А. Платонова) / Л. В. Карасев // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. – М. : Наследие, 1993. – С. 5–38.
11. Красильников Р. Н. Танатологические мотивы в художественной литературе : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10. 01. 08 «Теория литературы. Текстология» / Р. Н. Красильников. – М., 2011. – 54 с.
12. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 417–430.
13. Мильдон В. И. Тринадцатая категория рассудка (из наблюдений над образами смерти в рус. литературе 20–30-х гг. 20 в.) / В. И. Мильдон // Вопросы литературы. – 1997. – № 3. – С. 128–140.
14. Мир звучащий и молчаливый : семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С. М. Толстая. – М. : Изд-во «Индрик», 1999. – 331 с.
15. Паперно И. Самоубийство как культурный институт / И. Паперно. – М. : Новое лит. обозрение, 1999. – 256 с.
16. Платонов А. Собр. соч. : в 8 т. Т. 2 [Электронный ресурс] / А. Платонов. – М. : Время, 2009. – Режим доступа : <http://ruslit.traumlibrary.net/page/platonov-ss08-02.html>.
17. Платонов А. Собр. соч. : в 8 т. Т. 4 [Электронный ресурс] / А. Платонов. – М. : Время, 2010. – Режим доступа : <http://ruslit.traumlibrary.net/page/platonov-ss08-04.html>.
18. Расколдованный круг : сб. повестей и рассказов. – Л. : Сов. писатель, 1990. – 688 с.
19. Севастьянова В. С. Поэтика небытия в русской литературе 1900–1920-х годов : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10. 01. 01 «Русская литература» / В. С. Севастьянова. – Магнитогорск, 2012. – 32 с.
20. Семенова С. Г. Метафизика смерти и абсурда (Даниил Хармс, Александр Введенский) / С. Г. Семенова // Метафизика русской литературы. Т. 1 / С. Г. Семенова. – М. : Изд. дом «Порог», 2004. – С. 457–480.
21. Топоров В. Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Образ. Символ. – М. : Изд. Группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 7–111.
22. Фрейд З. Мотив выбора ларца / З. Фрейд // Психоанализ и художественная литература / Сост. и общ. ред. В. М. Лейбина. – СПб. : Питер, 2000. – С. 35–46.
23. Фигуры Танатоса: тема смерти в духовном опыте человечества. Вып. 5 [Электронный ресурс]. – СПб, 1995. – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/edition/tema-smerti-v-duhovnom-opyte-chelovechestva>.
24. Хармс Д. Полн. собр. соч. : в 4 т. Т. 1 / Д. Хармс. – СПб. : Академический проект, 1997. – 434 с.
25. Цивьян Т. В. К семантике и поэтике вещи / Т. В. Цивьян // Семиотические путешествия / Т. В. Цивьян. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – С. 121–144.
26. Шеховцова Т. А. Проза Николая Баршева: чеховское начало в русском модернизме 1920-30-х годов / Т. А. Шеховцова // Вісн. Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – 2006. – № 745. Сер.: Філологія, вип. 49. – С. 130–134.
27. Эпштейн М. Н. Слово и молчание: метафизика русской литературы : учеб. пособие для вузов / М. Н. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 2006. – 559 с.
28. Ямпольский М. Беспмятство как исток (Читая Хармса) / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 1998. – 384 с.

Свобода творчості у літературі української діаспори та українській постмодерній літературі

УДК 821.161.2 – 31 Барка. 08:791

Х. З. Макарадзе

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Свобода письменника та режисера в інтерпретації теми голодомору (В. Барка «Жовтий князь» та О. Янчук «Голод – 33»)

Макарадзе Х. З. Свобода письменника та режисера в інтерпретації теми голодомору (В. Барка «Жовтий князь» та О. Янчук «Голод – 33»). У статті здійснено спробу порівняти на основі семиотичного аналізу два послідовні висловлювання, одним з яких є роман В. Барки «Жовтий князь», а другим – знятий за мотивами роману фільм О. Янчука «Голод – 33». Переклавши мову кіно та літератури у спільну мову знаків, ми спробували дослідити ступінь втручання у твір індивідуальності режисера, а також чинники, що зумовили ці втручання. Були застосовані описовий метод та метод дискурсивного аналізу тексту.

Збігаючись у ключових сюжетних моментах, фільм відрізняється від роману різними акцентами, зокрема, ступенем розгортання тих чи інших мотивів. Було відзначено зменшення релігійної символіки, нівеляцію психологізму на користь ідеології та посиленому викривальному пафосу.

Ключові слова: Голодомор, Василь Барка, Олесь Янчук, символ, мотив, фільм.

Макарадзе К. З. Свобода писателя и режисера в интерпретации темы голодомора (В. Барка «Желтый князь» та О. Янчук «Голод – 33»). В статье предпринята попытка сравнить на основе семиотического анализа два последовательных высказывания, одним из которых является роман В. Барки «Желтый князь», а вторым – снятый по мотивам романа фильм А. Янчука «Голод - 33». В результате библиографического обзора было установлено, что фильм был мало исследован, поэтому статья, в которой сравниваем два представленных произведения, актуальна и имеет научную новизну. Совпадая в ключевых сюжетных моментах, фильм отличается от романа разными акцентами, в частности степенью развертывания тех или иных мотивов. В фильме наблюдаем усиление звучания идеологии и уменьшение художественного наполнения.

Ключевые слова: Голодомор, Василий Барка, Олесь Янчук, символ, мотив, фильм.

Makaradze Kh. Z. Freedom of the writer and director in the interpretation of the topic of the Holodomor (V. Bark's "Yellow Prince" and O. Yanchuk "Famine – 33"). The article attempts to compare two sequential statements on the basis of semiotic analysis. One of statements is the novel "Zhovtyy kniaz" by V. Barka and the other one is the film "Famine – 33" by O. Yanchuk, because the film is based on the novel. As a result of the bibliographic review it was clarified that nobody has compared "Zhovtyy kniaz" by V. Barka and "Famine – 33" by O. Yanchuk yet. It was considered the novel and the film as a commutative system with its own language. We have translated the language of cinema and literature into a common language of signs and tried to investigate the extent of producer's intervention. Also it was given a detailed analysis of motives, symbols, compositions in both of these works.

Despite the fact that the film coincides with the novel in key story moments, the film differs from the novel by different accents. For example, director reduced religious symbols, psychology in the film. And on the contrary ideology and revealing pathos increase.

Key words: Holodomor, Vasyl Barka, Oles Yanchuk, symbol, motive, film.

Роман «Жовтий князь» В. Барки відображає одну з найтрагічніших сторінок історії українського народу – Голодомор 1932-33 років. В результаті багаторічної радянської політики, ідеології, ця подія досі викликає резонанс у суспільстві і має доволі різноманітні оцінки. Зрозуміло, що роман про Голодомор не міг з'явитися у межах Радянського Союзу, тому праця над ним стала можливою лише після того, як В. Барка емігрував до Німеччини, а потім до США. Саме там у 1963 р. у Нью-Йорку I том роману «Жовтий князь» був представлений світу. Для українців він став

доступним тільки у 1991 році, після здобуття Україною незалежності. Цікаво, що цей твір В. Барки був включений до шкільної програми, але вже за президентства В. Януковича був із неї вилучений і оцінений як низькоякісний.

Задум створити фільм про Голодомор у режисера О. Янчука з'явився, коли на фоні перебудови вперше були оприлюднені найпотворніші факти з історії сталінської держави. Тема Голодомору шокувала й зацікавила режисера, і він, вивчивши документальні джерела, поспілкувавшись з В. Баркою, на основі повісті «Жовтий князь» втілює її у фільмі «Голод – 33» у 1990 році.

Наша мета – розглянути роман і фільм як два послідовні висловлювання з теми Голодомору 1932–33 рр. Ми спробуємо реконструювати, як режисеру вдалося втілити один з найтрагічніших й найглибших творів української літератури у кінематографі. Тобто ми простежимо свободу режисера О. Янчука в інтерпретації висловлювання В. Барки.

За період незалежності України твір В. Барки «Жовтий князь» був доволі ґрунтовно досліджений у літературознавстві. Т. Музика пропонує розглядати твір в ракурсі літературознавчої антропології [6:163-167]. Р. Мовчан вивчає образ-символ жовтого князя, називає модерністичні риси твору [5: 472-511]. Я. Орлюк аналізує метафізичний план зображення, звертає увагу на символіку хліба, місяця [7:34-36]. Л. Плющ називає роман-хроніку «Жовтий князь» першим твором, що «художньо усвідомлює мегатруп і мегавбивцю» [9:14]. Цей дослідник звертає увагу на особливості хронотопу, відзначаючи, що у творі реальний час вплетений у коло церковного річного календаря.

Фільм «Голод – 33» майже не репрезентований у наукових дослідженнях. Лише О. Папаш показала на прикладі цієї картини, як прагнення заповнити білі плями історії призводить до віктимізації образу української нації [8:73-75].

Методологічною основою для порівняння літературного твору та фільму як явищ, що належать до різних видів мистецтва, ми беремо семіотику, значний вклад у яку зробив Ю. Лотман. Вчений будь-яке повідомлення розглядає як комунікативну систему зі своїми знаками, які й уможливають формування та сприйняття повідомлення: «Кожен раз, коли ми маємо справу із передаванням або збереженням інформації, ми можемо ставити питання про мову цієї інформації» [3:11]. Оскільки мистецький твір – це повідомлення, він також має свою власну метамову, свою специфічну систему знаків. Якщо в основі літературного твору лежать лексичні одиниці, які, об'єднуючись, утворюють складніші структури, то мовою кінофільму є переважно іконічні знаки, тобто візуальне наповнення кадру. Попри таку формальну відмінність, позначуване в обох повідомленнях може збігатися повністю чи частково, і в останньому випадку будь-які відмінності також набувають знаковості. У романі та фільмі, що є висловлюваннями на одну тему, такими об'єднуючими знаками можуть виступати сюжет, мотив, персонаж, символ тощо. І нашим завданням при порівнянні обох творів є дослідити, коли знак змінює тільки свою форму, підлаштовуючись під закони кінематографу і коли відмінності сягають глибинного значеннєвого рівня і є результатом втручання індивідуальності режисера.

Сюжет роману «Жовтий князь» розгортається навколо історії однієї родини, села, країни в умовах Голодомору протягом року. Події підпорядковані зовнішнім чинникам, на які неможливо впливати, тому сюжет тяжіє до хронікального. Експозиція лаконічна, розпорошена і переплітається із зав'язкою: вже в епізоді «Одягає доню» ми не лише знайомимось із персонажами, а й спостерігаємо перші паростки назріваючого конфлікту у тривогах Дарії Олександрівни, Мирона, дітей. Зав'язкою є усі події, що передують остаточному запевненню у тому, що Голодомор настав: промова Отроходіна, перший обшук, вилучення хліба і врешті пограбування церкви. Розвиток дії підпорядкований бажанню родини врятувати себе від голодної смерті, бажанню знайти їжу. Процес пошуків нерозривно пов'язаний із мандрами, які проте не дають результатів. Моментом найгострішого напруження є розлука матері з сином на вокзалі, бо саме цей момент вирішує долю родини як цілісності: чи буде повністю знищена, чи продовжуватиме своє існування, адже смерть останніх членів родини неодмінно означала б смерть усіх цінностей, духовних надбань, носієм яких вона є. Проте у романі фактично відсутні кульмінація та розв'язка, оскільки зовнішня проблема голоду не вирішується, незважаючи на те, що Андрійко таки залишається живим, а церковна чаша осяє його шлях.

На перший погляд, О. Янчук дотримується основної сюжетної лінії роману, його поведження з текстом доволі обмежене, навіть діалоги головних персонажів збігаються з текстом «Жовтого князя». Проте при детальному розгляді роман В. Барки та фільм О. Янчука, зберігаючи спільну антирадянську гуманістичну концепцію, відрізняються на сюжетному, композиційному, символічному рівнях. Завданням режисера було обрати із тексту такі моменти, які б містили викривальний пафос.

Якщо літературний твір має закінчену й гармонійну структуру, то кінематографічний програє йому у чіткості, послідовності, концептуальності, а епізоди В. Барки, позначені тонким психологізмом, глибиною поставлених проблем, залишаються за кадром. Часом фабула фільму постає обірваною й незакінченою. Наприклад, у фільмі Мирон помирає у прірві з вогнем, скинутий із потяга разом з колодами, у романі ж його життя закінчується на порозі рідної домівки. Крім того, у фільмі показана знесилена, морально розчавлена Дарія Олександрівна з хлібиною в руках в опустілій хаті. У тексті ж вона – незламна у боротьбі за останнього сина, вічна бунтівниця проти смерті. Це той елемент, що, не впливаючи на загальну концепцію твору, дискредитує його метафізичну, психологічну атмосферу.

Роман «Жовтий Князь» наскрізь просякнутий релігійними символами та образами. В основі людської душі таких, як Катранники, їхні сусіди, друзі, товариші, лежить глибоко вкорінена релігійна свідомість, яка майже унеможливує шлях до моральної деградації, адже страх перед Богом сильніший за страх смерті. Тому й неможливість зради, допомога один одному, людяність – це не стільки моральний вибір, скільки природно обумовлений єдино можливий шлях. Мирон не зміг спокуситися зерном і розповісти про чашу: «Щоб так, за це зерно продати? А тоді куди? Від неба кара буде, мені і дітям...» [1:91]. У фільмі цей же мотив глибокої вкоріненості у свідомість релігійного простежуємо в епізодах допитів та спокушування їжею партійцями родини Катранників, зокрема, Мирона та Дарії. У цих епізодах вбачається алюзія до біблійного сюжету із Євангелія, в якому демон спокушав Ісуса Христа їжею під час сорокаденного блукання пустелею.

В. Барка наголошує на значенні церкви у житті селян. Показовою є остання літургія у храмі перед закриттям, на яку прийшли люди з усіх околиць. Церква – «біла, як празниковий хліб» [1:18], – говорить автор і у зіставленні хліба та церкви підкреслюється безкінечна цінність кожного з цих понять.

Фільм починається цією ж сценою у церкві: селяни відбувають службу, під час якої священник рекомендує звернути очі до неба «у час іспиту, що надходить» [1:19], незважаючи ні на що не сумніватися у Всевишній любові. Глядач ще не знає, що чекає його далі у фільмі, але вже у цей момент можна здогадатися, що режисер позиціонує подальші події як кульмінацію будь-якого зла на Землі, тож можна говорити, про апокаліптичний мотив. В. Барка підкреслює необхідність плекати віру, бо зло врешті буде подолане Богом і Великий Суд здійсниться, врятувавши душі тих, хто були вірними Христу. Чаша як символ віри, справедливості, спасіння червоною ниткою проходить крізь весь твір, а у фіналі наче возноситься над спустошеним селом, над смертю, щоб «навіки принести порятунок» [1:284]. У фільмі чаша так само є найбільшою цінністю, знаком надії, віри, режисер акцентує на цьому, знімаючи її крупним планом, але у фіналі її доля залишається невідомою.

Євангельську алюзію у фільмі спостерігаємо в епізоді із катуванням Мирона. Чоловіка підвішують за руки, і у цьому положенні він дуже нагадує Христа під час розп'яття. О. Папаш визначила як один із провідних мотив мучеництва. І саме цей епізод яскраво унаочнює цю тезу. Через подібну алюзію режисер зображує тернистий шлях народу через голод, через смерть, як шлях Христа на Голгофу. Як Христос своєю смертю відкупив гріхи

людства і знайшов вічне життя, так і жертви Голодомору очищуються через страждання.

Цікавим є протиставлення у романі та у фільмі «своїх» та «чужих». Вчинки жорстоких, байдужих до людського горя партійців та влади, що над ними стоїть, незрозумілі селянам, які звикли жити за іншими законами. «Чужі» сприймаються як люди з іншого метафізичного простору, і через байдужу рішучість у винищуванні невинних людей, і, більше того, дітей, співвіднесення їх із демонічними силами цілком обгрунтоване і логічне.

У фільмі саме в той момент, коли священник закриває царські ворота, вхідні двері церкви розчиняються і в сакральний простір вривається ворожа сила – партійці. Те, що дія відбувається у храмі, підкреслює антагонізм між світлим, святим і демонічним началом, яке втілює комуністична влада. Найзмістовнішим епізодом ми вважаємо сповільнені кадри того, як розбиваються дзвони, скинуті з дзвіниць представниками влади. Ця сцена стає початком відліку Голодомору, початком жахів та надлюдських страждань, адже недарма вона є останньою, знятою у кольоровій гаммі, усі подальші кадри представлені у чорно-білій палітрі. Крім того, після неї продовжуються титри, які теж умовно розділяють фільм на два фрагменти: зав'язку і подальші частини сюжету. Режисер пояснював, що використання при зйомках фільму чорно-білої плівки мало створити ефект документальності та реалістичності.

Для роману В. Барки характерний мотив дороги як пошуку долі у світі, що втратив стабільність і перетворився на хаос. Вперше із рідною домівкою розлучається Мирон, ідучи до Воронежа, пізніше Дарія Олександрівна з дітьми, а потім знову Мирон, щоб повернутися і вмерти на порозі. Дорога розлучає Дарію Олександрівну з єдиним сином Андрійком, і саме дорога стає її останнім пристанищем. Дорога виступає водночас і знаком боротьби за життя, і втрачених спокою і захисту. Персонажі дуже прив'язані до своєї хати, і розлука з нею постає такою ж трагічною, як і розлука з рідними: «Як же нам їхати? <...> Душа до вікон приросла» [1:32], – говорить Дарія Олександрівна. У фільмі мотив дороги простежується лише в окремих епізодах, таких як подорож Дарії Олександрівни до міста або подорож поїздом усієї родини Катранників (щоправда, мета поїздки та її обставини залишаються поза кадром), тому можна стверджувати, що цей мотив не такий яскравий, і у фільмі виконує лише сюжетотворчу функцію.

Дослідники говорили про необхідність розглядати твір крізь призму екзистенціалізму. Для роману характерний мотив руйнації звичного світу та перетворення його на хаос. Цей мотив впливає з неможливості людини пояснити для себе ті жахливі події, свідком і учасником яких вона є, адже вони вибиваються із звичних законів природи,

Божих законів тощо. Відповідно, єдиним способом хоч якось структурувати несподіваний хаос у світобаченні є співвіднесення його із демонічними силами. Дорога хоч і виступає способом приборкати цей хаос (аби хоч щось робити), проте не приносить результатів, бо лихо глобалізується до вселенських масштабів. Ворожий не конкретний локус, а весь світ, якщо допускає існування у ньому такого зла.

Дослідники відзначали у творі мотив руйнації усіх підвалин людської особистості. Р. Мовчан наголошує, що образ хати є символічним, уособлює рід, історію родини. Хата представлена певним сакральним простором, адже обов'язковим її атрибутом є ікони, що «споконвіку осіявали хліб на столі...». Для героїв В. Барки хата – оберіг родини, святиня, гарант внутрішньої цілісності й гармонії, тому поступове нищення, спустіння хати підкреслюють жорстокість, інфернальність режиму.

У фільмі хата вперше з'являється вже після того, як почався голод. У центрі кадру знаходиться миска з їжею, навколо якої збирається родина Катранників. Інтер'єр хати подається лише з декількох ракурсів, наповнення видимої частини доволі бідне. Глядач має змогу спостерігати хату у її первісному яскравому вигляді тоді, коли герої переживають найдраматичніші моменти і звертаються до спогадів, що лише підкреслюють занедбаність, безнадійність у теперішній момент. Важливим є той факт, що на стінах ми бачимо багато ікон, і це свідчить про високу релігійність персонажів, а також позначає хату як сакральний простір. Вже за мить він постає сплюндрованим, оскверненим після обшуку партійців.

У фільмі у портретах персонажів, інтер'єрах хати присутня певна статичність. На обличчях

можемо помітити дуже вузький спектр емоцій від суму до скорботи. О. Янчук доволі часто виносить мовчазні статичні портрети на перший план, і це наповнює кожний з них символічним сенсом. Хата також показана майже завжди з одного й того ж ракурсу, і завдяки цьому режисеру вдалося продемонструвати динаміку її знищення.

Режисер О. Янчук додав у фільм свої власні образи та символи. Один із них з'являється у повторюваному кадрі із чорним деревом без листя на фоні сірого неба. Дерево має символічне та концептуальне значення – саме поруч із деревом з'являються могили спочатку бабусі, потім Миколки. Саме у дереві Катранник ховає чашу. Дерево можна тлумачити як зв'язок між земним світом зі світом небесним, а також як зв'язок між минулим та майбутнім, режисер ніби говорить, що колись жайття закінчаться, жертви знайдуть своє вічне життя на небі, вороги будуть покарані, а нащадки ніколи не забудуть трагедії. Зокрема, саме Андрійко залишається носієм культури, історичної правди, тому можна говорити про дерево як про символ роду, символ спадковості.

Отже, у фільмі простежуємо майже ті ж знаки, ті ж мотиви, що і у повісті, але ступінь їх розгортання підпорядковується викривальному пафосу, тобто антирадянській ідеології. Закони кіномистецтва, що передбачають обмеженість у часі та просторі, а також конкретна мета – показати правду, змусили режисера дібрати з роману такі епізоди та з них створити такий відеоряд, який би став певною квінтесенцією написаного В. Баркою. У фільмі спостерігаємо підсилення звучання ідеології та зменшення художнього наповнення.

Література

1. Барка В. Жовтий князь. К. : Дніпро – 1991. – 286 с.
2. Лотман Ю. Семиосфера – С. – Петербург : «Искусство СПб», 2010. – 704 с.
3. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин : Ээсти Раамат 1973. – 92 с.
4. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі. – К. : Смолоскип, 2008. – С. 472–511.
5. Музика Т. С. Домінанти художнього втілення антропологічної концепції Василя Барки / Т. С. Музика // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – Серія : Філологія. – 2012. – Вип. 65. – С.163–167.
6. Орлюк Я. Василь Барка і його роман «Жовтий князь» / Я. Орлюк // Дивослово. – 2000. – № 6. – С. 34–36.
7. Папаш О. О. Колективна травма в ігровому кіно: випадок одиначної репрезентації («Голод-33») // Наукові записки НаУКМА. Том 114. – Серія Теорія та історія культури / О. О. Папаш // Національний університет "Києво-Могилянська академія". – 2011. – С.73–77.
8. Плющ Л. Заразар-казар / Леонід Плющ // Сучасність. – 1987. – № 10. – С. 13–25.

УДК 821.161.2-2.09:792.09

Г. Є. Шовкопляс

Київський університет імені Бориса Грінченка

**Функціонування трикутника структурних одиниць
«автор – виконавець – глядачі» у перформансі
(на матеріалі п'єси Юрія Тарнавського
«Чотири проєкти на український національний прапор»)**

Шовкопляс Г. Є. Функціонування трикутника структурних одиниць «автор – виконавець – глядачі» у перформансі (на матеріалі п'єси Юрія Тарнавського «Чотири проєкти на український національний прапор»). У статті розглянуто принципи побудови експериментальної п'єси Юрія Тарнавського «Чотири проєкти на український національний прапор», яка, на думку дослідників, наближена до формату перформансу. У статті проаналізовані впливи теорії Єжи Гротовського, відомої як Вбогий театр Єжи Гротовського, на драматургію Тарнавського. Окремо розглянуто статтю «Текст та театр», яку слід вважати програмною для драматургії Тарнавського: саме в цій статті викладено принципові положення Тарнавського щодо модернізму.

Ключові слова: перформанс; Вбогий театр; Єжи Гротовський; програмна стаття; концепція модернізму та театру модернізму; обтяження експериментальної п'єси політичним завданням.

Шовкопляс Г. Е. Функционирование треугольник структурных единиц «автор – исполнитель – зритель (на материале пьесы Юрия Тарнавского «Четыре проекта украинского национального флага»). В статье рассмотрены принципы построения экспериментальной пьесы «Четыре проекта украинского национального флага», которая, на взгляд исследователей, приближена к формату перформанса. В статье проанализировано влияние теории Ежи Гротовского, известной как Бедный театр Ежи Гротовского, на драматургию Тарнавского. Отдельно рассмотрена статья «Текст и театр», которую следует считать программной для драматургии Тарнавского: именно в этой статье изложены принципиальные положения Тарнавского касательно модернизма.

Ключевые слова: перформанс; Бедный театр; Ежи Гротовский; программная статья, концепция модернизма и театра модернизма, обтяженность экспериментальной пьесы политическим заданием.

Shovkoplias G. The functional triangle of the structural units "author – performer – viewer" (based on the material of play "The four projects of the Ukrainian national flag" by Yuriy Tarnavskiy). The article reviews the structural principles of the experimental play by Tarnavskiy "The four projects of the Ukrainian national flag". The play itself, in the opinion of researchers, is close to the performance format. The article analyzes the influence of Jerzy Grotowski's theory, better known as Jerzy Grotowski's The Poor theater, on the dramaturgy of Yuriy Tarnavskiy. A separate analysis is dedicated to the article "Text and theater", which should be considered a cornerstone of Tarnavskiy's dramaturgy: this article specifically outlines Tarnavskiy's principal foundations in regards to modernism.

Key words: performance; The Poor Theater of Jerzy Grotowski; cornerstone article; the concept of modernism and modernist theater; the burden of a political goal on the experimental play.

У примітках до п'єси «Чотири проєкти на український національний прапор. Сценка з 70-х років» Юрій Тарнавський вказує, що твір було написано зимою 1972 – 1973 року у Вайт Плейнс поблизу Нью Йорку як реакцію на репресії на Україні: «Твір написано десь зимою 1972 – 1973 р., в Вайт Плейнс, Н.Й., як реакцію на репресії на Україні, що тоді розгорялися. Видрукований він був у журналі Сучасність ч.2, 1973.» [3:356]. Вочевидь під «репресіями» автор мав на увазі хвилю арештів української інтелігенції у 1972 році, яка завершилася відкритим протестом Лісового – Пронюка, а саме – написанням і публікацією в «Українському віснику» «Відкритого листа членам ЦК КПРС і ЦК КП України». Українська діаспора у Сполучених Штатах дуже гостро відреагувала на названі репресії: про це свідчать, зокрема, спогади сучасника тих подій, радянського письменника, який потрапив на зібрання діаспорян Чикаго,

бувши членом делегації від Спільки письменників України: «У цей час усе раптом заворушилося у холі, зарухалося і загомоніло дужче, пролунали якісь незрозумілі вигуки, схожі на погрози, і на мене викотився з-поміж гостей чорноголовий, стрижений під машинку молодик... Він налетів прожогом, ніби збирався битися зі мною, і закричав, покриваючи гамір численних гостей: «Ви розпинаєте Гончара за «Собор»! Ви посадили Дзюбу! Ви кинули до в'язниці Лупія! Ви розгорнули терор проти української інтелігенції!» [2:582]. Отже, твір Тарнавського слід розглядати як гостру реакцію на репресії радянської влади проти української інтелігенції.

П'єса Тарнавського має найсучасніший на час її написання формат: вона просякнута впливами доміантної у молодіжній контркультурі доби «буремного 68-го» форми вистави-перформансу. Дослідниця театру української діаспори Л. Залеська-Онишкевич у вступній статті до «Антології української модерної драми» визначає

жанр п'єси Тарнавського як «виставу», або «перформанс» [6:27]. Дехто з дослідників, як от Тамара Гундорова, підкреслює близькість драматичного тексту до одного з авангардистських напрямів театрального мистецтва хепенінгу, сценічного різновиду поп-арту. Деякі дослідники визначають драматичні тексти Тарнавського як глобалізовані ремарки, п'єси-коментарі. Сам Тарнавський обережно називає свою п'єсу «сценкою 70 років» або «твором». Тем не менш «сценка» Тарнавського об'єктивно має всі ознаки перформансу: об'єднує різні типи візуальних мистецтв; функції актора-перформера визначені універсальністю; глядачі можуть спостерігати дії автора у режимі реального часу; п'єса має автобіографічне посилення, бо автор вказує на справжні події свого життя. «П'єса триває, поки продовжується фізичні дії Мистця-перформера»[5:96], – пише у статті «Жанрово-стильові особливості п'єси Юрія Тарнавського «Чотири проекти на український національний прапор» Марія Коновалова.

Звертає на себе увагу захопленість драматурга театальною теорією Єжи Гротовського: Тарнавський називає театр Гротовського – «Вбогим театром Гротовського» [3:306]. Першою ознакою такого захоплення постає прямий перегук п'єси зі статтею Єжи Гротовського «Голос». У цій статті Гротовський дуже ретельно, аж до анатомічних подробиць побудови гортані, розписує акторську техніку володіння голосом, наводить приклади голосових тренінгів у Пекінській опері чи на заняттях з хатха-йоги, описує типи дихання під час говоріння чи співу. І після всіх деталізованих міркувань про голосові тренінги, досвід тренування голоса акторами різних часів – несподіваний висновок: ніяких занять не потрібно, не треба ніяких тренінгів. За Гротовським, акт творення є більшим за техніку. «Техніка завжди більше обмежена, ніж Акт. Техніка потрібна лише для розуміння, що можливості відкриті, а потім лише як елемент свідомості, що викликає дисципліну і точність виконання. Працювати собою, тобто – сповіддю, тілом, стрибком у життя, яке ще не прийшло, струменем живих імпульсів у руслі «партитури». А все інше прийде як додаток. Все інше лежить в царині імпульсів.» [4:112]. Саме «Голос» у п'єсі Тарнавського постає найпершим у розписі дійових осіб, який подає на початку тексту автор, надаючи вимоги щодо «голосу»: «Побажано, щоб він був жіночий і щоб передавався через гучномовець. Він повинен завжди говорити однаково. Він повинен говорити дуже професійно і майже весело» [3:326].

У статті «Театр і текст», яка міститься у додатках до гексології – збірника п'єс «6x0. Драматичні твори» і яку можна вважати програмною для драматургії Тарнавського,

згадується і «Вбогий театр" Єжи Гротовського», і дидактика Брехта, і «Відкритий простір» Пітера Брука. Всі названі митці є знаменитими реформаторами театру двадцятого сторіччя. Спираючись саме на їхній досвід, Тарнавський подає себе свідомим прихильником модерністського експериментального театру. Він і починає програмний текст принциповими положеннями щодо модернізму: «Темою модерного мистецтва є мистець, і творений він є згідно з законами встановленими ним. Тому-то улюбленими темами модерних творів є теми, що лежать у самім центрі людини, такі, як смерть, відчуження, сексуальність, себто теми екзистенціальні. Тому також, модерне мистецтво цінить оригінальність. Будучи зображенням мистця, по суті, його автопортретом, модерні твори мусять бути унікальними»[3:306]. Отже, висновком із цієї розлогої цитати може бути твердження про те, що першою постаттю або складовою модерного твору є автор твору. Далі Тарнавський, услід за Гротовським, визначає, що «театр може існувати без режисера, без кону, костюмів і декорацій, без музики й освітлення, навіть без тексту, але не без актора і глядача. Тільки ці два елементи становлять театр. Все інше, це додатки» [3:307]. Згідно з теорією Гротовського, основою театру є лише два елементи – актор і глядач. Звідти і назва його театру – «Бідний театр» або «Вбогий театр», тобто театр, що позбавлений будь-яких прикрас, не обтяжений нічим зайвим, який має лише основні елементи. Отже, враховуючи, що маємо справу з твором модернізму, отримуємо третій елемент в особі автора і маємо своєрідний трикутник, що складається зі структурних одиниць «митець (автор) – виконавець (актор) – глядач».

Перформанс Юрія Тарнавського «Чотири проекти на український національний прапор» поєднує в собі як рівноправні візуальне мистецтво (малярство) та усне слово (професійне акторське декламування). Марія Коновалова у названій вже статті «Жанрово-стильові особливості п'єси Юрія Тарнавського «Чотири проекти на український національний прапор» характеризує п'єсу Тарнавського як таку, де існують «два паралельні потоки інформації – візуальний і мовний, тому вони написані як для постановки, так і для читання» [5:95]. Одразу звертає на себе увагу чіткий розподіл аудіальної або, як у Коновалової, «мовної» та візуальної площин: безмовний митець-перформер і невидимий «голос» з гучномовця. Притому, що митець передбачувано є чоловіком, а «голос» має бути жіночим, приємним і веселим. Таким чином, «виконавець» постає сконструйованою істотою, яка гармонізує і поєднує водночас дві статі, мовну та візуальну площину та два типи дії, а саме – дію як таку і дію-слово. Перформер є абсолютно беземоційним: мовчазний

мистець і професійно-приємний «голос» не надають жодної емоції. Всі емоції перебирають на себе глядачі, які шепочуть, схлипують, обурюються, вигукують. Глядачі у Тарнавського передбачаються як ідеальні реципієнти, що надають необхідні емоції справжнім глядачам: вони шепочуть-коментують: «Небо..лан, лан пшениці ...лан пшениці під горою.. крапля ..крапля крові, що капає... крапля крові, що капає в лан пшениці»[3:328], пояснюють і навіть плачуть. Занадто багато емоцій! Просто суцільні емоції. Експеримент драматурга розділяє беземоційну дію на сцені та емоційну реакцію на дію в глядацькій залі.

Обтяженість політичною метою, на яку ми вказали на початку, накладає на формат вистави-перформансу певні особливості: драматург поділяє свої рекомендації на обов'язкові та такі, що можуть бути віддані на розсуд імпровізації режисера і виконавців. Таким чином, авторські рекомендації існують у двох типах: занадто деталізовані, коли автор ретельно змальовує вигляд, колір, розмір кожної найменшої деталі, яка важлива для його задуму: «Поверх бляшанки ганчірка. Ганчірка такого розміру, як пересічний носовик. Ганчірка не повинна виглядати новою. Вона повинна виглядати ніби видертою з протертого простираля. Ганчірка біла.»[3:327], і такі, що надають простір для імпровізації режисера та акторів. Наприклад, одяг Мистця описаний так – «Він зодягнений у костюм. Він зодягнений трохи заелегантно»[3:327].

Отже, колір, розмір і навіть якість ганчірки, якою Мистець буде витирати шітки (квачі), описано аж надто ретельно, тоді ж щодо «трохи заелегантного» костюма Мистця автор залишає простір для імпровізації, бо «заелегантним» може бути фрак з «метеликом», діловий чоловічий костюм з піджаком або навіть якась куртка з краваткою. Щільність дидактичних настанов драматурга змінено на вільний простір імпровізації.

Аналіз способів творення дієслів, що вживаються в одному абзаці настанов автора на

початку п'єси, надає змогу вирахувати відсоток дидактики та відсоток вільної імпровізації за задумом драматурга: «Побажано, щоб він був жіночий і щоб передавався через гучномовець. Він повинен завжди говорити однаково. Він повинен говорити дуже професійно і майже весело»[3:326]. Отже, на два дієслова у формі імператива – одне безособове дієслово (повинен – повинен – побажано). Відсоток вираховано.

Сконцентрованість на творчому процесі, тобто малювання «захляпаного кров'ю» українського національного прапора, на думку дослідниці Коновалової, зосереджується «на логіці і точності рухів мистця, які виходять на перший план, надають енергії, швидкості процесу дії, і є головним інструментом і засобом спілкування з аудиторією. Його рухи швидкі, уривчасті, навіть неприязні, після виконаної роботи – повільніші та спокійніші. Він сконцентрований лише на дії – фарбою малює чотири проекти на український національний прапор. Дія запланована, виконання механічне, недбале. Техніка його створення близька до мистецтва поп-арту» [4:95] Автор робить акцент не на малюнку на полотні, а на самому процесі його творення. Йдеться не про художню майстерність митця та досконалість представленого полотна, а про процес дії. Автор підкреслює, що «тут повинно бути ясно, що хоче він представити лиш суть того, що малює, а не свою професійну вправність» [2:608]. Математично-точна думка автора буде своєрідну геометрію, що базується на чотирьох варіантах («чотири проекти») малюнка жовто-блакитного прапора, «захляпаного кров'ю». Виконавці (Мистець і «Голос») реалізують задум у процесі дії. Глядачі виконують функцію емоційного супроводження. Отже, три складові структурні одиниці перформанса наявні, діють і взаємодіють, обтяженість політичною метою не заперечує демонстративної експериментальності п'єси, чий автор отримав визначення авангардиста та свідомого експериментатора.

Література

1. Сизоненко О. Де ви, докторе Туруло? Чиказьке рандеву. / Олександр Сизоненко // Не вбиваймо своїх пророків! Книга Талантів. Бібліотека журналу «Дніпро». – К. : ВАТ «Поліграфкниги», 2003. – 893 с.
2. Тарнавський Ю. 6х0 Драматичні твори / Юрій Тарнавський. – К. : Родовід, 1998. – 360 с.
3. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / Єжи Гротовський. Із серії «Мистецтво театру». – Львів : Жовківська книжкова друкарня видавництва ОО Васіліян Місіонер, 1999. – 186 с.
4. Коновалова М. М. Жанрово-стильові особливості п'єси Юрія Тарнавського «Чотири проекти на український національний прапор» / М. М. Коновалова // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Філологічна. – 2015. – Вип. 59. – С. 94–96.
5. Залеська–Онишкевич Л. Драматургія української діаспори / Лариса Залеська–Онишкевич // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. / Упоряд. і вст. ст. Лариси Залеської–Онишкевич. Київ–Львів : Видавництво «Час», 1997. – С. 3–57.
6. Котик І. Поезія як розмивання меж / Ігор Котик // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів : ЛНУ ім. І.Франка, 2008. – Вип. 44, Ч. 2. – С. 228–237.
7. Зборовська Н. «Час слізьми котився по зморщених обличчях каменів» (Поетичне й непоетичне Ю. Тарнавського) / Ніла Зборовська // Слово і час. – 2000. – № 1. – С. 88–91.

8. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. [Монографія] / Тамара Гундорова / Вид. 2-ге, випр. і допов. – К : Критика, 2013. – 344 с.

821.161.2-31БАТ7Шизгара.09

Л. В. Даниленко

Запорізький державний медичний університет

Маркери доби 70-х у романі С. Батурина «Шизгара»: роль подробиць і художньої деталі в тексті

Даниленко Л. В. Маркери доби 70-х у романі С. Батурина «Шизгара»: роль подробиць художньої деталі в тексті. У статті проаналізовано художні деталі, які відіграють роль маркерів ретрочасу в романі С. Батурина «Шизгара». Охарактеризовано змістове значення подробиць, представлених в авторських коментарях. Вказано, що їхній інтонаційній публіцистичності притаманний своєрідний художній стиль. Значну увагу приділено художній деталі в зображенні героїв, а саме в описі зовнішності. Пояснено роль запахових та зорових деталей. Автор статті доводить, що художня деталь гармонійно поєднана з лейтмотивом твору, ілюструє позитивний ностальгічний настрій, легку іронію, влучний гумор, колорит епохи 70-х років ХХ ст.

Ключові слова: роман-ностальгія, художня деталь, запахова деталь, зорова деталь, портрет, гумор, іронія.

Даниленко Л. В. Маркеры времени 70-х в романе С. Батурина «Шизгара»: роль подробностей и художественной детали в тексте. В статье проанализированы художественные детали, которые играют роль маркеров ретровремени в романе С. Батурина «Шизгара». Охарактеризовано смысловое значение подробностей, представленных в авторских комментариях. Отмечено, что их интонационной публицитичности присущий своеобразный художественный стиль автора. Значительное внимание отведено художественным деталям в изображении героев, а именно в их внешности. Объяснена роль запаховых и зрительных деталей. Автор статьи доказывает, что художественная деталь гармонично соединена с лейтмотивом произведения, иллюстрирует положительное ностальгическое настроение, легкую иронию, точный юмор, колорит эпохи 70-х годов ХХ в.

Ключевые слова: роман-ностальгия, художественная деталь, запаховая деталь, зрительная деталь, портрет, юмор, ирония.

Danylenko L. V. The distinctive features of 70ies in S. Baturyn's novel «Shyzzgara» : the role of specialties and art details in a text. The article traces the art specialties of the novel «Shyzzgara» of the modern Ukrainian writer S. Baturyn. The author of the article pays the attention to art details and particularities of the composition. The author characterized the containable meaning of details used in writer's remarks. These details illustrate the everyday life of the young inhabitants of the Pechersk district and complete the multi-dimensional background of the text. Basing on this background, we can trace characters' destinies and vicissitudes of time. It was stressed that the writer has his own style of using details. In order to create the special intimate mood, he uses his own memories, and for keeping reliability he refers to Wikipedia. The writer pays the attention to art details when describing the characters' appearances. We can trace the writer's hand in characters' portraits. Using of colors and scents as art details is also characterized. The author of the article proves that the art detail is in harmony with the leitmotiv of the novel. It illustrates positive nostalgic mood, light irony, well-aimed humor, describes specifics of 70ies.

Key words: a nostalgic novel, art detail, scent detail, view detail, portrait, humor, irony.

Доба 70-х у романі С. Батурина «Шизгара» (2016 р.) представлена відверто, емоційно і яскраво. Повернення в минуле тут привертає увагу картатим тлом із достатньою порцією гумору, ностальгії та романтики. Це своєрідна панорама Києва 1970-х років із людними міськими локаціями, привабливими постатями хлопців і дівчат, ретромузикою, ретромодією, ароматами парфумів минулої епохи, колоритним сленгом тощо. Головними акцентами роману автор називає «багатоплановість, поліфонічність, помірковану іронічність». Домішок цього набору у «любовну та пригодницьку складову» надали твору особливої

привабливості [1]. Свобода художнього мислення письменника руйнує уявлення про плакатно-лозунгові інтереси молодого покоління радянської доби. Любов, дружба, захоплення світом героїв роману не залежать від будь-яких ідеологічних орієнтирів, вони існують у природному процесі.

Інформативність часового виміру і топосу виражена, наповнена такими деталями, які правдиво і влучно характеризують світ. Використання подробиць ілюструють повсякденне життя молоді на Печерську. Змістове полотно твору – щось середнє між старим ідеологічно незаангажованим кінофільмом, знятим для домашнього перегляду, та музейною експозицією на кшталт «Як воно було в СРСР». До того ж роман

цікавий своєю «двох'ярусністю»: перший ярус – сам текст, другий – примітки до нього. А. Санченко зазначив: «Роман-примітка просто якийсь. Авторіві весь час доводиться завантажувати резервну копію зміненого чи й знищеного часом простору Печерська і пояснювати, пояснювати, пояснювати забуті реалії» [4]. В. Душко пише: «Я люблю подробиці. Тож завжди буваю вдячний авторіві, коли він робить вичерпні тематичні пошуки» [3]. У мозаїці ретельного зображення світу вагоме місце посідають інформативні подробиці і художні деталі. Тож варто зробити літературознавче дослідження цього аспекту.

Метою статті є аналіз художніх подробиць у романі С. Батурина «Шизгара». Передбачається розв'язання таких завдань: 1) пояснити роль подробиць у змістовій наповненості тексту; 2) схарактеризувати художні деталі в зображенні героїв та їхнього зовнішнього і внутрішнього світів; 3) довести, що інформативні подробиці та художні деталі гармонійно поєднані з лейтмотивом твору.

На багатоплановому фоні тексту, зітканому з вагомих уточнень і яскравих штрихів, проглядаються долі героїв і перипетії часу. Автор концентрує увагу на кольорах, запахах та призначенні окремих деталей, тим самим надаючи твору ретроспективної інтриги. Колорит минулої епохи тут максимально оживлений. В епізоді розподілу двома першокласниками бабусиних «ста п'ятдесяти повноцінних карбованців» на перший план виведено купюри: «Тобі червона і мені червона, – розкладав на підвіконні на два стосики купюри Сашко. – Тобі синя – мені синя, тобі – зелена і мені, тобі синя, а мені – червона: моя ж бабуся!» [2:23–24]. Художній образ радянських грошей письменник показав через дитяче сприйняття. Зафіксувавши зовнішній вигляд готівки, він створив умови для роботи уяви читача, а в примітці, «про всяк випадок», нагадав відповідність кольору до номіналу купюр.

Деталізація трохи призупиняє потік художнього сприйняття, хоча й має інформаційну користь. У романі йдеться про колишні назви вулиць, площ, магазинів, парків; пояснюються значення жаргонних ідіом; розповідається про особливості елементів модного одягу і аксесуарів, про колишні розваги (атракціони, музику, випивку і цигарки) тощо. Для інтимності настрою автор використовує власні спогади, а для достовірності змісту – довідкову інформацію, зокрема з «Вікіпедії». Публіцистична інтонаційність зауважень і коментарів – це такий собі словник-довідник-путівник зі своєрідним батуринським стилем.

Художній вимір тексту наповнений чималим набором запахових деталей. Одним із найяскравіших мікрообразів-ароматів є «запах

Ленусі», якому присвячений розділ з однойменним заголовком. Характеристика палітри пахоців тут дуже точна й емоційна. Автор вдало вихопив із навколишнього світу найсуттєвіше і переконливо доніс до читача задумане – інтригу першого юнацького захоплення особою протилежної статі: «Він раптом усвідомив, що йому сподобався запах: легкий повів від волосся чи то свіжим сіном, чи то ранковим степом, чимось таким віддалено знайомим, але не міським, – одразу не згадати; ледь відчутний аромат молодого чистого жіночого тіла із домішкою солодкувато-пряних незнайомих парфумів...» [2:109].

Зосередивши увагу на запаховому сприйнятті, письменник масштабно зобразив чуттєвий світ персонажів у часовому просторі. Так, аромат парфумів Ірини (повторювана деталь у романі) впливає на емоції головного героя і в юності, і в зрілому віці: «А парфум – легкий прозорий, невагомий, із ледь вловимою делікатною присутністю...» [2:14]. Ця запахова деталь є знаковою у творі, адже відіграє роль часового зв'язку і посідає важливе місце в експозиції та в розвитку дій.

Своєрідним у романі є зіставлення деталей портрету в різних часових проміжках. Сутнісний опис зовнішності Ірини в юності («Вона була дійсно кльовою: невисока, доладна, темноока, з каштановим блискучим волоссям. Міні-платтячко відкривало струнки точені ніжки, а нігті, – на руках і на ногах... були вміло пофарбовані темно-вишневим лаком» [2:62]); і в зрілості («...Невисока, гарна, доладна, темноока, з каштановим блискучим волоссям... Нігті вміло пофарбовані темно-вишневим лаком» [2:14]). Візуальне представлення героїні створює багатоплановість часового простору, що розширює рамки основного сюжету, додає окремо взятому періоду 70-х чуттєвої тональності.

У портретній характеристиці героїв завжди помітний почерк автора. Наприклад, зовнішність дівчат вимальовується за єдиним принципом із певними складовими: зосередженням уваги на волоссі, бюсті, ногах; коментарями і висновками з позиції юнацького досвіду: «...Он Оленка Ярова – кучері світло-русяві, ноги струнки та довгі – викапана кінозірка. А в Галушки фігурка ладна, очі блакитні, сама білява, а бюст хоч і невеликий, зате сформований бездоганно. Ігорєва Ксюха ходить – стегнами вправно крутить – звикла бути в класі першою дівкою. І Стрілецька картину не псує. Поперше, не гірша за дівчат: і фігура доладна, і груди спокусливо випинаються, ніжки рівненькі, а ще ж – густе темне хвилясте волосся по плечах розсипалося, через нього вона на італійку скидається, якими вони уявлялися в небагатьох бачених італійських фільмах» [2:152]. Художньо-стильовою особливістю створення портретів є

обігрування лише кількох деталей. У цьому процесі задіюються вигідні ракурси, експресивні динамічні замальовки, легкі іронічні зауваження. Наприклад: «У перший вечір вона просто прийшла, і, поклавши одну неповторної краси ногу на таку саму іншу, провела десь з годину в тамтешньому товаристві...» [2:166].

Вагомосмисловий образ твору – популярна в сімдесятих роках пісня «Венера» («Venus») голландської рок-групи «Shocking Blue». Серед молоді шлягер був відомий під назвою «Шизгара», адаптованої для зручності вимови з фрази «She's got it yeah...». «Шизгара» як художня деталь є своєрідним ореолом почуттів, спогадів і мрій, що надає світлого відтінку образам персонажів, часу та простору, в якому ті живуть. Пісня цитується в

тексті кілька разів. Уведено її також до прологу й епілогу, обрамлюючи сюжет роману, надаючи йому ностальгічного мотиву і цілісності задуму.

Тож, художні деталі та інформативні подробиці в романі С. Батурина «Шизгара» гармонійно поєднані з лейтмотивом твору, ілюструють позитивний ностальгічний настрій, легку іронію, влучний гумор, колорит епохи 70-х років ХХ ст. Це своєрідні маркери, які позначають найсуттєвіше і найяскравіше в художній мегаретроспективі.

Жанрово-стильові особливості роману С. Батурина «Шизгара», його своєрідна інтонаційність звучання і наповнення образами-деталлями створюють емоційну картину світу, яка об'єднує минуле і сучасне. Усе це потребує подальшого літературознавчого вивчення.

Література

1. Батурина С. На форумі видавців презентую свій новий роман «Шизгара» / Сергій Батурина. [Електронний ресурс] // Буквоїд. – Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/events/ukraine/2016/09/13/082814.html>
2. Батурина С. Шизгара. Роман. К. : Нора-Друк, 2016. – 206 с. – Серія «Читацький клуб»
3. Душко В. Сергій Батурина «Шизгара»: роман-ностальжи про Київ у 70-і / Віктор Душко. [Електронний ресурс] // Друг читача – Режим доступу : http://vsiknygy.net.ua/shcho_pochyaty/46701/
4. Санченко А. Роман районного масштабу / Антон Санченко. [Електронний ресурс] // ЛітАкцент. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2016/12/02/roman-rajonnoho-masshtabu/>

УДК 821.161.2

Н. І. Г а в р и л ю к

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України

Поезія кінця ХХ– початку ХХІ ст.: простір свободи чи простір свавілля?

Гаврилюк Н. І. Поезія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: простір свободи чи простір свавілля? Статтю присвячено українській поезії межі ХХ-ХХІ ст. у аспекті розуміння творчої та інтерпретаційної свободи. Свобода трактується як ігнорування будь-яких ієрархій і меж: масового/елітарного; естетичного/неестетичного; ціннісного/знеціненого; фрагменту/цілісності; центрального/ периферійного; героїчного/маргінального; національного/ іноземного. Свобода такого типу розцінюється як прояв демократизму і діалогу, але часто обертається низкою монологів. Свобода від чогось ризикує стати свавіллям і епатажем, якщо ця свобода не буде для чогось (творчого експерименту).

Ключові слова: масове, елітарне, центр, периферія, маргінальне, естетичне, цінності

Гаврилюк Н. И. Поезия конца ХХ – начала ХХІ в.: пространство свободы или пространство произвола? Статья посвящена украинской поэзии рубежа ХХ-ХХІ вв. в аспекте понимания творческой и интерпретационной свободы. Свобода трактуется как игнорирование любых иерархий и границ: массового/элитарного; эстетического/неэстетичного; ценностного/обесцененного; фрагмента/целостности; центрального/периферийного; героического/маргинального; национального/иностранныго. Свобода такого типа расценивается как проявление демократизма и диалога, но часто оборачивается рядом монологов. Свобода от чего-то рискует стать произволом и эпатажем, если эта свобода не будет для чего-то (творческого эксперимента).

Ключевые слова: массовое, элитарное, центр, периферия, маргинальное, эстетическое, ценности.

Havryliuk N. I. Poetry of the late 20th century – early 21st century: the space of freedom or the space of arbitrariness? The article is devoted to the Ukrainian poetry of the 20th-21st centuries in the aspect of understanding creative and interpretive freedom. These questions also interested writers of the 19th-20th centuries, theoreticians of literature ("the theory of reader's response", "receptive aesthetics") and researchers of postmodernism. In this article an attempt is made to outline the understanding of such freedom from the position of the recipient-philologist, based on the questionnaire. Freedom is interpreted as ignoring any hierarchy and boundaries: mass/elitist; aesthetic/non-aesthetic; value/depreciated; fragment/integrity; central/peripheral; heroic/marginal; national/foreign. Freedom of this type is regarded as a manifestation of democracy and dialogue, but often turns into a number of monologues. Freedom from something runs the risk of becoming arbitrary and ecstatic if this freedom is not for something (creative experiment).

Key words: mass, elite, center, periphery, marginal, aesthetic, values.

Питання творчої та інтерпретаційної свободи поставали і перед письменниками стику XIX-XX ст., і перед теоретиками літератури («теорія читачького відгуку», «рецептивна естетика») та дослідниками постмодернізму. В даній статті зроблено спробу окреслити розуміння такої свободи з позицій реципієнта-філолога на базі анкетування, проведеного 2009 року. Це дасть змогу у перспективі повніше проявити стереотипи сприйняття власної літератури, нації та особи, тобто окреслити межі свободи у ширшій екзистенційній площині, що актуально не тільки для розуміння минулого і сучасного, а й для прогнозів щодо майбутнього.

Українська література к. XX – п. XXI ст. загалом і поезія зокрема нерідко асоціюється з простором свободи, що часто розуміється як синонім множинності, яка підважує ієрархічні системи (канон і традицію) і зводить рецептивну естетику не так до комунікації, як до афективної реакції на той чи інший твір. Як правило, це «скидання класиків із корабля сучасності» трактується в контексті практики постмодернізму, що висміював радянські кліше і руйнував тиск цензури. Не випадково вище цитовано вислів М. Семенка, адже ситуація, що претендує на ім'я постсучасності, дуже нагадує історію на стику XIX-XX ст., коли в літературу відбувся масовий вплив письменників, що поставило під загрозу власне естетичний рівень текстів. Початковий плюралізм (а іноді його видимість) зрештою були зведені до «єдиноправильного» методу і авторам прорватися через однотипний схематизм було вкрай важко.

Зіставлення поетів 20-х років XX століття із поетами 2000-х не є чимось новим. Приміром, недавно відбулася дискусія під назвою «Чому двотисячники програють письменникам 20-х?», у якій взяли участь Ростислав Семків, Ярина Цимбал і Олександр Стукало. Спільним визнали: 1) зміну творчого почерку письменників (хоч у 20-х роках твиглість її перервана репресіями); 2) низький рівень освіти, а надто – самоосвіти. Відмінним є 1) відсутність будь-якої ідеології, яка б поділялася чи заперечувалася, у сучасних текстах; 2) знецінення естетичного; 3) зменшення частки перекладів з іноземних мов українською, при відносній активізації перекладів на українську в окремих країнах; 4) ситуація з книговидаванням і книгорозповсюдженням; 5) молодший середній вік літератора у 20-х рр. XX ст. і його вагоміші здобутки порівняно з сучасниками.

Також гостро постало питання як говорити про літературу обох періодів у контексті поділу на *елітарну*, *популярну* і *масову*. Прозвучала теза, що «популярна література – це та, що стає такою «знизу», від народу; масова література – література, популярність якої насаджено «згори» (з 32-го р.), і яка потім приймається низами. Краше

протиставляти не популярну і елітарну літературу, а популярну та інтелектуальну. До того ж, остання має шанс постати в полі популярної» [8].

Видається, що література популярна – та, що подобається реципієнтам. І це може бути як елітарна (інтелектуальна чи ерудит-література), так і література масова. Ось тільки тепер насадження «згори» іде не через ідеологічний тиск, а через стратегії рекламні. І загалом сучасна ситуація тяжіє до розмивання меж між масовим і елітарним, стирання критеріїв естетичного через вплив авторів у літературу, подібний до того, що був у 20-х рр. XX ст. Вплив письменників і їх текстів – різної якості (варто застерігатися, що поезія новітня – це не тільки апологети постмодернізму; дослідники виокремлюють ще цілу низку практик з префіксом «нео»: неомодернізм, неоавангардизм, неопозитивізм [7: 189]).

Однак, поезія іншого стибу, ніж та, яку прийнято називати постмодерною, є не такою відомою, як можна було б сподіватися при декларованій настанові на різноманіття. І справа тут не тільки у більшій «розкрутці» певних авторів, хоч у ній теж. Справа в тому, що реципієнт (а це читач, слухач, критик і публіка) губиться у цьому морі продукції, не будучи здатен оцінити її естетичний рівень.

Якщо минулий «кінець століть» іще сповідував ідею цілісності (у вигляді традиції та канону), та ідею цінності (внутрішньо визрілої чи зовнішньо накинutoї) – то сучасний характеризується категорією «тотальної недовіри» (Ліотар) і до першої, і до других. На місце універсальності стає фрагментарність, за якої кожен фрагмент постулюється як однаково важливий (звідси звертання уваги на периферію – духовні та географічні; звідси – персонаж-маргінал, якого не класифікуєш як героя, бо для героя саме цінності є підставою героїчного чину). Разом з тим, фрагмент зрівнюється з цілим, а не розглядається його частиною, хоча, як слушно пише Хорхе Руйффінеллі в статті «Інтеграція в постмодернізм?» «ідея фрагментації немислима без концепту тотальності» [12: 31].

Існує навіть думка, що традиційна естетика ціннісного уявлення, як один із метанаративів, вичерпалася: якщо уявлення про цінності – етичні та естетичні – є мінливими, то і питання смаку стає надто суб'єктивним. Естетичний досвід стає нагодою відчуття власну інакшість, але не в сенсі ототожнення чи розподібнення зі світом того чи іншого персонажа або автора (що передбачає співпереживання на основі вироблених внутрішніх переконань і зовнішніх, постульованих суспільством, істин, а також ідентифікацію з нормами поведінки), а інакшість як окремішність, що «показує світ як свій власний світ» (poiesis), однак часто без ціннісних забарвлень (aisthesis) і

співпереживання (katarsis). Таким чином естетична насолода і естетична культура суттєво збіднюється. Такий висновок можна зробити, зіставивши тези Юргана Беккера зі статті «Яусс і Борхес: відношення рецептивної естетики і постмодернізму» із реаліями поетичної практики постмодернізму в Україні [10:147].

На перший погляд, поновлення у правах реципієнта є позитивним явищем, адже без сприймаючої свідомості текст зостається твором на полиці книгарні, бібліотеки чи інтернет-простору. Однак є інший бік медалі – проблема меж інтерпретаційної свободи, за якими починається читацьке свавілля у трактуванні тексту. Крім того, література найновіша ставить питання про «смерть читача» (не лише через зменшення інтересу до читання чи зменшення критичного, тобто активного читання; а й зменшення самого читання у звичних формах, адже гіпертексти, мережева література, аудіокнижки, відеопоезія та інші форми подачі матеріалу дають підстави використовувати ширшу категорію – реципієнт, поряд звичної «читач»).

До слова, зміна стратегій читання позначається на тому, що активізуються практики інтермедіальності та інтерсеміотичності. І, що характерно, перехід від однієї системи до іншої, від одного технічного засобу до іншого є також фрагментарний, «кліковий» і до кінця не передбачений. Довільність добору фрагментів, яку найяскравіше можна бачити у мережевій літературі, де легко обрати ту чи іншу сюжетну лінію, нагадує хаотичність-лабіринт, у якому опиняється читач, що прагне розслабитися. І, на відміну від читача барокових текстів, він не прагне знайти вихід із лабіринту – він прагне поблукати усіма маршрутами, відволіктися, забути. Тому з особливою гостротою встає «інформація банальна проти проілюстрованої думки, функціональна грамотність проти критичної та творчої грамотності», а реципієнт перебуває не у «творчій самотності пошуку, а в ізоляційній самотності крику» [11:179, 173].

Це ще один із парадоксів постмодернізму, бо ідея одночасної множинності ніби суперечить тезі про самотність. Адже, відкидаючи дихотомію, автори і реципієнти декларують гетерогенний, диференційований світ. Постмодерна настанова на принципову нонієрархію спричинила кілька моментів. У першу чергу, розмила різницю між високим і масовим: «апріорно іронічне ставлення до масової літератури дозволяє естетизувати її як оригінальну, альтернативну «іншу» відносно класичної культури. Таким чином, знецінення традиційних цінностей компенсується естетизацією нецінних («сміття культури»), а також імпортуванням цінностей інших культур, які сприймаються як інноваційні завдяки своїй

інакості» [3:184–185]. Однак прийняттям «сміття культури», тобто текстів посередньої якості ситуація не обмежується. Постає ситуація *усередненої людини*. Ця ситуація в очах частини читачів-філологів оцінюється позитивно, оскільки «бути таким, як більшість» видається перевагою, бо створює ілюзію рівноправності, рівного таланту й демократизму. Ця ілюзія постала як наслідок спротиву домінуванню однієї особистості над іншою (руйнування старої ідеологічної мови, цензурного тиску), однієї творчої манери над іншою (що знайшло вияв у залежності постмодернізму від еkleктизму, який відбився на всіх структурних рівнях твору). Втім, це таки ілюзія, бо той демократизм вступає в суперечність з ідеєю вибраності, адже обраність нерозривно поєднана з ідеєю певної ізоляції: якщо ти обраний – тебе не розуміють інші (відлуння романтичного бачення генія). Але, якщо обрані всі – то виходить, що ніхто не розуміє нікого, ще більше ізолюючись у суб'єктивному світобаченні (синдром «геніальності»), що веде до парадоксу: репліки автора не передбачають обов'язкової відповіді, можуть як підхоплюватися реципієнтами, так і залишатися риторичними. Отже, замість того, щоб розширювати діалог, позірна демократизація нерідко сприяє тому, що репліки автора (як творця, так і читача / критика) стають монологами. Таким чином, *сама необхідність діалогу ставиться під сумнів*, а літературний і літературно-критичний діалог обертається низкою монологів, що їх ознакою нерідко є «високоспеціалізований механіцизм: інтелектуальність замість інтелекту, рефлексії замість рефлексії» [3:184–185]. У такій ситуації утруднено діалог не тільки з читачами (за винятком вузького кола «власної» публіки), а й з іншими письменниками (що веде до закритості різного роду літературних зібрань, попри декларовану відкритість), немає належного зближення між авторами різних генерацій і угруповань. Зближення не в сенсі злиття чи цілковитого прийняття, а в сенсі ознайомлення, зіставлення, репліки – схвальної чи заперечної¹.

¹ Приміром, Ганна Чубач твердить, що у часи її входження в літературу старші письменники більше допомагали дебютантам, ніж тепер. Молода поетеса Ольга Дашенко після виступу в Національному Музеї літератури України зауважила, що найбільше їй приємно бачити в залі старше покоління, яке хоче почути молодих. Тобто маємо обопільне свідчення важливості діалогу і браку його інтенсивності та повноти. Те саме можна бачити в літературних колах, що охоплюють одне покоління, якщо йдеться про шанувальників верлібру та римованої поезії. Різниця у віці та соціальному і творчому статусі впливає на шляхи, способи і міру творчої реалізації, яку молоді читачі-філологи, що часто самі є людьми творчими, розцінюють у найширшому спектрі: від ейфорії, що можна оприлюднити твір на літературних читаннях чи сайтах, до нарікань на брак

Така монологічність із розмиттям границь між високою і масовою культурою, є демонтажем ідеї про елітарну культуру (або, як її називають у іспаномовному світі «ерудит-культуру», протиставляючи їй культурі ринку). Відбувається спроба уніфікації смаку, стандартизація бажань через ринкове сегментування як «фіктивну демократію смаку», гомогенізація чутливості [11:150–151]. І чутливість, часто поверхова і приземлено-тілесна, обертається знечуленням на оригінальне, значуще, піднесене, поетичне.

Читаць опиняється у «пошуках горизонту без маршруту» (Карлос Фаджардо) – [11:104–105]. Він губиться у цьому позірному багатоголосі постмодернізму, шукаючи не тільки горизонт сприйняття (відповідно до власних очікувань), а й горизонт життя, достовірності і справжності. Перрі Андерсон зводить сучасне мистецтво до двох напрямків: традиції, як тієї ланки, що надає цілісності світу культури (не в сенсі консерватизму, а в руслі переосмислення, наприклад – візуальність давня і постмодерна); гонитва за сенсаційністю, ситуація *розриву* із давніми художніми і культурними парадигмами [9:146].

Розрив, що часто іменується свободою, насправді є глибинною байдужістю при поверхових (бо лише декларативних) зв'язках. Байдужість є витісненням індивідуальних і оригінальних історій інших людей – авторів і реципієнтів, тобто символічною «смертю» не тільки читача, а й автора.

Здавалося б, у часі декларування свободи як відкритості на інакшість і різноманіття – це твердження цілковито абсурдне. Адже цінується кожен автор і кожен реципієнт, що в багатьох випадках наближається до автора (дописуванням і переписуванням текстів – в мережі, на папері, в процесі (не)критичної інтерпретації). Але важко не визнати слухність П. Іванишину, що постмодерну літературу творить часто «нетворче (хоч і плодюче), одноманітне і галасливе покоління» [2:260]. На цю подібність часто вказують і самі читачі, відповідаючи на анкету. Видається, що бажання зацікавити Європу є не надто вдалим наслідуванням чужоземного через низку причин. По-перше, європейський постмодернізм – формальний і світоглядний – розпочався і завершився значно раніше, ніж в Україні. Тобто українська версія є наслідуванням, хронологічно віддаленим у часі. По-друге, це наслідування гостро позначене комплексом меншовартості у порівнянні з Європою, а часто і з Росією (2009 року, на вісімнадцятому році поновленої державної незалежності!). Такий стан виказує, що українці і досі почуваються на периферії, і, попри

коштів, аби видати паперову книгу, і на те, що книга видрукувана має шанс пройти непоміченою, навіть будучи художньо вартісною.

декларування самодостатності, шукають центр поза собою – в Європі, в Росії.

Отже, говорячи узагальнено, прагнуть впорядкованості та тяжіють до ієрархії, попри декларування фрагментарності, рівноцінності фрагментів, важливості множинності канонів і т. ін. Такий пошук центру поза собою може свідчити про прагнення вічного, трансцендентного, свідомо відкинутого і заміненого на симулякр (теза «смерті Бога» і створення божків», за П. Іванишином) [2:256]. Відкидаючи вічне, як окрема людина, так і нація приречена на духовне спустошення, а отже, наражається на неадекватну самооцінку – занижену (постать-маргінал; дрібна нація і неповнота її здобутків; механічність існування у глобалізованому світі), або завищену (коли «безгрунтярство» подається як «мандрівництво», а копіювання світових художніх практик як оригінальне досягнення, вписане в світовий контекст).

Часто постулюється, що «таким чином можна кожної хвилини починати все від нуля, не пам'ятати помилок і промахів минулого, не бути прив'язаним до місця, часу, національності, культури, навіть до слів, які щойно народились з-під твого пера. Проте у руках сучасних українських постмодерністів така поведінка часто переростає у хаос у філософському значенні і космополітизм в ідеологічному» [4:336–337]. «Вибух, протест, виклик, бунт (руйнівне в основі) трансформувалося в профанацію і не переросло в творення. Бо бунтували не заради національної культури, не всередині неї, а «збоку», заради нищення» [1:100].

Але «оскільки література є елементом мистецтва, мистецтво – елементом культури, а безнаціональної культури досі не виявили, то й усі культурні елементи сутнісно національні. Дослідники давно помітили, що з усіх галузей мистецтва саме література володіє найпотужнішими, найефективнішими можливостями людино- і націєтворення» [2:261]. Більше того, поезія, за висловом Б. Томашевського, більш національна, ніж проза: «Ритмічна мова, звісно, не впливає механічно з властивостей мови: інакше всі б говорили і писали віршами. Але вона не є чимось чужим мові та доданим до мовного матеріалу... Кожна мова має свій особливий ритмічний матеріал, і тому в кожній мові випрацьовується своя метрична система. Звідси наслідок: ритмізований матеріал за природою національний. Живопис, музика національні лиш тією мірою, якою творча думка художника формується під впливом історичних культурних шляхів розвитку народу, до якого він належить. Але засоби живопису та музики міжнародні. Поезія ж народна самим своїм матеріалом. Поезія у цьому сенсі значно національніше прози» [6:364].

Поезія тісно оперта на національну традицію і

пам'ять (у тому числі – ритмічну, метричну, строфічну) і свобода від цієї традиції руйнує поетичність як таку. Хоча в епоху електронних технологій змінилися уявлення про межі світу (світ на відстані «кліка», умовно кажучи), бездумна глобалізація як уподібнення літературних і культурних стратегій не видається виграшною. Кожна мова – це інший фонічний, образний і ритмічний матеріал, що потребує адекватного відтворення в процесі перекладу, переспіву, стилізації і пародії. Ось чому доречними є студії що досліджують постмодернізм як з формального, так і зі змістового боку, розглядаючи його теоретичне осмислення в українській та інших літературах [4; 5].

Кожна мова несе власну національну картину світу, власну пам'ять, власну традицію. Хоча створено віртуальні глобальні спільноти, але нема «віртуального громадянства», оскільки воно б передбачало глобальну колективну пам'ять – розпливчасту, коротку, некритичну, надісторичну [11:173]. Це означало б деконструкцію існуючих національних вимірів пам'яті, традиції, а, отже, їх носіїв – культури, літератури, поезії. Деконструкція – нагода до розриву, «свобода від». Але без «свободи для» розрив стає самоціллю, епатажем, а не творчим експериментом, оновленням традиції. Обертається свавіллям письма та інтерпретації.

Література

1. Дончик В. Постмодернізм – український варіант сьогодні і завтра) / Віталій Дончик // Неминуче і неминуше. – К.: Наукова думка, 2012. – 862, [2] с., [16] с. фотоіл., [1] с. портр.
2. Іванишин П. Критика і метакритика як осмислення літературності / Петро Іванишин. – Київ : Академія, 2012. – 285 с. – (Монограф) . – Бібліогр.: с. 280–283.
3. Маньковская Н. Б. Париж со змеями. (Введение в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковская. – Москва: ИФРАН, 1995. – 220 с.
4. Попіль Д. Рецепція постмодернізму в Україні і Польщі. Спільне і відмінне. / Дарина Попіль // Вісник Львівського університету. Серія журналістика : Збірник наукових праць. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2012. – Випуск 36. – 508 с. – С. 334–349.
5. Сахарчук Н. Український літературний постмодерн як предмет обговорення в науковій періодиці / Наталія Сахарчук // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Серія Філологічні науки. Літературознавство : Збірник наукових праць. – Луцьк: Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, 2013. – № 28 (277). – 182 с. – С. 119–125.
6. Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. / Б. В. Томашевский. – М.–Л. : Государственное издательство художественной литературы. – 1959. – 472 с.
7. Христо В. О. Український постмодернізм в оцінці критики / В. О. Христо // Науковий вісник МДУ ім. Сухомлинського. Серія Філологічні науки. Літературознавство: Збірник наукових праць. – Миколаїв : Миколаївський державний університет ім. Сухомлинського, 2014. – Випуск 4.14 (111). – 250 с. – С. 189–193.
8. Чому двотисячники програють письменникам 20-х? [Електронний ресурс] / Р. Семків, О. Стукало, Я. Цимбал // Літакцент. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2017/02/07/diskusijnyj-klub-chomu-dvotysjachnyky-prohrajut-rusmennjukam-20-h-video/> (дата звернення 10.02.2017 р.).
9. Anderson P. Los orígenes de la posmodernidad. / Perry Anderson. – Barcelona: Anagrama. 2000 – 197 p.
10. Becker J. Jaus y Borges: sobre las relaciones entre la estética de la recepción y el posmodernismo [Recurso electrónico] / Jürgen Becker // Nuevo Texto Crítico Año III, No. 6, Segundo semestre de 1990. – pp. 147–154. – Modo de acceso: <https://muse.jhu.edu/article/489565/pdf> (fecha de referencia 15.06.2017).
11. Fajardo Fajardo C. Estética y posmodernidad : nuevos contextos y sensibilidades / Carlos Fajardo Fajardo. – Quito-Ecuador : Editorial Abya-yala, 2001. – 206 p.
12. Ruffinelli J. ¿Ingreso a la posmodernidad? [Recurso electrónico] / Jorje Ruffinelli // Nuevo Texto Crítico Año III, No. 6, Segundo semestre de 1990. – pp. 31–42. – Modo de acceso: <https://muse.jhu.edu/article/489557/pdf> (fecha de referencia 18.06.2013).

УДК 821.161.2.02 : 7.038.6] : 801.82

Т. В. Гребенюк

Запорізький державний медичний університет

Свобода в літературі метамодерного світу: український вимір

Гребенюк Т. В. Свобода в літературі метамодерного світу: український вимір. Об'єктом уваги в статті є метамодернізм як сукупність культурно-естетичних тенденцій і найпоширеніші в сучасному українському суспільстві метанаративи, функціонування яких пов'язане з концептом свободи. Розглядаються метанаративи соціальної користі культурних явищ, персональної причетності людини до життя суспільства і впливу історичної пам'яті на сучасні події. Основним художнім матеріалом дослідження є твори «Інтернат» С. Жадана, «Забуття» Т. Малярчук, «Фелікс Австрія» С. Андрухович, збірка «І тим, що в гробах» А. Бондаря.

Ключові слова: постмодернізм, метамодернізм, метанаратив, свобода.

Гребенюк Т. В. Свобода в литературе метамодерного мира: украинское измерение. Объектом внимания в статье является метамодернизм как совокупность культурно-эстетических тенденций и наиболее распространенные в современном украинском обществе метанарративы, функционирование которых связано с концептом свободы. Рассматриваются метанарративы социальной полезности культурных феноменов, персональной причастности человека к жизни общества и влияния исторической памяти на современные события. Основным художественным материалом исследования являются произведения «Интернат» С. Жадана, «Забвение» Т. Малярчук, «Феликс Австрия» С. Андрухович, сборник «И тем, что в гробах» А. Бондаря.

Ключевые слова: постмодернизм, метамодернизм, метанарратив, свобода.

Grebenuk T. V. Freedom in the Metamodern World Fiction: the Ukrainian Dimension. Subjects of attention in the article are metamodernism as a set of cultural-aesthetical tendencies and the most widespread in the contemporary Ukrainian society grand narratives that function in tight connections with the concept of freedom. Grand narratives of the public benefit of the cultural phenomena, of the personal participation in the social life and of the historical memory influence on the nowadays events are considered. The postmodern discourse assumed as a basis a set of the features associated with freedom: pluralism, tolerance, liberalism. The above mentioned grand narratives bring into question this freedom. The meta-narrative of the public benefit of the cultural phenomena become apparent in the literature context as an idea of the social mission of the literary and artistic activity. The idea of the personal participation in the social life has its most vivid reflection in the texts devoted to the political and military subject area. The chronotop of the past epochs utterly appeals contemporary writers carrying out a set of the aesthetical-ideological tasks one of which is reconsideration of the usual stereotypes of the historical knowledge. Works "The Boarding School" by Serhij Zhadan, "Oblivion" by Tania Maliarchuk, "Felix Austria" by Sophia Andrukhovych, the prose collection "And to Them, in the Graves" by Andriy Bondar are the material of the investigation.

Key words: postmodernism, metamodernism, metanarrative, freedom.

Поступово стає очевидним відхід у минуле постмодерну як епохи й певного типу чуттєвості й, відповідно, постмодернізму як сукупності культурно-естетичних тенденцій. Останнім часом на позначення нових глобальних світоглядно-естетичних тенденцій, що прийшли на зміну постмодернізму, вживається термін метамодернізм.

Метою цієї статті є окреслення основних рис метамодернізму й огляд основних метанаративів сучасного українського соціуму, пов'язаних із переосмисленням значення свободи й етики. Матеріалом для аналізу є тексти сучасної української прози й кіномистецтва.

Поняття метамодернізму в обговорюваному тут значенні¹ увійшло в науковий обіг із легкої руки

Тимотеуса Вермулена й Робіна ван ден Аккена, які у своїй статті «Замітки щодо метамодернізму» [11] характеризують метамодерн як новий тип чуттєвості, що прийшов на зміну постмодерну, й головною ознакою якого є розхитування, коливання між «ентузіазмом модернізму» й «постмодерністською насмішкою». Дослідники вбачають ключові риси метамодернізму в переході від меланхолії до надії, в неоромантичній чутливості, в заміні постмодерністського паратаксису, з його відсутністю формальних зв'язків, метаксисом як метафорою перебування

назвою метамодернізм ситуацію виклику тодішнього мистецтва модерністським й постмодерністським, здійсненого, аби розхитати основи модернізму й постмодернізму й примирити їх між собою [8]; Андре Фурлані в розвідці 2002 року називає метамодернізмом реакцію митців на модернізм, що полягає в його подальшому розвитку власне модерністськими засобами, на протигагу постмодерністським спробам категорично заперечити модернізм [5: 713].

¹ Раніше термін «метамодернізм» уживався в науковому дискурсі в інших значеннях: Масуд Заварзадех у статті 1975 року називає так течію американської літератури 1950-х, де абсурдність поєднувалася з реалістичністю зображення, опертою на заміну впевненості ймовірністю [10]; Мойо Окідіджі у праці 1999 року характеризує

«між» чимось і чимось – між модернізмом і постмодерном, між людьми тощо.

Вермюлен і ван ден Аккен фіксують наявність окремих ознак, спільних для постмодернізму й метамодернізму. Йдеться, зокрема, про плюралізм і насмішку, які, на погляд учених, є реакцією на «модерністський фанатизм». Проте науковці стверджують: якщо в постмодернізмі плюралізм і насмішка мають завданням повне заперечення модерністських надій, то в метамодернізмі вони служать меті протистояння модерністським надіям і прагненням. Тобто, постмодерністська насмішка пов'язується з апатією, а метамодерністська – з бажанням.

Варто зазначити, що самі Вермюлен і ван ден Аккен визнають «прозаїчність», «ненауковість», «ризоматичність» і «безстроковість» своєї інтерпретації метамодерністської чутливості, тобто, по суті, вони розмірковують про метамодернізм, використовуючи при цьому звичні дискурсивні практики постмодернізму.

Розвиває ідеї Вермюлена й ван ден Аккена британський художник Люк Тернер. У 2011 році він формулює «Маніфест метамодернізму» [12], де наріжною є згадувана теза про осциляцію, коливання між протилежними ідеями. У «Маніфесті» Люк Тернер закликає до звільнення від «ідеологічної наївності» модернізму й «цинічної нещирості» постмодернізму, пропонує «прагматичний романтизм, що не скутий ідеологічними засадами» [12], визнає засадничу недосконалість світоглядної системи, неможливість вийти за її межі, але закликає бодай зазирнути за них. Дослідник називає «породження або розкриття відмінностей» умовою будь-якого художнього творення й пропонує «розкрити об'єми науково-поетичному синтезу і просвітницькій наївності магічного реалізму» [12]. Науковець визнає, що нові технології дають можливість одночасно сприймати й розігрувати події з різноманітних позицій.

Усвідомлюючи реактивний характер метамодернізму, Люк Тернер резюмує: «...дискурс про сутність метамодернізму охоплюватиме процес відродження щирості, надії, романтизму, афекту й відкритості до загальних концепцій і універсальних істин, аж поки ми не позбудемося всього, чого нас навчив постмодернізм» [9].

Цікаві спостереження щодо сутності поняття метамодернізму й шляхів його розвитку формулює у своєму блозі в мережевому виданні «The Huffington Post» американський письменник і науковець Сет Абрамсон. У статті «Десять базових принципів метамодернізму» [3] він обґрунтовує такі його засадничі ознаки:

1. Реалізація конвенційних стосунків між модернізмом і постмодернізмом.
2. Перемога діалогу над діалектикою.

3. Парадоксальність.
4. Співіснування феноменів, подекуди дуже різних за змістом. Наприклад, щирості й іронії.
5. Руйнування поняття відстані. Адже зокрема завдяки Інтернету ми водночас і віддалені, й наближені один до одного.
6. Множинність суб'єктивностей, здатність поділяти суб'єктивність дуже відмінної від нас людини в Інтернеті.
7. Орієнтація на співпрацю.
8. Одночасність і генеративна невизначеність.
9. Оптимістична відповідь на трагедію, що виражається у поверненні до творення метанаративів.
10. Інтердисциплінарність.

Розвідки Абрамсона демонструють тяглість, діахронію дискурсу метамодернізму, в них уже бачимо переосмислення й уточнення відправних тез щодо цього феномену, сформульованих Вермюленом і ван ден Аккеном. Зокрема, Абрамсон піддає сумніву центральну в метамодернізмі ідею осциляції, коливання між різними позиціями, натомість стверджуючи одночасність перебування в усіх цих точках – адже свідоме розхитування суб'єкта між протилежними позиціями, на думку вченого, є підтвердженням домінування постмодерної діалектики (там само). Абрамсон говорить про перехідний, циклічний характер існування метамодернізму, як, власне, і його попередників – модернізму й постмодернізму [2]. Функцією ж метамодернізму в системі названих явищ науковець називає «реконструкцію», а не «конструювання» [1], маючи на увазі його відновлювальний пафос на тлі деконструктивістських засад постмодернізму.

Цікавою теоретичною проблемою метамодерного дискурсу є проблема переосмислення значення свободи в сучасному соціумі порівняно з постмодерною добою.

У межах цієї розвідки категорія свободи розглядатиметься у зв'язку з поняттям метанаративу. Метанаратив характеризується Жаном-Франсуа Ліотаром як певна пояснювальна система, що організує й виправдовує устрій буржуазного суспільства, як-от, емансипація особистості, ідея прогресу тощо. За словами французького вченого, метанаративи «визначають, що може бути сказано чи зроблено в певній культурі, і, отже, вони самі є частиною цієї культури, вони легітимізуються тим простим фактом, що вони роблять, те, що роблять» [7: 23]. Постмодернізм за Ліотаром оцінюється в науці як «кінець метанаративів» або втрата довіри до них.

В основі постмодерного дискурсу закладено систему рис, які асоціюються зі свободою:

плюралістичність, мультикультуралізм, толерантність, лібералізм. Метанаративи своїм існуванням ставлять під питання цю свободу. Влучною метафорою стану постмодерну на вітчизняних теренах можна вважати Свято воскресаючого духу з «Рекреації» Юрія Андруховича – карнавалу, в якому представники всіх груп суспільства співіснують, знаходять власну нішу, толерують один одного (за певними, однак, винятками). Повна свобода аж до вседозволеності тут бере гору над загальнолюдськими моральними цінностями. Як пише Тамара Гундорова, у романах Ю. Андруховича «... в світлі постмодерністського іронічного переосмислення навряд чи можна керуватися звичними етико-естетичними оцінками (типу гуманно-негуманно, етично-неетично, патріотично-непатріотично)» [14]. Єдиний світоглядний імператив роману – ідея повернення до національних витоків – може бути потрактований тут як ліотарівський мікронаратив (або малий наратив) – пояснювальна система, яка, на протигагу метанаративу, відповідає потребам певної локальної частини суспільства на певному відрізьку її існування.

На відміну від постмодерної доби, метамодерн дедалі частіше сприймається як час відродження метанаративів. Абрамсон відзначає їх необхідність у метамодерному суспільстві, наголошуючи, що «метамодерний метанаратив це не спроба створити й увічнити універсальні істини, або ж нівелювати відмінності між суб'єктами; швидше це спроба створити задовільні в локальних масштабах наративи, які об'єднують дві або більше реальності в метареальність» [4]. Дослідник фіксує метамодерністське усвідомлення хаотичності сучасного світу й неонов'язковості в ньому хепі-ендів, яке, проте, має своїм наслідком настрої обережного оптимізму (номінований формулою «ніби»): житимемо так, ніби позитивні зміни можливі. І при формуванні такого настрою стають у пригоді метанаративи, такі, наприклад, як віра у можливість позитивного впливу культури на суспільство. Абрамсон резюмує, що «... метамодернізм дозволяє нам вибірково й усвідомлено повернутися до таких метанаративів, якщо вони допомагають нам порятуватися від нудьги, втрати орієнтації, відчаю або морально-етичної бездіяльності» [4].

Обережний оптимізм метамодерну відбивається нині в багатьох українських культурних текстах, й, зокрема, в літературі. Цікаві його вияви спостерігаємо, наприклад, у книзі Андрія Бондаря «І тим, що в гробах». Протагоніст книги пише про жорстоку смерть своїх діда й прадіда – жертв історичних катаклізмів, яким навіть не судилося бути похованим із належними обрядами. І саме ритуальність смерті герой обирає як точку опори,

плекаючи надії на краще життя: «Я не знаю, як складеться моє життя, але мені хочеться, справді дуже хочеться жити у світі, де любов не закінчується чимось зловісним стуком у двері. У світі, де мертвих ховають, а не закопують, як собак... У світі, де можна вибирати за своїм бажанням або «язичницьке» трупоспалення, або «сарматське» трупопокладення. Де гідність людини є першою і останньою заповіддю» [13:145].

Культивована постмодерністською свободою на межі з хаосом ідея неонов'язковості культури й мистецтва поступово трансформується в суспільній свідомості на сучасний метанаратив соціальної користі культурних явищ. У літературному контексті цей метанаратив оприявнюється як ідея соціального призначення літературної й мистецької діяльності. Реабілітація цієї ідеї, за Абрамсоном, тісно пов'язує індивідуальне благо із суспільним: «... метамодерна літературна творчість стверджує, що для нас настав час досягнути, як знову жити щасливо – оскільки нещасливі люди зазвичай не мають особистих ресурсів, аби стати активними на благо своїх громад...» [1]. Цей метанаратив на сьогодні активно реалізується в українському культурному просторі. Найочевиднішою через масовість аудиторії є його експлікація в сучасному українському кіномистецтві. Поступово український глядач звикає до фільмів, які «виховують», культивують національні цінності й навіть піднімають бойовий дух в умовах гібридної війни, як-от: «Нескорений», «Поводир», «Незламна», «Червоний» та ін.

У літературі цей метанаратив також має місце. Наприклад, пафосом служіння суспільству пройнята творчість Оксани Забужко. Героїня «Музею покинутих секретів» щаслива, знімаючи про непересічних людей передачу «Діогенів ліхтар». Згодом вона відмовляється від прибуткової, але аморальної пропозиції правцвлаштування й натомість вирішує трохи не власним коштом знімати фільм про героїню УПА. Врешті в аксіологічних вимірах творчості Забужко митець, що насамперед служить суспільству й жертвує заради нього особистим благом, стоїть на найвищому щаблі.

Іноді служіння суспільному благу збігається із задоволенням власних внутрішніх потреб митця. Героїня-наторка роману «Забуття» Тані Малярчук, визволяючи з паші «синього кита» забуття В'ячеслава Липинського, борця за українську національну ідею, водночас рятує й себе, переживаючи доторк до долі видатної особистості як своєрідну психотерапію.

У контексті воєнних подій на сході України поширення набуває також метанаратив персональної причетності людини до життя суспільства. Найяскравіше вираження він закономірно здобуває в текстах, присвячених

політичній і військовій тематиці, наприклад, у романах «Інтернат» Сергія Жадана, «Довгі часи» Володимира Рафесенка, «Аеропорт» Сергія Лойка, «Ловайськ» Євгена Положія, у фільмах штибу «Оранджлав» і «Помаранчеве небо», документальних фільмах про АТО.

Герой роману Жадана «Інтернат» (2017) Паша – учитель української мови, котрий соромиться нею розмовляти й намагається повністю абстрагуватися від політичних подій, у центрі яких опинився. Про власну байдужість до проблем суспільства та про її наслідки він починає задумуватися тільки під час виснажливої й небезпечної поїздки на окуповану проросійськими військами територію. Шок від пережитого й побаченого змушує протагоніста нарешті поставити собі складні питання: «Як же так сталося? Як я не помітив, що мої учні тепер воюють проти мене? Як я це пропустив?» [15:254].

Паша є типовим представником персонажного ряду прози Жадана. Але байдужі до політики та суспільних проблем герої творів «Депеш Мод» і «Ворошиловград», носії ідеї пострадянської бездомності-сирітства («безбатченки», як пише Тамара Гундорова [14]), на сьогодні втратили свою привабливість і органічність у світі війни. Устами завідувачки інтернату Ніни автор виносить вирок Паші й подібним йому індивідуальностям до політики людям: «... давно вже слід було визначитися, з якого ви боку. Звикли все життя ховатися. Звикли, що ви ні при чому, що за вас завжди хтось усе вирішить, що хтось усе порішає. Не цього разу. Тому що ви теж усе бачили й усе знали. Але мовчали й не говорили. Судити вас за це, звісно, не будуть, але й на вдячну пам'ять нащадків можете не розраховувати» [15:160].

Роман закінчується зміщенням фокалізаторської позиції від Паші, чіткими очима ми спостерігаємо світ твору, до його племінника Саші, який точно знає, «з якого він боку». Така нарративна організація роману, з одного боку, знаменує собою зміну типу героя, що дає надію на краще майбутнє України, а з другого боку, свідчить про зміну постмодерного нейтралітету метамодерною небайдужістю.

Також дуже поширеним у сучасній українській культурі є метанаратив впливу історичної пам'яті на сучасні події. Його втілено у великій кількості літературних творів сучасності, як-от: «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко, «Ворошиловград» Сергія Жадана, «Говорити» і «Забуття» Тані Малярчук, «Фелікс Австрія» Софії Андрухович, «Танго Смерті» Юрія Винничука, «І тим, що в гробах» Андрія Бондаря, «Баборня» Мирослава Лаюка тощо. Наскрізним є вплив цього метанаративу й на кіномистецтво, про що свідчить популярність таких фільмів, як «Поводир», «Століття Якова», «Незламна», «Моя бабуся Фанні

Каплан», «Червоний» та ін.

Аналізуючи сучасну літературну моду на історичну тематику, Володимир Панченко виділяє декілька «больових точок», до яких українські прозаїки виявляють найпильнішу увагу. Серед них – період УПА (В. Лис, О. Забужко, М. Матіос), 1920-ті роки, Холодний Яр (В. Шкляр). Справді, доба УПА є досить продуктивним хронотопом подій у творах таких письменників, як Марія Матіос, Юрій Винничук, Оксана Забужко, Андрій Кокотюха, Володимир Лис, Василь Шкляр та ін.

Проте хронотоп останніх десятиліть австро-угорської Галичини також надзвичайно приваблює сучасних письменників, виконуючи певний набір естетико-ідеологічних завдань. Зокрема, Галина Левченко говорить про реалізацію в хронотопі романів Ю. Винничука «Танго смерті», С. Андрухович «Фелікс Австрія» і Н. Гурницької «Мелодія кави в тональності кардамону» мотиву «золотого віку», часу «відносно мирного й благополучного співжиття багатонаціонального регіону, коли кожен міг вільно сповідувати свою віру, спілкуватися своєю мовою, обирати спосіб заробітку на життя. Відносна незалежність міст сприяла розвитку ремесел, фахових спеціалізацій і торгівлі» [16:128].

Сама назва роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія» акцентує увагу на сприйнятті австро-угорського хронотопу як «щасливого» й благополучного.

Письменниця визнає свою спробу написати історичний твір, але сумнівається в успішності її виконання: «Можливо, вийшов психологічний роман із історичними декораціями міста Станіславова початку ХХ століття» [19]. Тобто, у випадку роману «Фелікс Австрія» маємо те, що Лінда Гатчен називає «проблематизованим вписуванням суб'єктивності в історію» [6].

Очевидно, що саме в минулому українські письменники зараз шукають пояснення нинішнім негараздам в Україні, і історичний досвід часто сприймається ними як підстава для фрустрації. Так, Андрій Бондар у есеї «Роки окупації» (зі збірки «Тим, що в гробах») звиряється: «Я живу в ситуації, де країна так і не перестала бути чимось іншим, ніж уламком великої безглуздої імперії – без царя в голові, якоюсь дивною кашею ідентичностей, ілюзій і фантомів. ... Депресія моєї країни – вічний стан, у якому, здається, доведеться жити всім прийдешнім поколінням» [13:168]. Проте ця фрустрація не є безумовною й остаточною, адже на зміну постмодерній апології хаосу у сучасних текстах вже приймаються паростки обережної віри в краще: «...Мені ... дуже приємно знати, що я завжди маю на кого спертись у цій вічній окупації, маю куди схватись, маю від кого набратися впевненості та спокою – і вижити!» [13:169].

Література

1. Abramson Seth. Metamodernism : The Basics. The blog [Електронний ресурс] / Seth Abramson // The Huffington Post. Dec. 12, 2014. Режим доступу до статті : http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodernism-the-basics_b_5973184.html.
2. Abramson Seth. Metamodernism : The Basics II. The blog [Електронний ресурс] / Seth Abramson // The Huffington Post. Dec. 14, 2014. Режим доступу до статті : http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodernism-the-basics_b_5980326.html.
3. Abramson Seth. Ten Basic Principles of Metamodernism. The blog [Електронний ресурс] / Seth Abramson // The Huffington Post. Jun 25, 2015. Режим доступу до статті : http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-in-met_b_7143202.html.
4. Abramson Seth. The Metamodernist Manifesto. The blog [Електронний ресурс] / Seth Abramson // The Huffington Post. Apr. 04 2015, Updated Jun 01, 2015. Режим доступу до статті : https://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/the-metamodernist-manifesto_b_6995644.html
5. Furlani Andre. Guy Davenport : Postmodern and After / Andre Furlani // Contemporary Literature, 2002. – Vol. 43. No. 4. – P. 709–735.
6. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction / Linda Hutcheon. – London and New York : Routledge, 1988. – 268 p.
7. Lyotard Jean-Francois. The Postmodern Condition. Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Foreword by Fredric Jameson / Jean-Francois Lyotard // Theory and History of Literature. – Volume 10. – University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984. – 111 p.
8. Okediji Moyo. Transatlantic Dialogue : Contemporary Art In and Out of Africa / Moyo Okediji. – Ackland Museum, University of North Carolina, 1999. – Pp. 32–51.
9. Turner Luke. Metamodernism : A Brief Introduction [Електронний ресурс] // Notes on Metamodernism. January 12, 2015. Режим доступу до статті : <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>
10. Zavarzadeh M. The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives / M. Zavarzadeh // Journal of American Studies. – 1975. – Vol. 9, no. 1. – P. 69–83.
11. Vermeulen Timotheus, Akker Robin, van den. Notes on metamodernism [Електронний ресурс] / Timotheus Vermeulen, Robin, van den Akker // Journal of Aesthetics & Culture. – 2010. – Vol. 2 // Режим доступу до статті : <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf>
12. Тернер Люк. Маніфест метамоделізму. Переклад укр. Krolikowski Art [Електронний ресурс] / Люк Тернер // Режим доступу до статті : <https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/>
13. Бондар А. І тим, що в гробах : мала проза / Андрій Бондар. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. – 176 с.
14. Гундорова Т. Р. S. Коментар із «кінця постмодерну» / Тамара Гундорова // Гундорова Тамара. Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодернізм. [Монографія] / вид. 2-ге, випр. і допов. – К. : Критика, 2013. – С. 297–334.
15. Жадан С. Інтернат : роман / Сергій Жадан. – Чернівці : Меридіан Чернівці, 2017. – 336 с.
16. Левченко Г. Д. Утопічний хронотоп «щасливої Австрії» в сучасному українському романі (на матеріалі творів Ю. Винничука, С. Андрухович, Н. Гурницької) / Галина Левченко // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки. – 2016. – Вип. 9. – С. 126–135.
17. Нестерович Є. Ляльковий будиночок «Фелікс Австрія» [Електронний ресурс] / Євгенія Нестерович // Лівий Берег. 23.09.2014. Режим доступу до рецензії : http://culture.lb.ua/news/2014/09/23/280274_ljalkoviy_budinochok_feliks.html
18. Павлова О. Зараз актуальні тема УПА і родинні саги – літературознавець [Інтерв'ю з В. Є. Панченком] [Електронний ресурс] // Режим доступу до інтерв'ю : http://gazeta.ua/articles/culture/_zaraz-aktualni-tema-upa-i-rodinni-sagi-literaturoznavec/460118
19. Софія Андрухович про історичний роман [Електронний ресурс] // Видавництво Старого Лева. 29.09.2014. Режим доступу до інтерв'ю : <http://starylev.com.ua/club/blog/sofiya-andruhovich-pro-istorychnyy-roman>

УДК 101.9 Дерріда: 123/128] (045)

Г. І. Хоменко

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

Жак Дерріда: свобода інтерпретації як (не)можливість

Хоменко Г. І. Жак Дерріда: свобода інтерпретації як (не)можливість. Стаття містить аналіз свободи інтерпретації, що визнана проблемою справді унікальної революційної філософії посткатастрофальної епохи – деконструкції Дерріда. Утверджувана нею негативність розглядається як слід множини філософій негативності від Платона й Біблії до Моріса Бланшо і Яна Паточки, що підлягає логіці відповідальності *survie* та *supplement*. Заперечення в дужках кваліфікується як знак апорійності – аналога межового випробування на можливість життя до/питливої, звільненої від апіорних ідей та підпорядкованої виміру *différance* думки, у якій відбувається недіалектичне подвійне заперечення (денегация) та рознесення сенсу (диссемінація).

Ключові слова: (неможлива) можливість неможливого; безумство неможливого/безвідповідальність приступного; вихід у-не-сенс; свобода інтерпретатора/визволення чистого (буквального) сенсу; свобода як дар смерті.

Хоменко Г. И. Жак Деррида: свобода интерпретации как (не)возможность. Статья содержит анализ свободы интерпретации, которую небезосновательно считают проблематичной позицией уникальной революционной философии посткатастрофальной эпохи – деконструкции Деррида. Новая негативность рассматривается как след множества философий негативности от Платона и Библии до Мориса Бланшо и Яна Паточки, что соответствует логике ответственности *survie* и *supplement*. Отрицание в скобках квалифицируется как знак апорийности – аналога лиминального испытания на возможность жить неустанно вопрошающей мысли, освобожденной от апирорных идей и подчиненной измерению *différance*, структурированного недіалектическим двойным отрицанием (денегацией) и разнесением смысла (диссеминацией).

Ключевые слова: (невозможная) возможность невозможного; безумие невозможного/безответственность доступного; выход во-в-не-смысла; свобода интерпретатора/освобождение чистого (буквального) смысла; свобода как дар смерти.

Khomenko H. I. Jacques Derrida: freedom of interpretation as (im)possibility. The article deals with the analysis interpretation freedom which is recognized to be a problem of trully unique revolutionary philosophy of the post-accidental era – Derrida's deconstruction. Its confirmed negativity is regarded as a trace of plurality of negativity philosophies from Plato and the Bible to Maurice Blancheco and Jan Patochka which subjects to the logic of *survei* and *supplement* responsibility. Negation in brackets is qualified as an apocryphal sign – an analogue of a boundary test for the possibility of curious / sensitive thought life; the thought which is free from apriori ideas and subordinate to the difference measuring where non-dialectical double negation (denegation) and meaning differentiation (dissemination) take place. It is noted that the turn in deconstruction to the language influenced the manner of free / non-free philosophizing – interpretations on the edge of languages and words, which results in the experience of inter-organizational interpretation, corresponding to ammetaphor; such linguistic shift accompanies Derrida's interpretive experience in existential and political spaces, where impossibility correlates with the gift.

Key words: (impossible) possibility of impossible; madness of impossible/irresponsibility of criminal; exit into non-sense; the interpreter's freedom /a pure (literal) meaning liberation; freedom as a death gift.

У сучасній гуманістиці, напевно, важко знайти постать з таким винятково драматичним статусом, як Жак Дерріда (1930–2004). До краю напружену поліконфліктність на сцені філософії, розгорнуту навколо «генія/шарлатана» [див.: 12], не можна не окреслити словами можливість/неможливість. Одна із найбільш очевидних ситуацій – експлікація ідеї філософії посибілізму, філософії можливості: Міхаїл Епштейн, апелюючи до методології модальностей, позиціонує її не так в аспекті модальності дійсного докантіанства чи модальності наказового посткантіанства, як модальності умовного/можливого Дерріда, гомогенного епосі постпостструктуралізму, яку й названо епохою після-Дерріда [див.: 20]. Однак потужному пафосу неможливості Дерріда в умовах тріумфу філософії можливості протидіє та ж гуманістична реальність, що дістала назву постчорнобильської: есхатологічно-апокаліптична перспектива, відкрита

небувалою катастрофою, заживізувала механізм повороту до Дерріда, до його месійності (*messianité*) як альтернативи месіанічного авраамового часу, що і є лейтмотивом Дерріда. Безсумнівна неможливість без Дерріда продемонстрована в авторитетному європейському виданні, яке стало повторенням наукової зустрічі в Ягеллонському університеті (не в Україні – краю Чорнобиля), сам вибір якого виглядає не так реакцією на байдужість і безвідповідальність українців, як відповіддю інтелектуалів світу на принцип дотичності в інтелектуальному досвіді філософа [див.: 22]. Дотичність і ателологічність – синоніми майже неможливого, ледь окресленого майбутнього, в якому сферичні картини об'явлення поступаються повороту до майбутнього як обіцяного минулого, у якому футурологія підпорядкована законам осциляції й аналогічна багатогранній привидології, – дають підставу для того, щоб визначити філософію деконструкції Дерріда як «мистецтво бути занепокоєним» [1:173].

Дерріда повертає філософії досвід свободи пізнання як дистанціювання від апріорних знань, безумовного права на свободу думки як мультивекторне дослідження істини, безкінечне до(за)питування обдарованого потребою неможливою безкінечністю мислення, антипода майстра впевнених сентенцій та кантівського відмежування свободи філософського пізнання від університету, що наголошував він у своєму останньому інтерв'ю часопису «Mond» [див.: 1:206]. Свобода пізнання аналогічна в Дерріда випробуванню ускладнен(ого)им мислення(м), супроводжуваному «неясностями, які залишаються у зв'язку з демаркацією власної позиції Дерріда, з його оцінками концепцій інших філософів, які уникають прямих дистинкцій...» [3:168].

Саме тому досвід Дерріда не може бути адаптованою методикою з чітко прописаним алгоритмом дій, рецептом орієнтації в текстах шляхом наслідування аксіоматики сосюрівської невідповідності *signans/signatum* та вільної гри, не підпорядкованої жодним правилам означального й означуваного і зведення такої довільності й беззмістовності до тропологічного читання тексту, покликаною вигнати чисте значення як метафізичне марення: це приводить до згасання чи навіть виродження деконструкції, що не залишається не поміченим університетськими інтелектуалами Європи [див.: 14; 17].

Філософія Дерріда передбачає свободу від формульного, топічного мислення. Навіть загальна тенденція філософії – поворот до мови, що зазвичай трактується як форма релятивізації її універсалістських претензій, дістає в нього протилежний зміст. За спостереженням Наталії Автономової, «Дерріда виступає проти релятивізму й проти трактування своєї концепції як релятивістської» [1:29]. Напевно, замість складної аподиктичної операції достатньо цитування чіткого пасажа філософа: «І ті, хто хотів би розглядати деконструкцію як символ нігілізму епох модернізму або постмодернізму, повинні насправді визнати в ній останнє свідчення – якщо не сказати мучеництво – віри в умовах *fin de siècle*. Таке прочитання завжди виявляється можливим» [6:255]. Тож спроба ототожнити деконструкцію з тією ситуацією нашого часу, яка аналогічна завоюванню свободи від трансцендентально детермінованої структури світу, відмові від ієрархізованої картини класичної епохи, наштовхується на акцент у тій же деконструкції розрізнення й негації не як моди сезону чи знамення епохи: «"Початковий слід" розрізнення виявляється тим, що непоправно втрачається, але в самій своїй утраті приховується, зберігається, береться до уваги й затримується» [3:189].

Витоки свободи інтерпретації як (не)можливості Дерріда виявляє в найдавніших

філософських текстах. Скажімо, у Платона він співвідносить її з подвійною інтерпретацією негативності: перша, пов'язана із кваліфікацією Добра як небуття, того, що трансцендує Буття, спрямовує рух за межі того, що саме продукує, підкоряючись логіці *над, sur, hyper*; друга пов'язана із загадкою *хори*, яка є ні інтелегібільним, ні чуттєвим, легко трансформуючись і в те, і в інше, беручи участь в інтелегібільному» [див.: 6:282–288]. Однак платонівську ідею присутності й діалектики Дерріда висуває під питання на підставі істини неприсутності й недіалектики, відкритої в біблійному сюжеті про Вавилонську вежу, на основі якого й відбувається *архетипальне/алегоричне* обґрунтування (не)можливості свободи інтерпретації.

На початку книги «Довкруг Вавилонських веж» («Des tours de Babel», 1985) Дерріда повідомляє про три форми інтерпретації, сформульовані у книзі Романа Якобсона «Про переклад» («О переводе», 1956): *внутрішньомовна* інтерпретація (*перейменування, rewording*) передбачає переклад лінгвістичних знаків за допомогою інших знаків цієї ж мови; *міжмовна* інтерпретація – переклад лінгвістичних знаків за допомогою іншої мови; *міжсеміотична* інтерпретація або *трансмутація*, коли лінгвістичні знаки перекладені за допомогою системи нелінгвістичних знаків [див.: 4:22–23]. У її кінці подає версію *внутрішньорядкової* інтерпретації як інтерпретації (не)можливої [див.: 4:77].

Знаком (не)можливої свободи інтерпретації є в Дерріда Вавилонська вежа – «образ і фігура не тільки нездоланої множинності мов»; «вона виставляє напоказ незавершеність, неможливість виконати, поєднати, наситити, завершити що-небудь із розряду побудов, архітектурної конструкції, системи й архітекtonіки» [4:10]. Множина мов є свідченням неможливості адекватного взаємовираження та когерентної контрструктури, і неповнота контрструктури структурує деконструкцію. Неможливість адекватного «пере/ведення» слова з однієї системи в іншу, його точного перейменування Дерріда зауважує у трансформації назви власної в звичайне слово. Як власна назва Вавилон (Babel) означає Град Божий, Град Святий: ще у «Філософському словнику» Вольтера етимологія слова співвідноситься із «*Va-*», що у східнослов'янських мовах означає «Батько», та «*Bel*», що означає Бог. Вавель/Вавилон – топос у називанні давніх столиць. Однак Вавилон – не тільки власна, але й загальна назва, яка має не менше двох сенсів: це не тільки змішування/плутанина мов, але й стан збентеження/зніяковіння («смешения/замешательства»), який переживають архітектори перед порушеною структурою. За Дерріда, «певна сплутаність уже почала діяти на

обидва значення слова „смешение”» [4:12]. Але Вавилон сигналізує про щось більше, аніж про подвійне «смешение»: «місто немов носить ім'я Бога-батька й батька міста, яке називається змішуванням. Немов Бог, сам Бог помітив своїм патронімом общинний простір, те місто, де одне одному вже не зрозуміти. [...] Даючи своє ім'я, ім'я за своїм вибором, даючи всі імена, батько виявляється біля джерел мови [...] І ім'я Бога-батька стає іменем самого цього джерела мов. Але це також і той Бог, що, керований гнівом, анулює дар мови, або, щонайменше, його заплутує, сіє серед своїх синів збентеження й отрує цей подарунок (Gift-gift)» [4:12].

Вавилон Дерріда – місто/місце Бога, «Бога, що деконструює» [4:17]: він карає тих, хто хотів жити під одним людським іменем, насильно нав'язує їм своє ім'я, з чим починається деконструкція вежі як універсальної мови, а генеалогічний зв'язок дістає розсіювання. Він «відразу і нав'язує, і забороняє переклад. Він його нав'язує, забороняє і примушує до нього – але як до наперед відомого провалу [...] Переклад стає тоді необхідним і неможливим [...], необхідним і забороненим» [4:17]. І проголошена ним війна відбувається вже всередині Його імені, розділеного надвоє й полісемічного: «he war» не тільки зв'язує безкінечну множину сенсів, продукованих його фонічним та семантичним плетивом, але й постає топосом безкінечного/неможливого перекладу, безкінечного перекладу/неприсутності перекладу, бо в різних мовах (в німецькій та англійській), має радикально відмінні значення: Бог, що Є (Був) та війну. Такий Бог передбачає переклад, але не піддається перекладу. Слово «Вавилон» у його амбівалентній і множинній причетності до слова «Бог» сигналізує про лінгвістичну множинність як неусувну реальність, за якою – «необхідне й неможливе завдання перекладу, його необхідність як неможливість» [4:19].

(Не)можливість інтерпретації, за Дерріда, співвідноситься з вавилонською подією катастрофи всевладдя раціональності та раціональної однозначної прозорості: «Намагаючись „зробити собі ім'я”, заснувати відразу й універсальну мову, й унікальну генеалогію, семіти хочуть навести на розум (напоумити), і ця розумність може означати водночас колоніальне насильство (оскільки вони будуть універсалізувати тим самим своє наріччя) і спокійну прозорість людської спільноти. Навпаки, коли Бог нав'язує й протиставляє їм своє ім'я, він пориває з раціональною прозорістю, але обриває також і колоніальне насильство або лінгвістичний імперіалізм» [4:24]. Примус до перекладу, встановлення «закону необхідного й неможливого перекладу»; «одним махом, своїм власним [...] іменем він визволив універсальний розум (який уже не буде підкорятися імперії якоїсь-то окремої

нації), але водночас і обмежив саме цю універсальність: прозорість заборонена, однозначність неможлива» [4:24–25]. Свобода інтерпретації передбачає свободу інтерпретатора, діяльність якого – визволення істини, «чистої мови», ув'язненої у твір, присутньою/неприсутньою в буквальності розсіяного сенсу.

Біблія кваліфікується Дерріда за справді зразковий текст, оскільки не тільки вміщує історію джерела перекладу, постаючи сценою Вавилонської ситуації, але й подією вавилонського тексту: Біблія – унікальний текст, який «потрапляє під закон, про який розповідає і який зразково перекладає» [4:75]. Цей текст виробляє закон, про який говорить, і сам його реалізовує, постаючи територією руйнування башт-зворотів і деконструкції всього довкруг них: «Те, що відбувається у священному тексті, це подія *виходу в-не-сенс*» [4:76]. Un pas de sens, що відповідає цьому виразу в оригіналі, – обігрування назви книги Моріса Бланшо «Крок у-не» («*Le pas audelà*», 1973), яка фіксує дисемінацію значень французького *pas*: «*крок*» і «*не*». Конструкція un pas/de sens, де un стосується pas, має значення «*крок сенсу, значенневий крок*»; за умови, коли un відноситься до структури pas de sens, вона може бути зрозуміла як «*немає сенсу*» [див.: 4:84]. І саме ця подія дозволяє помислити його як текст поетичний або літературний, необхідність деконструювання «башт», зворотів/ідіом якого передбачає інтерпретацію рознесення букв та пустот поміж ними. Для Дерріда вони не є автономними атомами, а «радіше осередками економічного ущільнення, обов'язковими місцями проходження для дуже великої кількості позначок; більш-менш нуртуючі плавильні тиглі» [11:62].

Парадокс (не)можливості сам Дерріда вважав за симетрію проблематичності. Скориставшись софоклівським словом «*проблема*», французький філософ підкреслює абсолютну антиномію його значення. Це той, кого виставляють наперед для самозахисту і за яким може сховатися інший, той, хто дозволяє постійний обхідний рух, незліченну кількість стратегічних вивертів і маневрів, ніколи не вдаючись до фронтальних дій, ніколи не наступаючи в лоб [див.: 10:62–63]. Інтерпретація як проблема постає знаком потреби в таємниці й секреті тексту, які водночас передбачають не тільки їх заміну, оперування субститутами, але й уникнення відповідальності, рух в обхід відповідальності. Сама можливість деконструктивної інтерпретації є наслідком клінамена, косини, непрямоти суджень, сформульованих як відносно традиційних методик інтерпретації, так і об'єктів інтерпретації. Тут і виявляється, що проблема безвідповідальності розгортається у просторі людини, яка перебуває

поміж недосяжним для пізнання трансцендентальним об'єктом і неспівмірною з ним антропологічним набутком – мовою. Вдаючись до рятівних аналогій, Дерріда знаходив дивну спорідненість досвіду деконструкції з апофатичним досвідом, досвідом негативних теологій: «Не будучи методологічною технікою, можливою й необхідною процедурою, не являючи собою закономірності програми й прикладних правил, себто можливостей, що розгортаються, деконструкція часто визначається як сам досвід (неможливої) можливості неможливого, найбільш неможливого неможливого – умова, яка розділяється деконструкцією з даром, „так“, „приходом“, рішенням, свідченням, таємницею і т. п. і, можливо, зі смертю» [8:212–213]. Апофатика в проблематичному просторі деконструкції сприймається за досвід подвійної недіалектичної негативності, делегації, яка і є справжньою відповідальністю: «Мова не-заперечення, мова відмови не є негативною: не тільки тому, що в ній не заявлений модус дескриптивної предикації або індикативної пропозиційності в простому запереченні („це не є тим, що“); вона заперечує, приєднуючи; вона диктує вихід цієї негативності за свої межі; вона зобов'язує до досягнення неможливого, зобов'язує до просунення (Geh!) до того, що неможливе. Знову пристрасть до місця, або відносно місця. Французькою це буде звучати: *il a lieu de* (що значить необхідно [*il faut*], для цього є всі засади) просуватися до того, що досягнути неможливо. Туди – в напрямку до імені, в напрямку до того, що знаходиться в імені за його межами. До того щось, до того його або неї, хто залишається, – прибережи, спаси, залиши це ім'я [*sauf le nom*]. Просування до того, що досягне, буде тому не помилкою, а безвідповідальним виконанням програми. Єдино можливим рішенням буде просування – через безумство не вирішуваного й неможливого – туди (*wo, Ort, Wort*), куди дійти неможливо» [8:227].

Деконструкція – апоретичний підхід до неможливого. Апоретологія/апоретогографія стає головним об'єктом інтересу деконструкції, дістаючи не тільки велику кількість еквівалентів, а й пряме визначення деконструкції як певного апоретичного окреслення неможливого [див.: 21:36–37]. Апорія відповідає в Дерріда межі мислимого. «Це досвід доторку до того, що ще не поійменоване. Й мені здається, що Дерріда – єдиний у своїй епосі філософ, який практикує крайню натягнутість думки. Він не боїться доторкнутися до того, що може виявитися для думки безоднею без дна, безоднею, в яку провалюєшся», – говорить Олександр Скидан [18:84]. Хоча слово «апорія» присутнє чи не в кожній роботі Дерріда, однак підставу для такого судження дає насамперед книга «Апорії. Умирання – очікування (один одного) біля

меж істини (за межами істини)» («Aporias: Mourir – s'attendre aux „limites de la verite“»; «Aporias: Dyng – awaiting (one another at) the „limits of truth“», 1993). Апорія смерті стосується тут проблеми переходу, яка співвідноситься із подвійним значенням французького прийменника *aux*: і як *за*, і як *біля*. Англійський прийменник *at*, хоча і є полісемантичним, має значення *біля* (для *за* існує прийменник *out*). Така ситуація сигналізувала про порушення досвіду культури логоцентризму, яка висувала смерть за межі істини й позбавляла її концептуалізації. Можливість різних інтерпретацій відкривала для Дерріда неможливість однозначного рішення, структуруючи межову ситуацію. Вона виходить за межі подвійного досвіду смерті/небуття в негативних теологіях: у буддизмі хінаяни нірвана – чисте ніщо, абсолютно неіснування; в махаяні ніщо осявчене присутністю Будди, а тому повне життя. «Слово „межа“ означає, з одного боку, критичне розуміння того, що є певна межа наших суб'єктивних можливостей, з іншого боку, на межі сил доходиш до крайнього зусилля, віддаєш себе до рештка, – момент абсолютного дару. І, по-третє, межа завжди пов'язана з тим, що або ти не дотягуєшся до неї, або ти її вже перейшов: щоб говорити про межу, треба знати, що ти вже за нею. І звідси постійний надлишок у думці Дерріда, який пов'язаний із тим, що він так багато пише. Тому й Нансі в своєму некролозі Дерріда сказав, що за всім у нього стоїть сила надлишку» [18:84], – так розуміє її Артем Магун.

Зразок апоретології смерті Дерріда подає в роботі «Дар смерті» («Donner la mort», 1992), творячи її на межі містеріально-оргіастичного, таумтургійно-платонівського та екзистенціально-християнського досвідів, топосом якої стає Мартін Гайдеггер та Ян Паточка. Перечитування першого супроводжується акцентом симетрії смерті/свободи/відповідальності: «Ця турбота про смерть, це пробудження уваги до смерті, це спостереження за нею, ця свідомість, яка дивиться смерті в обличчя, є *іншою назвою свободи*. Беручи до уваги істотні відмінності і ставлячись до них із пошаною, ми вважаємо можливим бачити в цій структурі відношень *поміж турботою про буття-до-смерті* (приймаючи на себе *eigentlich* (власний, справжній, первісний – Г.Х.) і *свободою*, яку *іменують відповідальністю*, – структуру, аналогічну структурі *Dasein* Гайдеггера» [5(551):134–135]. Перепрочитання іншого є більш радикальною інтерпретацією, оскільки сам Паточка не так реконструює досвід християнства, як відхиляється від нього: «Паточка розмірковує й роздумує над тим, про що християнство ще не роздумувало, а саме, чим воно, християнство, повинно бути, але ним не є». У нього різні християнські мотиви [...] обертаються навколо *дару* як дару смерті, незбагненого дару смерті»

[5(552):14]. Звідси – порушена пропорційність смерті й свободи людини: «Те, що дарує мені мою індивідуальну свободу, а саме сама *смерть* і кінечність, робить мене нерівним стосовно безкінечної добродетельності дару, яка є також першим закликком до відповідальності» [5(552):17].

За такого розуміння апорією стає сама інтерпретація як форма відповіді на поклик тексту. Перечитуючи історію Авраама, якого Сьорен Кьєркегор вважав чи не єдиною релігійною людиною, Дерріда констатує асиметрію дару: відповідальність перед дарувальником як мовчання. Етичний вимір дару – ні мовчання/ні говоріння («Бог нагледить ягня Собі на цілоспалення, сину мій» [1М 22. 8]). Синові Авраам «відповідає і не відповідає. Він відповідає непрямо себто так, щоб нічого не сказати про ту суттєву річ, яку він має зберегти в секреті» [5(579):7]. Абсолютна ж відповідальність перед Богом – мовчання самотнього, самотнього; свобода прийняття рішення – вічна самотність. «Подібно до того, як ніхто не може померти замість мене, ніхто не може *прийняти рішення* замість мене. Як тільки людина починає говорити, долучаючись до сфери спілкування, відповідно, вона втрачає право вирішувати і право рішення.

[...]

Першопочаткове призначення мовлення полягає в тому, щоб позбавити мене самотності (єдиної в своєму роді самотності, яка належить лише мені), ліквідувати мою самоту. Говорючи, і тим самим порушуючи власну самоту, я таким чином *відмовляюся від власної свободи і власної відповідальності*. Як тільки я заговорив, я перестав бути самим собою, самотнім і не-повторним. Це надзвичайно дивний зв'язок (парадоксальний і жахливий), який пов'язує безкінечну відповідальність з мовчанням і секретністю» [5(579):8]. У просторі (не)можливої інтерпретації Дерріда, за спостереженням сучасних філософів, «думка [...] починається саме в тій точці, де інший замовкає, затинається, де його смерть встановлює природну межу в тексті його мислі. І саме з цього моменту [...] починається подальше письмо або наступний крок. Це схоже на якусь естафету: йде безкінечна передача надлишку, з яким ти не знаєш, що робити, він пече, і ти можеш тільки передати його далі» [18:84].

Логіка межі/логіка дару, переведена на мову інтерпретації, висуває її за віддаровування, яке б цей дар переважало.

Це дістало свій вияв в особливому механізмі, що його Дерріда окреслює французькими словами *supplémentarité*, *supléance*, *suppléant*, однокореневими з латинським *supplément*, відповідником доповнення та заміщення. Однак реалізація самим Дерріда цього механізму заперечує подібний сенс. На позначення додавання

він використовує часткові синоніми *addition*, *(s)ajouter*, а заміни – *substitut*, *replacer*. Для інтерпретатора Дерріда Н. Автономової ця складна ситуація викликала необхідність вибудувати архісемему, значення якої прокреслюється звичною для французького філософа грою множини слів: «докладання (мінімальний зв'язок між елементами), додавання (трохи більший зв'язок між елементами), додавання (можливе збільшення повноти того, до чого щось додається), заповнення/поповнення (компенсація первісної неповноти), підміна (коротке або несподівано випадкове використання того, що прийшло із зовні, замість даного споконвічного змісту), заміна (повне витіснення одного іншим)» [1:146].

Відтак, віддаровування/суплементарність передбачає перечитування на межі як відповідальне перечитування. Тож і спостереження в деконструкції Дерріда випадку проти «такого неавтономного логоцентризму» від Платона до Фрейда, через який ідентифікують західноєвропейську філософську думку [див.: 16], вимагає відповідних деконструкцій відповідальних дій. Воно зумовлене вже означенням інтерпретації самим Дерріда як «руху любові», як «жесту того, хто любить (*liebend*)», який не відтворює сутності об'єкта інтерпретації, який коли й «*видає*» його сенс, то не цілком, а тільки «в точці доторку й ласки, в безкінечній малості сенсу» [4:51]. Закоханий інтерпретатор вдовольняється безкінечно малою точкою сенсу, однак не так для розширення його за принципом безкінечно прямої лінії, як для «збільшення через приєднання фрагмента по лінії зламу» [4:50]. Амметафора (метафора амфори) Дерріда, що є одним із символів деконструктивно-любного розширення сенсу, позиціонує деконструкцію як *відстворення (восстановление)* сенсу: «амфора єдина сама із собою, відкриваючись при цьому назовні, – і ця відкритість/отвір відкриває єдність, вона робить її можливою й забороняє їй всезагальність» [4:51]. У цій зв'язку досвід Дерріда постає іншим, аніж постмодерністський, для ідентифікації якого Ольга Вайнштейн використовує відому метафору Франца Кафки – леопардів, які вриваються в храм, й перекидають священні амфори, ось тільки регулярне повторення цього злочину перетворює його у звичайний ритуал [див.: 2]. У Дерріда безкінечно повторювана робота із амforoю співвідноситься із безкінечним уточненням нюансованих характеристик цього дійства в аспекті любові, що передбачає його оживлення. Досить двох пасажів. Перший: «...важко уявити хороший переклад, у сучасному сенсі цього слова, без певної *philein*, любові або дружби, без певної «любовності» [*animance*], якщо так можна висловитися, яка спрямовується [*portée*] до речі, до тексту або до іншого – до всього того, що

передбачене бути перекладеним. І якщо перекладач має справу з ненавистю, яка спроможна захопити його увагу й мотивувати демістифікуючий переклад, то навіть ненависть містить у собі інтенсивність бажання, інтересу, а часом і захоплення» [8:216]. Другий: «Подібно до того, як я люблю своє життя, я люблю й те, що мене створило, – а це, перш за все, стихія мови – французької мови, яку єдину я навчився обробляти і за яку єдино я можу вважати себе більш чи менш відповідальним. Ось чому, коли я пишу, то поводжуся з мовою буйно, несамовито. Це – від любові. Любов взагалі приходиться через любов до мови – не національну, не консервативну, але таку, що вимагає спроб і випробувань. [...] Ось вона – невірна вірність: чинячи насильство над французькою мовою, я роблю це із загостреною повагою. До того, в чому я бачу наказ, закарбований у її житті, в її еволюції» [1:201].

Інтерпретація тексту постає актом свободи рівно настільки, наскільки вона є відповідальністю за зростання оригіналу, за його майбутнє життя, за його виживання/переживання, що в Дерріда й виливається в лейт-тему *survie*. Оперування цим словом покликане продемонструвати досвід деконструкції як досвід перепрочитання традиції під знаком свободи. Все починається з висунення під питання категоричного ототожнення філософування із досвідом умирання Сократа й Платона, з якими пов'язують ототожнення філософії з досвідом умирання. Очевидність смертності дозволяє вести мову про наш світ як найбільш нерівноправний з усіх світів: «Я вірю в цю істину, але не безоглядно. Я все менше здатний прийняти смерть. Усі ми – ті, хто проживає тут тимчасово (з геополітичної точки зору, представлені в „Привидах Маркса“, у нашому світі, найбільш нерівноправному з усіх існуючих, головна увага має бути перенесена на мільярди живих істот – людей і нелюдей, – яким відмовлено не тільки в елементарних правах людини, сформульованих ось уже два століття тому і постійно доповнюваних, але в самому праві на життя, яке варте того, щоб його прожити. Але мені ніяк не дається уміння-помирати або, коли завгодно, уміння-жити. Тут я досі нічому не навчився, нічого не здобув, а всі відстрочки добігають кінця. Й не тільки тому, що, поряд з іншими людьми, є спадкоємцем багатьох речей – хороших або жахливих: більшість мислителів, з якими я був пов'язаний, уже померли, і мене все частіше називають „пережитком“ або „пережителем“ (*survivant*), останнім представником „покоління“, умовно кажучи, 60-х років. У строгому сенсі слова це меланхолійний бунт» [1:195–196]. Така думка, що настійно переслідувала філософа кожної хвилини, стає особливо виразною у зв'язку із загостренням хвороби, дістаючи нові

відтінки й акценти. Питання пере-живання, розпочате з ускладнення опозиції життя і смерті, ґрунтується ним на безумовному утвердженні життя: «Пере-життя – це життя по той бік життя, щось більше за життя: те, що я кажу, не закликає до смерті, навпаки, утверджує живуше – те, що надає перевагу життю перед смертю і пере-життя – не якісь жалюгідні рештки, але найбільш інтенсивне життя. Мене так ніколи не переслідувала необхідність смерті, як у моменти щастя й насолоди. Насолода й слізний страх перед смертю, яка підстерігає, – це для мене одне й те ж» [1:208]. Переживання проблеми пере-життя супроводжується його кваліфікацією «не простим додатком до життя або смерті» й висуненням його у сферу початку/основи життя, «яке і є пере-життям», бо «пере-жити в буденному сенсі слова – значить і продовжувати жити, і жити після смерті», але оперування множиною відтінків і нюансів із мовної сфери: «Вальтер Бенямін, говорячи про переклад, підкреслює різницю між, з одного боку, «пережити» (*überleben*), жити після смерті (так книга може пережити автора, а дитина – батьків), а з іншого боку, «жити далі» (*fortleben, living on*), продовжувати жити. Всі поняття, які допомагали мені в роботі, особливо поняття сліду, примарності, були пов'язаними з «пере-житком» як зі своїм структурним і, суворо кажучи, початковим виміром. Він не походить ні з життя, ні з смерті. Це відноситься до так званої початкової скорботи, яка не чекає справжньої смерті» [1:196].

Деконструктивна інтерпретація дозволяє Дерріда розрізнити в пере-житті «нове поняття, яке створює саму структуру того, що ми називаємо екзистенцією, – *Da-sein*, коли завгодно. Ми – частина пере-життя в структурному сенсі слова, ми відзначені структурою сліду, заповіту. Однак при всьому цьому я не хочу змиритися з такими тлумаченнями, які поміщають пере-життя на бік смерті, минулого, а життя – на бік майбутнього. Ні, деконструкція завжди на боці "так", на боці життєствердження» [1:208].

Свобода інтерпретації Дерріда – випробування смертю як єдиний спосіб життя. Доторк смерті позначився на всьому, починаючи із самої філософії знаку – семіології, – яку Дерріда розглядає в аспекті «інвестування у смерть» [7:136] мислі/знання, що є проявом свободи духу. Основою для цього був серйозний геній Гегель, сповнений волі до ототожнення семіотичної інстанції та абстрактної раціональності в її просуванні до свободи духу, він пояснює тривіальну невідповідність означуваного й означаючого виконанням духом свого поняття свободи шляхом дистанціювання від матерії, що відбиває рух від символу до знака.

У душі Дерріда сучасні філософи подають його деконструктивно-ігрове тлумачення. Скажімо, за

Дмитрієм Кралечкіним, продуктивною процедурою, яка забезпечує тлумачення/переклад, є стусан/удар: «Синець – це щось набагато цікавіше, аніж "чисте тіло" або "рана", "шрам", адже перше працює на ідею автономії, замкненості (і в межах, як в Арто, – на тіло без органів), а друга – на "досвід", на той вантаж метафізичних "пожитків", без яких ти ніщо. Інша справа синець – він то є, то ні. Він не вічний і не зовнішній (адже завжди можна просто вдарити-ся). Текст (і переклад) народжується в синцях, а не в родимих плямах спорідненості та властивості. Так що переклад – це не сльози вини й радості при зустрічі з рідними, це набагато веселіша (я б навіть сказав "розвесела") наука майстерного зронення (на відміну від поранення), вергання й кидання. Перекладач – це не метафізичний еквілібрист, який живе неврозом висоти досконалості, утримання точних граней і меж, а веселий клоун, який може опустити сам себе» [15:485–486]. Перекладач – це той, хто кожного разу придумує нові прийоми дійства, техніку трансформації тексту: «Перекладач – це той, у кого все падає з рук, але надзвичайно технічно. Адже навіть таким "простим" речам інколи треба вчитися» [15:486].

Аналогічно до ситуації, коли Дерріда виносить свободу інтерпретації на інший етап проявлення свободи: на стадію доінтерпретаційну, коли свобода визнається доксою демократії. Як у «Державі» Платона, де вона фігурує у двох імплікаціях: *eleutheria* (свобода) та *exousia* (забаганка, свобода волі, свобода вибору, можливість жити на догоду своєму бажанню, легкість, можливість робити, що захочеться)» [9:44]. В обох випадках свобода – інша, проста фігура, інший поворот влади (*kratos*). По суті, свобода – це здатність або можливість робити те, що хочеш, вирішувати, вибирати, зважувати-ся, самовизначатися, бути господарем і в першу чергу бути господарем самого себе (*autos, ipse*). Простий аналіз «я можу», «для мене можливе», «мені під силу» (*krateō*) виявляє предикат свободи, «я вільний для», «я можу прийняти рішення». Немає свободи без самості, і навпаки, немає самості без свободи. І, таким чином, без певного суверенітету [див.: 9:45].

Деконструкція свободи відбувається всередині самого поняття «свобода», яке стає простором для безкінечної гри, що передбачає сутнісну історичність демократії, «єдиної назви квазі-режиму, яка відкрита його історичній трансформації, яка несе в собі внутрішню пластичність і його безкінечну самокритичність, і навіть, можна було б сказати, його безкінечний аналіз» [9:47].

Свобода як *exousia* породжує вдавене відчуття демократії як найбільш прекрасної форми правління за рахунок розмаїття можливих форм

політичного життя та можливостей самовиявлення. Цьому симулякру демократії відповідає строката краса накидки (*poikilon*), яка співвідноситься зі світом жінок і дітей: живий колір і розмаїття, мінливе, поперемінне, непостійне, а ще складне, темне, неоднозначне. Це ярмарок/базар, де немає нестачі в парадигматиці свобод демократії.

Найбільш загальна апорія свободи в демократії пов'язана зі свободою гри в понятті демократії: «чи повинна демократія залишати на свободі й при владі тих, від кого може виходити небезпека посягань на демократичні свободи, хто може покласти кінець демократичній свободі в ім'я демократії й більшості, яке вони можуть об'єднати довкола себе?» [9:53]. Як можна вести мову про саму демократію, істинну демократію, демократію як таку, коли справжнє поняття самої демократії в своїй неоднозначності і прямому сенсі відсутнє зараз і завжди? Відзначена апорія доповнюється перверсивністю подвійної пари: «свобода й рівність», з одного боку, і пари «рівність у кількісному відношенні» і «рівність на основі гідності», з іншого, «...бо в ім'я однієї пари, пари „свобода й рівність”, приймається закон кількості (рівність у кількісному плані), який зрештою руйнує обидві ці пари: і пару двох рівностей ("рівність у кількісному плані" і "рівність на основі гідності"), і саму пару – "рівність – свобода"» [9:54].

У поле (не)можливої деконструкції потрапляє власний деконструктивний досвід Дерріда. Так, розпочавши із означення його книги «Кожен раз – єдиний, кінець світу» («Chaque fois unique, la fin du monde», 2003), Елізабет Рудинеско відчуває неповноту будь-яких катафатичних характеристик філософа як філософа пограниччя життя і смерті: «Жак Дерріда будує свій дискурс немов палімпсест миті смерті, немов миттєвий слід того унікального моменту, коли здійснювався перехід від життя до смерті. І разом з тим на поверхню піднімаються фрагменти спогадів» [19:191]. Звідси – потік апофатичних визначень: «Прощальні слова Жака Дерріда не є ні похвальними надмогильними промовами в класичному сенсі, ні некрологами, ні вираженням болю. Він не говорить ані про вмирання плоті, ані про жак, що застиг на обличчі, ані про тіло, що напружується в чеканні смерті. Його тексти нічим не нагадують розповідь про останні дні Іммануїла Канта чи тексти "Бодлер: останні роки" або "Вмираючий Вольтер". Він не намагався дати свідчення на кшталт "церемонії прощань".

Він не вдавався до збирання слів, що позначають смерть: "заснути", відійти, піти з життя, скінчитися, померти, сконати. Він не став наводити останні приклади приречених на смерть, ані останні слова, знайдені живими для смерті в її очікуванні: "О смерте, старий капітане, вже час! Піднімаймо

якір" або "Смерть, привид у масці, не має нічого під своїм забралом". Ані чорна смерть, ані блискуча смерть. Просто смерть.

У прощальному зверненні до своїх друзів не йдеться ні про посмертні маски, ні про церемонію підготовки до смерті. Між розривом і поверненням, між втратою Бога та відновленням іншого в собі, одне слово між *adieu* та *au revoir* у цих текстах проявляється під боєм і скорботою нарративна й онтологічна структура слова про смерть і дружбу: одна людина має йти раніше за іншу» [19:192].

(Не)можливість свободи інтерпретації Дерріда – унікальний досвід на фоні інших актуальних концепцій інтерпретації. Скажімо, формули «against interpretation» («проти інтерпретації») С'юзен Зонтаг. Висунувши інтерпретацію у площину історії людської свідомості та герменевтики, вивільнивши її від значення «абсолютної вартості, жесту розуму, що знаходиться в якійсь позачасовій сфері потенціальних можливостей», Зонтаг вдається до радикально чіткого окреслення своєї позиції: «...в наші з вами часи інтерпретація стала навіть ще складнішою. Бо сучасний запал інтерпретації часто підказується не пошаною до складного тексту (яка може приховати агресію), а відвертою агресивністю, явною зневагою до всього, що лежить на поверхні. Старий стиль інтерпретації був непослідовним, але шанобливим, він споруджував ще один смисл поверх буквального. Сучасний стиль інтерпретації розкопує і в ході розкопок руйнує; він копає „позаду” тексту, аби знайти підтекст, який є справжнім. Найвідоміші й найвпливовіші сучасні доктрини – Маркса і Фройда – фактично зводяться до ускладнених систем герменевтики, до агресивних та непоштивих теорій інтерпретації. [...] Зараз такий час, коли проект інтерпретації є переважно реакційним, задушливим. Як вихлопні гази й фабричні дими, які забруднюють міську атмосферу, так і виверження різних інтерпретацій мистецтва сьогодні отруюють нашу чуттєвість. У культурі, класично вже дилемою якої є гіпертрофія інтелекту за рахунок енергії та чуттєвості, інтерпретація стає помстою мистецтву з боку інтелекту» [13:13–14]. Інтерпретація як досвід філістера, який «приборкує художній твір», робить його «поступливим, зручним» [13:15], найчастіше зустрічається в літературі, аніж в якійсь іншій галузі мистецтва. Скажімо, у площині інтерпретації Кафки вона виявляє «три армії гвалтівників»: ті, що бачать у його творах соціальну алегорію, ті, що бачать алегорію психоаналітичну, ті, котрі прочитують релігійну алегорію. Перспективу втечі від інтерпретації відкриває абстрактне мистецтво, яке для захисту від інтерпретації вибудовує експерименти із формою: замість змісту передбачається акцент на формі, на описі

зовнішнього вигляду артефакту, що «навіть важче за формальний аналіз» [13:20]. Замість інтерпретації має бути оживлене чуттєве сприйняття твору, вартість якого – в прозорості, «відчутті прояснення речі самої по собі»; «зараз важливо відновити наші відчуття. Ми повинні навчитися бачити більше, чути більше, відчувати більше»; «наше завдання полягає не в тому, аби видушити з твору більше змісту, ніж там вже є. Наше завдання полягає в тому, аби прикоротити зміст так, щоб ми могли бачити твір взагалі» [13:21]. І коли Зонтаг зауважує, що «замість герменевтики нам потрібна еротика мистецтва», то має на меті досягнення ефекту реальності в коментуванні мистецтва шляхом заміщення показу того, що воно означає, на показ того, як воно є тим, чим є [див.:13:21]. Доля інтерпретації в Зонтаг – від радикального способу знищення тексту шляхом відчитування (порятунку) важливого закладеного в нього сенсу до руйнування тексту шляхом віднайдення якогось еквівалента, до знецінення тексту, який без розуміння й інтерпретації позбавлений сенсу.

Дерріда зі своєю (не)можливою інтерпретацією не тільки інший, але самотній, «штучний». Короткий реєстр послідовників, представлений Йельською школою деконструкції (Полем де Маном, Джеффри Хартманом, Хіллісом Міллером, Гарольдом Блумом тощо) чи відомими деконструкторами у Франції (Жаном-Люком Нансі, Філіппом Лаку-Лабартом) – можливий доказ того, що деконструкція занадто вже неповторна, не придатна для наслідування. А може, це занадто вузьке коло захоплених Дерріда, тих, хто відчуває й усвідомлює унікальність його інтелектуальних ексерсисів, – тільки знак щеплення свободи, такого смертельно ризикованого, але такого необхідного в умовах епідемії смертельної докси? Може, Дерріда, що «зберігає гідність складності – як імунітет проти зовнішнього вторгнення», складності, яка «не дозволяє бути йому розібраним на лозунги», бо й «те що розбирається, радше приводить до помилкових думок, аніж щось пояснює» [1:23], структурує історією (не)можливої свободи власною долею? Може, для пізнання проблеми Дерріда треба повторити його жест фінального цитування, скориставшись останнім інтерв'ю (там він розмірковує про сучасність, яка не дозволяє тієї стабільної віри в пере-життя, заданої впевненістю у ритмі відродження, яким жили попередні покоління; тепер прискорення способів архівування, знання й деструкція змінюють термін наслідування, надають осмисленню пере-життя найбільш неочікуваних форм, співвідносних з роздвоєністю можливого): «...з одного боку, скажу з нескромною посмішкою, що мене ще й не почали читати, що хоча, звичайно, існує немало хороших читачів (усього в світі, напевно, декілька

десятиків, до того ж серед них є і письменники-мислителі, і поети), але по суті, все це має шанс початися лише пізніше; й одночасно, з іншого боку, можу припустити, що через два тижні або через місяць після моєї смерті *більше нічого взагалі не*

залишиться, окрім обов'язкових екземплярів у бібліотеці. Клянусь, я одночасно думаю і те, й інше...» [1:199]? І так позиціонувати знак питання у його дотичності до трьох крапок як знак (не)можливості свободи інтерпретації?..

Література

1. Автономова Н. Философский язык Деррида / Наталья Автономова. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. – 510 с. – (Российские Пропилеи).
2. Вайнштейн О. Леопарды в храме (Деконструктивизм и культурная традиция) / Ольга Вайнштейн // Вопросы литературы. – 1989. – № 12. – С. 167–199.
3. Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретации / Елена Гурко // Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретации. Деррида Ж. Оставь это имя (Постскрипtum). Как избежать разговора (денегации). – Минск : Экономпресс, 2001. – С. 5–204.
4. Деррида Ж. Вокруг Вавилонских башен / Жак Деррида; пер. с фр. В. Лапицкого. – СПб. : Академический проект, 2002. – 111 с. (XX век. Критическая библиотека).
5. Деррида Ж. Дар смерти / Жак Деррида; пер. с англ. Ю. О. Азаровой // Вісник ХНУ. Наука, теологія, постмодерн. – Харків, 2002. – Ч. 1 (551). – С. 123–150. – (Серія: Теорія культури й філософія науки); Ч. 2 (552). – С. 3–18; 2003. – Ч. 1(579). – С. 3–24; Ч. (587). – С. 103–116.
6. Деррида Ж. Как избежать разговор: денегации (Comment ne pas parler) / Жак Деррида; пер. с фр. Е. Гурко // Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретации. Деррида Ж. Оставь это имя (Постскрипtum). Как избежать разговора (денегации). – Минск: Экономпресс, 2001. – С. 251–315.
7. Деррида Ж. Колодец и пирамида: введение в семиологию Гегеля / Жак Деррида // Деррида Ж. Поля философии / пер. с фр. Д. Кралечкина. – М. : Академический Проект, 2012. – С. 95–137. – (Философские технологии).
8. Деррида Ж. Оставь это имя (Постскрипtum). «Sauf le nom» / Жак Деррида; пер. с фр. Е. Гурко // Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретации. Деррида Ж. Оставь это имя (Постскрипtum). Как избежать разговора (денегации). – Минск : Экономпресс, 2001. – С. 205–250.
9. Деррида Ж. Разбойники / Жак Деррида; пер. с фр. Д. Калугина под ред. А. Магуна // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 2 (72). – С. 31–60.
10. Деррида Ж. Эссе об имени / Жак Деррида; пер. с фр. Н. Шматко. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб. : АЛЕТЕЙЯ, 1998. – 192 с. – (Серия «Gallicinium»).
11. Деррида Ж. Позиції. Бесіди з Анрі Ронсом, Юлією Крістєвою, Жаном-Луї Удбіном, Гі Скарпетта / Жак Деррида; пер. з фр. А. Ситника; упоряд. К. Сігова. – К. : Кобза, 1994. – 160 с. – (Серія «Дух і Літера»).
12. Зенкин С. Учитель для умных (Жак Деррида, 1930–2004) / Сергей Зенкин // Зенкин С. Работы о теории. Статьи. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – С. 520–523.
13. Зонтаг С. Проти інтерпретації / С'юзен Зонтаг; з англ. пер. В. Дмитрук // Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе. – Львів : Кальварія, 2006. – С. 10–21.
14. Комендант Т. Деконструкція і інтерпретація / Тадеуш Комендант // Література. Теорія. Методологія / Упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької; пер. з пол. С. Яковенка. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 378–388.
15. Кралечкин Д. Derrida: запись одного шума / Дмитрий Кралечкин // Деррида Ж. Письмо и различие / Пер. с фр. Д. Кралечкина. – М. : Академический проект, 2007. – С. 478–494. (Философские технологии).
16. Московской М. Жак Деррида. Философия литературоведческого деконструктивизма / М. Московской // Культура народов Причерноморья. – 2002. – № 31. – С. 198–203.
17. Мругальський М. Деконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм / Міхал Мругальський // Література. Теорія. Методологія / Упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької; пер. з пол. С. Яковенка. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 333–377.
18. Наш Деррида? (Анализ рецепции и стратегии прочтения). «Круглый стол» в редакции «НЛО» 22 ноября 2004 г. // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 2 (72). – С. 11–97.
19. Рудинеску Е. Філософи в обіймах бурі / Елізабет Рудинеску; пер. з фр. О. Юдін. – К. : Ніка-Центр, 2007. – 208 с.
20. Эпштейн М. Философия возможного / Михаил Эпштейн. – СПб. : Алетейя, 2001. – 334 с. – (Тела мысли).
21. Derrida J. Aporias: Dyng-awating (one another at) the «limits of truth» Mourir-s'attendre aux «limites de la verite» / Jacques Derrida; translated by T. Dutoir. – Stanford University Press, 1993. – 87 p.
22. Derrida J. Nie, apokalipso, nie teraz (cała naprzód, siedem pocisków, siedem orędzi) / Jacques Derrida // Po Czarnobylu: miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017. – S. 25–30.

Актуальні проблеми сучасного мовознавства

УДК 811.161.1'38'36

С. Л. Попов

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Контаминация как причина существования асимметричной нерегулярной грамматической вариантности: на примере управления прилагательного *полный* и однокоренных адъективов

Попов С. Л. Контамінація як причина існування асиметричної нерегулярної граматичної варіантності: на прикладі керування прикметника *полный* і однокореневих ад'єктивів. У статті представлено обґрунтування того, що контамінація може бути причиною існування асиметричних (із суттєво різною частотністю) нерегулярних граматичних варіантів. Досліджено варіанти керування прикметника *полный* і однокореневих до нього ад'єктивів. Продемонстровано п'ять аспектів, які доводять контамінаційність моделі керування *полный* + форма *орудного відмінка*: істотне кількісне переважання моделі *полный* + форма *родового відмінка* над моделлю *полный* + форма *орудного відмінка*; модель *полный* + форма *орудного відмінка* як навмисне, з метою створення експресії порушення граматичної норми; шизофренічне змішування моделей керування прикметника *полный*; суттєво більша, ніж у ад'єктива *полный*, частотність моделі з орудним відмінком у предикативного ад'єктива *полон*; виняткова схильність до керування орудним відмінком у дієприкметників *наполненный*, *заполненный* і *переполненный*.

Ключові слова: граматична варіантність, синтаксичне керування, нерегулярність, частотність, асиметрія, контамінація.

Попов С. Л. Контаминация как причина существования асимметричной нерегулярной грамматической вариантности: на примере управления прилагательного *полный* и однокоренных адъективов. В статье представлено обоснование того, что контаминация может быть причиной существования асимметричных (с существенно разной частотностью) нерегулярных грамматических вариантов. Исследованы варианты управления прилагательного *полный* и однокоренных к нему адъективов. Продемонстрированы пять аспектов, доказывающих контаминационность модели управления *полный* + форма *творительного падежа*: существенное количественное преобладание модели *полный* + форма *родительного падежа* над моделью *полный* + форма *творительного падежа*; модель *полный* + форма *творительного падежа* как намеренное, с целью создания экспрессии нарушение грамматической нормы; шизофреническое смешение моделей управления прилагательного *полный*; существенно большая, чем у адъектива *полный*, частотность модели с творительным падежом у предикативного адъектива *полон*; исключительная предрасположенность к управлению творительным падежом у причастий *наполненный*, *заполненный* и *переполненный*.

Ключевые слова: грамматическая вариантность, синтаксическое управление, нерегулярность, частотность, асимметрия, контаминация.

Popov S. L. Contamination as the cause of asymmetrical irregular grammatical variation: in the context of the adjective *полный* patterns and cognate adjectives. In the article, the argument is presented to underpin the fact that contamination can be the cause of asymmetrical irregular grammatical variants (with significantly different frequency). The variants of adjective *полный* patterns as well as the adjectives which are cognate with it are researched. Five aspects demonstrating the ability for the pattern *полный* + form of *Instrumental case* to be contaminated are identified: the pattern *полный* + form of *genitive* far outweighs the pattern *полный* + form of *instrumental*; the pattern *полный* + *instrumental* as a deliberate deviation of a grammar norm is used for emphasis; schizophrenic mixture of adjective *полный* patterns; predicative adjective *полон* + *instrumental* has significantly higher frequency than the one adjective *полный* has; participles *наполненный*, *заполненный* and *переполненный* are most likely to be followed by *Instrumental*.

Key words: grammatical variability, syntactic patterns, irregularity, frequency, asymmetry, contamination.

Грамматическая вариантность интересует лингвистов, в особенности лингвистов-ортологов. Последние, занимаясь не только практической дифференциацией грамматических вариантов, но и теоретическими исследованиями различных аспектов грамматической вариантности, не могут

обойти стороной вопрос о причинах появления и существования грамматических вариантов. Так, К. С. Горбачевич делит такие причины на внешние и внутренние. К внешним он относит влияние диалектов и других языков, к внутренним – действие фактора аналогии, многообразие структурных потенций языковой системы, тенденцию к экономии [2:23–24]. Фактор

многообразия структурных возможностей языковой системы как причина вариантности отмечен, в отношении вариантности на уровне синтаксического управления, и в «Русской грамматике», в которой указан и второй фактор, предопределяющий такую вариантность: «соединение в слове разных компонентов значения, т. е. таких семантических элементов, которые принадлежат словам разных семантических групп, имеющих каждая свои характерные связи» [8:22–23]. Это достаточно абстрактная формулировка причины, и в дальнейшем она конкретизируется в этой грамматике более частными рассмотрением (подробнее о них говорится ниже). Однако даже некоторые наблюдения грамматической вариантности обуславливают понимание неполноты перечня ее причин и, как следствие, гипотетическое дополнение данного перечня такой причиной, как контаминация. Понятно, что уточнить, пересмотреть или дополнить этот перечень какими-либо причинами позволяет подробное изучение узуальных характеристик грамматических вариантов. В наши дни такое изучение возможно благодаря существованию постоянно пополняемых электронных ресурсов – национальных корпусов разных языков, для русистов – Национального корпуса русского языка (далее – НКРЯ).

Всю грамматическую вариантность можно разделить на регулярную (типичную) и нерегулярную (не поддержанную аналогичными типами вариантов). Регулярным грамматическим вариантам в русском языке, рассматриваемым в когнитивно-эволюционном аспекте, посвящено исследование [5]. Однако в русской грамматике наблюдается большое количество нерегулярных грамматических вариантов, изучение которых, безусловно, невозможно не признать весьма фрагментарным по вполне объективным причинам.

Сейчас, после ряда достаточно поверхностных просмотров узуальных характеристик различных нерегулярных грамматических вариантов, мы можем говорить о возможности и, вероятно, необходимости разделить такие варианты на симметричные, у каждого из которых количество реализаций примерно (сопоставимо) одинаково, и асимметричные, из которых один употребляется гораздо чаще другого.

В качестве объекта изучения асимметричных нерегулярных русских грамматических вариантов мы решили выбрать асимметрично вариантное – с количественно доминирующими формами родительного падежа (далее – Р.) и весьма редкими формами творительного падежа (далее – Т.), – нерегулярное – не поддержанное такими падежными конструкциями с другими адъективными прилагательными – управление прилагательного *полный* и – в качестве фона для

сравнения, в ходе которого познание бывает особенно успешным, – однокоренных к нему адъективов. Такой выбор обусловлен двумя факторами. Во-первых, данное прилагательное имеет высокую частотность. Во-вторых, попытка объяснить причину вариантности его управления предпринята в «Русской грамматике» (см. ниже), и эту попытку сложно признать успешной.

Таким образом, цель настоящей статьи – выяснение узуальных характеристик управления прилагательного *полный*, однокоренных к нему адъективов и проверка гипотезы о контаминации как причине нерегулярной асимметричной грамматической вариантности.

В «Русской грамматике» (в уточнение того, что сказано о причинах вариантности ранее) говорится, что «в слове могут взаимодействовать семантические элементы разных собственно лексико-семантических классов. Так, вариативность связи *полный воды* и *полный водой* поддерживается наличием связей *налить воды* (*насыпать песку, набросать камней...*) и *наполнить водой* (*заполнить камнями, набить вещами...*)» [8:23]. Но, во-первых, модель *полный водой* поддерживается не «семантическими элементами» модели *наполнить водой* (*заполнить камнями, набить вещами...*), а присущей данной модели формальностью синтаксического управления именно Т. Во-вторых, трудно согласиться с тем, что *полный воды* обуславливается влиянием управления глагола типа *налить* (*насыпать, набросать*), поскольку глаголы с похожей семантикой *насыпать, набросать* и им подобные, не будучи однокоренными с прилагательным *полный*, вряд ли способны влиять на падежное управление этого прилагательного. В противном случае пришлось бы признать, что управление *известный кому* обусловлено семантикой и управлением глаголов *сказать, сообщить*, причем признать, абстрагировавшись от глаголов той же ЛСГ *известить, обнародовать*, семантика которых тоже связана с обеспечением какой-либо информации известностью, но управление которых, к сожалению, не связано с дательным падежом.

Полный – параметрическое прилагательное с семантикой верхней части параметрической шкалы полноты (части, противопоставленной показателю *пустой* на противоположном конце данной шкалы), но от других таких прилагательных, типа *длинный, широкий, высокий, глубокий*, оно отличается семантикой объема. Данная семантика в большинстве случаев предполагает уточнение не только объема, но и субстанции, наполняющей данный объем. Передать значение именно такой субстанции можно только семантикой принадлежности, которую в русском языке выражает весьма частотный «родительный

принадлежности». Поскольку полнота предполагает эту субстанцию (и потому в большинстве случаев наблюдается управление *полный кого-чего*), а длина, ширина, высота и глубина, как не связанные с понятием объема, подобных субстанций не предполагают, невозможно управление этими прилагательными формой родительного падежа.

Необходимо также выяснить, не является ли управление *полный + Т.* управлением по аналогии. Д. Э. Розенталь справедливо полагает, что аналогия – это «равнение на большинство» [7:15]. Но в нашем случае о равнении на большинство говорить не приходится. Однокоренные глаголы *наполнить, заполнить и переполнить* (однокоренные *восполнить, дополнить и пополнить* имеют другую семантику – ‘количественное восстановление или добавление к уже имеющемуся количеству’ – и потому нами не рассматриваются) нельзя признать большинством, на которое следует равняться прилагательному *полный*, так как, даже если этих глаголов больше, чем прилагательного *полный*, то есть если они частотнее этого прилагательного, они представляют собой другую часть речи. Вероятнее всего, такие глаголы могут передать свое управление прежде всего «по наследству», то есть производным от них причастиям и прилагательным (*наполненный, заполненный, переполненный кем-чем*), но они не могут передать, по крайней мере по аналогии, свое управление прилагательному *полный* – производящему для них слову. Следовательно, в тех очень немногих случаях, когда *полный* управляет формой Т., наблюдается не аналогия, а нечто ей противоречащее, своего рода антианалогия, или, как говорили античные грамматисты, аномалия [4:32]. Механизмом такой аномалии, по нашему предположению, является контаминация. Контаминация, которую мы гипотетически считаем причиной вариантности моделей управления *полный + Р.* и *полный + Т.*, имеет вид: *полный + Р. ↔ наполнить, заполнить или переполнить + Т. = полный + Т.* (изображение ↔ здесь и далее применяется как знак смешения).

Очевидно, управление слов способно влиять прежде всего на то, что в пространстве грамматики им наиболее близко (о понятии поверхностного восприятия, прежде всего того, что ближе, – см. [5:119-136]): в первую очередь, на управление слов той же части речи или, во вторую очередь, на управление однокоренных слов другой части речи. Только в этих двух случаях есть достаточно веские основания для такого влияния: одинаковость частеречной принадлежности и одинаковость корня. Два этих основания, несомненно, весомее, чем принадлежность слов к одной ЛСГ, наблюдаемая у слов *полный* и *налить* (или *известный* и *сказать*). Поэтому определенной

степени влияние управления глаголов возможно на управление других глаголов с похожей семантикой либо, как это наблюдается в случае влияния *наполнить, заполнить и переполнить + Т. на полный + Т.*, на управление однокоренных с ними других частей речи.

Об этом свидетельствуют примеры вариантности, показанные (и объясненные опять-таки как «взаимодействие семантических элементов разных собственно лексико-семантических классов») в «Русской грамматике»: «вариативная связь *гнушаться чем и чего* отражает связи типа *брезговать чем и избегать чего*; «*поддаться уговорам – на уговоры (отдаться чему и склониться, согласиться на что), дергать веревку – за веревку (брать что и держаться, хвататься за что)*» [8:23] (управление глагола влияет на управление другого глагола); «*запрет чего – на что (запрещение чего и вето, отказ на что)*» [8:23] (управление существительного влияет на управление другого существительного). Такие случаи влияния вполне подпадают по понятие смешения элементов двух чем-то похожих конструкций, то есть под понятие контаминации [1:238]. Среди этих случаев нет примеров влияния управления глаголов на управление однокоренных с ними других частей речи, как в случае отмеченного выше влияния *наполнить, заполнить и переполнить + Т. на полный + Т.* Но, безусловно, такой достаточно редкий переход модели управления глагола к мотивирующему этот глагол прилагательному, которое намного чаще демонстрирует иную модель управления, можно тоже охарактеризовать как контаминацию.

При изучении моделей управления прилагательного *полный* (ради экономии – именно в этой форме рода, числа и падежа) по данным НКРЯ – из соображений корректности осуществляемого анализа – не учитывались следующие контексты:

– полусинкретичные конструкты [*полный + именительный или неодушевленный винительный существительного*] + *Р. существительного*, в которых Р. относится не к *полный*, а к синкрету [*полный + именительный или неодушевленный винительный существительного*], например *полный дом людей, полный ящик гвоздей, полный карман сдачи, полный примус валюты*;

– поэтические контексты, в которых выбор формы управления обусловлен требованиями рифмы и/или ритма стиха (даны примеры с *полный* и *полон*): для соблюдения рифмы: *Не солонина силлогизма, а случай, свежий и парной и в то же время полный смысла, был в строчках, сочиненных мной. [Омри Ронен. «Моль» // «Звезда», 2001]; Утомленные пушки В это утро молчали. Лился голос кукушки, Полный горькой печали. [Владимир Войнович. Монументальная пропаганда // «Знамя»,*

2000]; ...Придется поминать того, кто **полный сил И светлых замыслов, и воли**, Как будто бы вчера со мною говорил, Скрывая дрожь предсмертной боли. [Софья Пилявская. Грустная книга (2000)]; Я зрел, как их могущи **волны** Всѣ ниспровергли, увлекли, И пламенный трибун предрек, **восторга полный**, Перерождение земли... [Борис Васильев. Картежник и бретер, игрок и дуэлянт (1998)]; ...И, **полный нежности и ласковой тоски**, Благоуханные целую лепестки. [Н.А. Тэффи. Моя летопись (1929)]; Сядешь в кресла, **полон лени**. Стану рядом на колени – До дальнейших повелений. [М.И. Цветаева. Повесть о Сонечке (1937)]; Весел я брожу по свету, **Полон я огня**, Я влюбился в Генриетту, А она в меня. [Е.Л. Шварц. Голый король (1934)]; **Полон чистою любовью**, Верен сладостной мечте, А. М. D. своею кровью Начертал он на щите. [Ф.М. Достоевский. Идиот (1869)]; ...Твой кубок **полон не вином**, Но упоительной отравой: Он заманит меня **потом** Тебе во след опять за славой. [Ю.Н. Тынянов. Архаисты и Пушкин (1926)]; ...Рассказать, что лес проснулся, Весь проснулся, веткой **каждой**, **Каждой** птицей встрепетулся И **весенней полон жаждой!** [В.П. Боткин. Стихотворения А.А. Фета (1856)]; для соблюдения ритма: **Смерть близка, и тоска сердце гложет, И мой ум полон дум нестерпимых.** [Д. Марголин. Спутник меломана. Собрание оперных либретто (1908)]. (форма **нестерпимыми** этот ритм нарушила бы).

Рассмотрение узальных характеристик управления прилагательного **полный** в НКРЯ (дата последнего обращения – 04.12.2016), без учета показанных выше, корректно не принимаемых в расчет контекстов, позволило констатировать следующее.

Конструкция **полный + P.** имеет 2032 вхождения.

Конструкция **полный + T.** имеет 106 вхождений, что составляет примерно 5% от количества вхождений конструкции **полный + P.**

Проверку гипотезы о том, что столь малая в сравнении с конструкцией **полный + P.** частотность модели **полный + T.** является следствием контаминации **полный + P.** ↔ **наполнить, заполнить** или **переполнить + T. = полный + T.**, проводим в пяти верифицирующих контаминационность такого управления аспектах:

1. Прежде всего обращает на себя внимание на тот факт, что в произведениях одного и того же автора, нередко весьма известного, и даже в одном и том же произведении, наблюдается весьма частотное употребление модели **полный + P.** при до исключительности редком употреблении модели **полный + T.**

Однако в период становления русской классической литературы авторы нередко синкретично смешивали эти модели, употребляя их

с примерно одинаковой частотностью в контекстах, не содержащих каких-либо маркеров их семантических или стилистических предпочтений. Подобный синкретизм наблюдается и при раннем употреблении регулярных грамматических вариантов. Так, по данным НКРЯ, в XVIII, XIX веках и, как правило, в начале XX века не различались варианты типа **он был мастер – он был мастером, книга будет интересна(я) – книга будет интересной и его привели пьяного – его привели пьяным, стакан чая – стакан чаю и выпить чая – выпить чаю, пропустил урок из-за болезни – пропустил урок по болезни**, которые затем различаются носителями русского языка как обладающие семантикой конкретности и абстрактности соответственно предмета, количества, причины [5:215–220, 220–222, 236–241]; не различались варианты типа **прочитать – прочесть**, которые затем различаются как абсолютно процессуальные и относительно (результативно) процессуальные [5:260–264]; не различались варианты типа **двусторонний – двухсторонний**, которые затем различаются как употребляемые в случаях, когда речь идет не более чем о двух сущностях, и в случаях, когда сущностей может быть и больше двух [5:268–270]; не различались варианты типа **по окончании – после окончания**, которые затем различаются значениями ‘только в момент окончания’ и ‘не только в момент окончания, но и в любой следующий за окончанием момент’ [5:270–274]; не различались варианты типа **слесарничать – слесарить**, которые затем различаются как стилистически нейтральные и разговорные [5:294–297].

Что же касается нерегулярной асимметричной грамматической вариантности, то, например, даже у А. С. Пушкина наряду с примерами **полный + P.:** **И с этим словом он вынул из кармана длинный вязаный кошелек полный серебра.** [А. С. Пушкин. Капитанская дочка (1836)]; **В первое представление «Дон Жуана», в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно утивался гармонией Моцарта, раздался свист...** [А. С. Пушкин. О Сальери (1832)] – видим тоже два примера с моделью **полный + T.:** **Полный тревожными мыслями, я вошел в комендантской дом...** [А. С. Пушкин. Капитанская дочка (1836)]; **Постарайся поразтрепать его porte-feuille, полный Европейскими сокровищами.** [А. С. Пушкин. Письмо П.А. Вяземскому (1831.06.11)].

Но уже у А. И. Герцена наблюдается существенная асимметрия исследуемых моделей: **Я только тут, в Париже 1861 года, перед тем же Hotel d Ville'м, перед которым я стоял полный уважения в 1847 году...** [А. И. Герцен. Былое и думы. Часть восьмая (отрывки) (1865–1868)]; ...и **бросился на пароход, полный надежд и с веселым**

сердцем. [А.И. Герцен. Былое и думы. Часть пятая. Париж-Италия-Париж (1862–1866)]; Друг его, красивый собой и нежный, как девушка, совсем напротив, искал, к кому бы приютиться; **полный любви и преданности**... [А.И. Герцен. Былое и думы. Часть пятая. Париж-Италия-Париж (1862–1866)]; На этот-то **полный жизни и отваги** анализ и накинута бог весть что хранящая консервативная литература, а за ней и правительство. [А.И. Герцен. Былое и думы. Часть седьмая. Вольная русская типография и «Колокол» (1866)]; Мудрено ли, что Кошут воротился из Америки **полный упований**. [А.И. Герцен. Былое и думы. Часть шестая. Англия (1864)]; Нет, это человек, **полный сил**, давно живущий в государственных делах и глубоко продуманных теориях... [А.И. Герцен. Былое и думы. Часть шестая. Англия (1864)]; Найдут ли они тот прием, **полный сочувствия**, как отрывки из них, напечатанные в «Полярной звезде», и три первые части? [А.И. Герцен. Былое и думы. Часть шестая. Англия (1864)] – при только одном примере **полный + Т.**: Незадолго перед тем, гуляя на Пресненских прудах, я, **полный моим бушоттовским терроризмом**, объяснял одному из моих ровесников справедливость казни Людовика XVI. [А.И. Герцен. Былое и думы. Часть первая. Детская и университет (1853–1860)].

Подобная существенная асимметрия исследуемых моделей управления наблюдается также в произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина, В. В. Вересаева, И. А. Бунина, М. Горького, М. П. Арцыбашева, А. Белого, В. Я. Шишкова, Т. Соломатиной, А. Иличевского и многих других. И конечно, в произведениях очень многих авторов модель **полный + Т.** полностью отсутствует. Эти наблюдения подтверждают предположение о контаминационной сущности данной модели управления.

2. Ряд примеров из НКРЯ наводят на мысль, что авторы намеренно нарушают норму, употребляя модель **полный + Т.**, с целью выражения экспрессивности: ...родной, **полный человеческою немощью**, лик Того, Кто на горе Елеонской скорбел... [Д.С. Мережковский. Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи (1901)]; ...один, **полный человеческим страданием и немощью**, – лик Того, Кто на вержении камня молился о чуде... [Д.С. Мережковский. Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи (1901)]; ...Александр VI, благолепный и торжественный, **полный сознанием** своего могущества, походил на предсказанного им миродержавного Кесаря-Папу, объединителя двух царств – земного и небесного, от мира и не от мира сего. [Д.С. Мережковский. Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи (1901)]; Вдруг из мрака выплыл и встал перед ним, как живой, **полный дьявольской прелестью**, лик

Женоподобного, Отрока-Девы... [Д.С. Мережковский. Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи (1901)]; Он встал, я тоже поднялся с дымом в голове, все еще **полный быстрым**, как полет, **ритмом** фантастического оркестра. [А.С. Грин. Фанданго (1927)]; ...золотой кубок, **полный** до краев **алым вином**, среди бархата и цветов. [А.С. Грин. Бегущая по волнам (1926)]; Пройдя сквозь коридор, такой пустой утром и так **полный** теперь **набившейся** изо всех щелей квартала **толпой**... [А.С. Грин. Бегущая по волнам (1926)]; Я садился, но не мог сидеть и начинал ходить, все еще **полный впечатлением** мигнувшей мимо виска внезапной смерти, которую отвела маленькая таинственная рука. [А.С. Грин. Бегущая по волнам (1926)].

Как известно, еще М. Риффатер выдвинул тезис о том, что «нарушение нормальной предсказуемости создает экспрессивность» [6:93]. О создании экспрессивности путем нарушения морфологических норм в русской поэзии аргументированно пишет Е. А. Скоробогатова [9:61]. В произведениях цитируемых выше Д. С. Мережковского и А. С. Грина имеется немало контекстов, содержащих модель **полный + Р.**, в сравнении с которыми приведенные примеры модели **полный + Т.** действительно выглядят содержащими экспрессию. Но важно обратить внимание на то, что, нечасто выражая экспрессивность моделью **полный + Т.**, авторы используют модель управления однокоренного глагола, то есть выражают экспрессию посредством контаминации.

3. Имеется один автор начала XX века, М. Барсуков, в немногих произведениях которого исследуемые модели представлены в равной мере (чего не наблюдается ни одного другого автора второй половины XIX, всего XX и начала XXI веков), причем иногда не только в одном произведении, но и в совершенно одинаковом контекстном окружении. Например: *И, уже не сдерживая себя, полный волнующей близости, Саша преодолел охватившее его голову сладкое головокружение и поцеловал губы запрокинутого назад похолодевшего лица.* [М. Барсуков. Нерассказанная любовь (1928)]; *В Лидине Саша пробыл весь день – жаркий, светоносный, полный запахов соснового леса, сухой земли, увядающих на солнце цветов.* [М. Барсуков. Нерассказанная любовь (1928)]; *Рано поднявшись на другой день, Саша один пошел гулять в лес, полный еще легкой утренней свежести и солнца, падавшего на землю чистым, светлым узором.* [М. Барсуков. Нерассказанная любовь (1928)]. Но в этом же рассказе наблюдаем: *И полный волнующей близостью милого видения, не видя полузакрытыми глазами, как по зеленой траве, освещенной ярким солнцем, бежит за вагонами*

короткая тень, Саша глубоко дышал встречным ветром... [М. Барсуков. *Нерассказанная любовь* (1928)]; Еще только Саша смеялся, оживленно разговаривал, **полный жарким волнением**, видениями миновавшего дня, как вдруг ему стало тоскливо, тяжело... [М. Барсуков. *Нерассказанная любовь* (1928)]; ...и весь зал, **полный пряным кофейным чадом**, плыл, казалось, перед ним, со всей своей темной зеленью, людской сутолкой, жидкой синевой окон. [М. Барсуков. *Нерассказанная любовь* (1928)]; **Полный неожиданным счастьем**, он вошел в свою темную комнату... [М. Барсуков. *Нерассказанная любовь* (1928)]; ...и весь этот ресторанный зал, **полный голосами и звоном**. [М. Барсуков. *Нерассказанная любовь* (1928)].

Подобное синкретичное смешение исследуемых моделей управления в XX веке выглядит исключением из общей тенденции, но данному исключению есть вполне научное объяснение. О М. Барсукове известно как о подающем надежды прозаике, который с ранней молодости страдал прогрессирующей шизофренией и довольно скоро после начала писательской карьеры прекратил писать. Ни в коей мере не претендуя на научную компетентность в сфере психиатрии, но руководствуясь когнитивнолингвистическим постулатом А.Е. Кибрика о необходимости применения в ходе лингвистических исследований данных смежных с лингвистикой наук о человеке (антропонаук) [3:20], обратим внимание на сведения о шизофрении, которые могут пролить свет на показанные особенности текстов М. Барсукова (подобным образом поступает В. Крупа при изучении метафоры на пересечении разных дисциплин: исследует шизофренические метафоры [11:73]). Из многих симптомов шизофрении для нас сейчас важны следующие: «Часто встречается одновременное усиление зрительных и аудиальных каналов восприятия. Обострение восприятия тесно связано с переизбытком поступающих сигналов. Дело не в том, что органы чувств становятся более восприимчивыми, [а] в том, что мозг, обычно отфильтровывающий большую часть поступающих сигналов, по каким-то причинам не делает этого. Такое множество внешних сигналов, обрушивающихся на мозг, затрудняет у больного способность сосредоточения и концентрации. ... При подобных нарушениях информация, поступающая к больному, перестает быть для него цельной и очень часто предстает в форме раздробленных, разделенных элементов. ... Восприятие мира, рассыпавшееся на множество разнородных и не связанных друг с другом элементов, порождает проблемы мышления, такие как спутанность мышления, диссоциация мышления (неправильные ассоциации),

конкретность (обусловленная распадом мира на элементы нарушенность абстрактного мышления), нарушение способности мыслить логически и видеть причинно-следственные связи. В последнем случае больной [может] легко совмещать в своих рассуждениях противоречащие друг другу высказывания» [10]. Именно такими противоречащими друг другу высказываниями являются фрагменты приведенных выше примеров из рассказа М. Барсукова: **полный волнующей близости** и **полный волнующей близостью**, **полный запахов** и **полный пряным кофейным чадом** (чад семантически соотносим с запахом). Следовательно, при шизофрении контаминации – как противоречивые соединения логически несоединимых элементов – не только возможны, но и имеют большой масштаб. Именно он наблюдается в рассказе М. Барсукова, и именно он неповторимо, по-своему подчеркивает контаминационность модели **полный + Т.**

4. Из гипотезы о контаминационном влиянии управления Т. глаголов *наполнять*, *заполнять* и *переполнять*, нечастотно создающем модель **полный + Т.**, следует предположение, что краткое прилагательное *полон* – как полуадъектив-полупредикатив, близкий к глагольности присущей ему исключительной предикативностью, – может демонстрировать большую частотность управления Т., нежели частотность, наблюдаемая у модели **полный + Т.** Подтверждение данного предположения стало бы еще одним подтверждением контаминационного влияния указанных глаголов на употребление модели **полный + Т.**

Анализ содержащихся в НКРЯ (дата последнего обращения – 10.12.2016 г.) примеров управления прилагательного *полон* (именно в этой форме рода и числа) показал следующее.

Модель *полон + Р.* имеет 1711 вхождений, а модель *полон + Т.* имеет 459 вхождений, что составляет более 30 процентов от количества модели *полон + Р.*, и это более чем в 6 раз больше, чем в отношении Т. к Р. в управлении прилагательного *полный*.

При этом весьма показательно, что примерно 40 процентов примеров управления прилагательным *полон* формой Т. приходится на период с XVIII века до 1920-х годов, когда частотность такого управления заметно снижается. Этим, как и в случае с управлением прилагательного *полный*, подтверждается вывод о том, что до начала XX века исследуемые модели управления носителями русского языка чаще всего синкретично не различались.

Но еще знаменательнее оказывается информация о том, что, видимо по причине осязаемой, заметной предикативности краткого прилагательного *полон*, у авторов иногда возникает,

очевидно спровоцированная данной предикативностью, потребность, не исправляя, уточнить его отглагольной, часто однокоренной, формой – и управляемой формой при этом является только Т.: *Только в мире, который **полон, т. е. заполнен,**] причинными связями, возможна свобода.* [Мераб Мамардашвили. *Картезианские размышления (1981-1993)*]; *И вдруг, когда он был еще **полон** до краев **пережитым, переполнен** **увиденным,** вдруг обнаружилось несчастье: исчезла шапка мальчика, шлем из поддельного барашка с кожаным верхом, купленный за дорогие деньги.* [Борис Хазанов. *Я воскресение и жизнь (1976)*]; *Итак, скажи – с некоторого времени я решительно так **полон,** можно сказать, **задавлен ощущениями и мыслями,** что мне кажется, мало того, кажется, – мне врезалась мысль, что мое призвание – быть поэтом, стихотворцем или музыкантом...* [А. И. Герцен. *Былое и думы. Часть первая. Детская и университет (1853–1860)*].

Следовательно, имеются все основания констатировать, что наше предположение о большей частотности модели *полон + Т.*, нежели модели *полный + Т.*, и, как следствие, о контаминационности влияния глагольности на употребление модели *полный + Т.* – подтверждается.

5. Наконец, последним доказательством рассматриваемой в настоящей статье контаминационности является управление однокоренных к прилагательному *полный* причастных форм, из которых (в целях экономии) мы рассмотрим три – производные от глаголов *наполнить, заполнить, переполнить*.

В НКРЯ (дата последнего обращения – 10.12.2016 г.) причастие *наполненный* имеет 864 вхождения, в которых данное причастие в подавляющем большинстве случаев управляет формой Т. Лишь в XVIII веке наблюдаются исключения с управлением формой Р., подтверждающие приведенные выше сведения о синкретичном различении форм управления прилагательных *полный* и *полон* в прошлые столетия: *Мы с нашей стороны требовали, чтоб некоторые лица были вымараны из его списка, в том числе и некто короткий его собеседник князь Одуевский, трус, подлец и нахал, **наполненный злоречия и обмана,** не терпимый всеми честными людьми.* [И. М. Долгоруков. *Повесть о рождении*

моем, происхождении и всей моей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве, 1788-го года в августе месяце, на 25-ом году моей жизни / Часть 3 (1788-1822)]; *Начата уже она была как прибыль Альфонзъ-де-Альбукеркъ, **наполненный нетерпеливости** прославиться.* [М. И. Веревкин. *Исторія о странствіяхъ вообще по вѣсьмъ краямъ земнаго круга. Ч. 1. [перевод Прево и Лагарпа] (1782)*] (хотя у этого же автора в том же произведении есть и обратный пример: *Испанскіе работные люди, когда его несли, очищали корабль, залитый вездѣ кровію и **наполненный трупами.*** [М. И. Веревкин. *Исторія о странствіяхъ вообще по вѣсьмъ краямъ земнаго круга. Ч. 1. [перевод Прево и Лагарпа] (1782)*]).

В НКРЯ нами обнаружен пример того же времени, в котором наблюдается контаминационный синкретизм иного порядка – неправильное в целом смешение правильных в отдельности сочетаний: предложно-падежного управления и глагольного управления: *Такимъ особо отдѣленнымъ и для посылокъ опредѣленнымъ людямъ приказано было при закупкѣ съѣстнаго, или другаго чего неопаснаго принимать отъ продавцовъ деньги въ случаѣ здачи не въ руки, но въ **сосудъ съ укусомъ наполненный,** который они при себѣ и носили...* [коллективный. *Описание моровой язвы, бывшей въ столичномъ городѣ Москвѣ съ 1770 по 1772 годъ (1775)*].

Причастие *заполненный* в НКРЯ имеет 219 вхождений, в которых оно управляет только формой Т.

Причастие *переполненный* в НКРЯ имеет 453 вхождения, в которых оно тоже управляет только формой Т.

Совершенно очевидно, что в каждом, в том числе из показанных выше, случае управления прилагательными *полный* и (тем более) *полон* формой Т. возможна безущербная для смысла высказывания субституция этих прилагательных показанными выше причастиями.

Таким образом, пять рассмотренных нами аспектов подтверждают идею контаминации *полный + Р.* ↔ *наполнить, заполнить* или *переполнить + Т.* = *полный + Т.* и, как более абстрактное следствие, позволяют считать контаминацию причиной нерегулярной асимметричной грамматической вариантности.

Литература

1. Бельчиков Ю.А. Контаминация / Ю.А. Бельчиков // Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. В. Н. Ярцева]. — М. : Сов. Энциклопедия, 1990. — С. 238.
2. Горбачевич К.С. Вариантность слова и языковая норма: На материале современного русского языка / К. С. Горбачевич / [отв. ред. Ф. П. Филин]. — [2-е изд.]. — М. : Книжный дом «Либроком», 2009. — 240 с.
3. Кибрик А. Е. Очерки по общим и прикладным вопросам языкознания (универсальное, типовое и специфичное в языке) / А. Е. Кибрик. — М. : Изд-во МГУ, 1992. — 336 с.

4. Кубрякова Е. С. Аналогия / Е. С. Кубрякова // Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. В. Н. Ярцева]. — М. : Сов. Энциклопедия, 1990. — С. 31–32.
5. Попов С. Л. Грамматические варианты в русском языке: когнитивно-эволюционный аспект: Дис. ... докт. филол. наук / С. Л. Попов. — Харьков, 2015. — 453 с.
6. Риффатер М. Критерии стилистического анализа / М. Риффатер // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. IX. — М. : Прогресс, 1980. — С. 69–97.
7. Розенталь Д. Э. Практическая стилистика русского языка / Д. Э. Розенталь. — [4-е изд., испр.]. — М. : Высшая школа, 1977. — 316 с.
8. Русская грамматика / [гл. ред. Н. Ю. Шведова]. — В 2-х т. — Т. II. Синтаксис. — М. : Наука, 1982. — 711 с.
9. Скоробогатова Е. А. Грамматические значения и поэтические смыслы: поэтический потенциал русской грамматики (морфологические категории и лексико-грамматические разряды имени): Монография / Е. А. Скоробогатова. — Харьков : НТМТ, 2012. — 480 с.
10. Ценев В. Психологическое портретирование больного шизофренией / В. Ценев // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://psyberia.ru/mindterritory/shizo>.
11. Krupa V. Metafora na rozhrani vedeckých disciplín / V. Krupa. — Bratislava : Tatran, 1990. — 184 s.

УДК 811.161.2'42

Р. Л. Сердега*Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна***Синтаксична організація виражених простим реченням повір'їв**

Сердега Р. Л. Синтаксична організація виражених простим реченням повір'їв. Синтаксис і дотепер залишається найменш дослідженою галуззю лінгвістики. Прості речення, хоч і не вичерпують багатства всіх синтаксичних форм, усе ж виступають необхідними елементами організації мови. Помітне місце вони займають і в системі виражених реченням повір'їв. У статті розглянуто синтаксичну організацію повір'їв, що мають форму простого речення. З'ясовано, що серед аналізованих одиниць більш поширеними є однокладні синтаксичні конструкції. Це переважно безособові речення. Головна частина в таких синтаксичних конструкціях виражена безособовими предикативними конструкціями, що мають виразну заборонну або імперативно-дозвоільну семантику й поєднуються з інфінітивом.

Ключові слова: *просте речення, повір'я, односкладні речення, двоскладне речення, безособове речення, узагальнено-особове речення, неозначено-особове речення, означено-особове речення.*

Сердега Р. Л. Синтаксическая организация выраженных простым предложением поверий. Синтаксис до сих пор остаётся наименее исследованной отраслью лингвистики. Простые предложения, хотя и не исчерпывают богатства всех синтаксических форм, всё же выступают необходимыми элементами организации языка. Заметное место они занимают и в системе выраженных предложением поверий. В статье рассмотрена синтаксическая организация поверий, имеющих форму простого предложения. Выяснено, что в анализируемом языковом материале чаще употребляются односложные синтаксические конструкции. Это в основном безличные предложения. Главная часть в таких синтаксических конструкциях выражена безличными предикативными конструкциями, которые сочетаются с инфинитивом и имеют выразительную запретную или императивно-разрешительную семантику.

Ключевые слова: *простое предложение, поверье, односоставные предложения, двусоставное предложение, безличное предложение, обобщённо-личное предложение, неопределённо-личное предложение, определённо-личное предложение.*

Serdega R. L. The Syntactic Organization of Beliefs Expressed by a Simple Sentence. Syntax is still the least researched branch of linguistics. One of the main problems of syntax is a comprehensive study of the proposal, its grammatical organization in connection with the expression of a certain content. The sentence is the main language communicative unit and represents a complex system of interrelated units that form its structure. Simple sentences, of course, do not cover the richness of all syntactic forms. However, they are necessary elements of the organization of the language. A notable place for such syntactic constructions is in the system expressed by the sentence of beliefs. Researchers of the Ukrainian language paid much attention to the study of the syntax of the literary language and the description of written sources. However, scientists must investigate syntactic organization of folk speech, folklore-ceremonial texts and those syntactic structures that reflect traditional world view presentations of the Ukrainian people. In the article we considered the syntactic organization of beliefs, which have the form of a simple sentence. We found out that in the analyzed linguistic material more often monosyllabic syntactic constructions are used, which mostly refer to impersonal sentences. The main part in such syntactic constructions is expressed by impersonal predicative constructions, which are combined with an infinitive and have expressive forbidden or imperative-permissive semantics.

Keywords: *simple sentence, belief, one-part sentences, two-part sentence, impersonal sentence, general-personal proposal, indefinitely-personal proposal, definitely personal proposal.*

Однією з головних проблем синтаксису є всебічне вивчення речення, його граматичної організації у зв'язку з вираженням певного змісту. Речення, будучи основною мовною комунікативною одиницею, становить собою складну систему взаємопов'язаних одиниць, які утворюють його структуру. Прості речення, хоч і не вичерпують багатства всіх синтаксичних форм, усе ж виступають необхідними елементами організації мови. Помітне місце вони займають і в системі повір'їв, виражених реченням.

Незважаючи на значну кількість робіт, присвячених дослідженню різних синтаксичних структур, зазначає Н. В. Файфер, синтаксис і дотепер залишається найменш дослідженою галуззю лінгвістики, що пояснюється складністю зазначеної проблематики [14:101], а П. С. Дудик зауважує, що більшість принципово важливих тем синтаксису й досі витлумачується неоднозначно й суперечливо [1:3]. Синтаксисові простого речення присвячені навчально-методичні та наукові праці П. С. Дудика [1], С. Д. Єрмакової [2], А. П. Загнітка [3], М. С. Заборної [4], Н. Л. Іваницької [5; 6; 7], А. К. Мойсієнка [10], колективна монографія «Синтаксис словосполучення і простого речення (синтаксичні категорії і зв'язки)» (1975) [12]. Загалом дослідники української мови багато уваги приділяли вивченню синтаксису літературної мови й описові писемних пам'яток, проте необхідно досліджувати й синтаксичну організацію народного мовлення, фольклорно-обрядових текстів і зокрема тих синтаксичних структур, що відбивають традиційні світоглядні уявлення українського народу. На сучасному етапі розвитку науки, слушно зауважує О. В. Яковлева, «декларується міждисциплінарний рівень дослідження як єдиний можливий і необхідний, оскільки нові перспективні проблеми і ситуації виникають на стику наук, на стику різнорідних компонентів і матеріалів, на стику жанрів і структур» [16:206]. Сьогодні, на думку М. І. Толстого, жодна дисципліна не може існувати тільки в собі і виключно для себе [13:25]. Філологія, зрозуміло, теж не становить винятку, оскільки вона, будучи сукупністю певних гуманітарних наук (мовознавства, літературознавства, текстології, фольклористики та ін.) має вивчати мову, літературу та культуру того чи іншого народу через різноаспектний аналіз текстів.

Метою статті є аналіз синтаксичної організації повір'їв, виражених простим реченням. Матеріалом для неї слугували вилучені нами відповідні сполучення слів, що становлять короткий вираз, зі збірників «Прислів'я. Прикмети та повір'я українського народу» (2006) [11] і М. Н. Шкода «Люба моя Україна. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети та повір'я українського народу» (2011) [15], а також фактаж, зібраний під час студентських

діалектологічних експедицій 2007-2009 рр. у с. Солоницівка (Дергачівський район, Харківська область).

Просте речення, як відомо, має в своєму складі одну граматичну основу, виражену сполученням підмета й присудка або лише одним головним членом. Серед повір'їв, виражених простим реченням, кількісна перевага належить односкладним синтаксичним конструкціям, хоча вона й не значна. Двоскладні речення, в принципі, також є досить поширеними серед аналізованих мовних фактів.

Серед односкладних речень у досліджуваних повір'ях переважають конструкції, що означають дію або стан, які відбуваються без активної участі особи, незалежно від носія стану, тобто безособові речення. У таких повір'ях головна частина речення, як правило, виражена безособовими предикативними конструкціями (найчастіше *не можна*, зрідка *нізя*, *гріх*), що поєднуються з інфінітивом і мають виразну заборонну семантику: **Без хліба не можна наїстися; Беремній не можна отказувать** (с. Солоницівка); **Беремній не можна сидіть на порозі** (с. Солоницівка); **Вагітній жінці не можна їсти червоні ягоди і рибу; Вагітній жінці не можна сидіти на порозі; До пологів не можна купувати дитячі речі; Віником нікого нізя обмітати** (с. Солоницівка); **В неділю не можна працювати взагалі** (с. Солоницівка); **Гріх не давати людям води із криниці, колодязя; Молодим не можна переходити дороги з порожніми відрами; На покійників беремній дивитись не можна** (с. Солоницівка); **На порозі не можна довго стояти; Не можна гойдати порожньої колиски** (с. Солоницівка); **Не можна дивитися у вікно на покійника** (с. Солоницівка); **Не можна дитині до одного року стригти волосся на голові; Не можна дитині до року дивитися в дзеркало; Не можна згадувати в розмовах на поминках погані вчинки померлого, негативні, неприємні риси його характеру; Не можна кидати у вогонь брудного; Не можна переступати через дитину до року; Не можна класти на стіл росцеску, ключі та гроші** (с. Солоницівка); **Не можна під час весілля губити шпильку, спеціально закріплену на одязі; Не можна стояти на порозі в грозу; Не можна упускати обручку до або під час вінчання; Не можна хату будувати на могильниках, мусорках** (с. Солоницівка); **Переходити дорогу перед покійником не можна** (с. Солоницівка); **У п'ятницю не можна мити голову** (с. Солоницівка); **Через поріг не можна позичати гроші**. Інколи використовується присудкове слово з протилежною заборонним конструкціям семантикою, яке набуває значення дозволу-рекомендації щодо виконання тієї або іншої дії

у відповідний часовий період чи за певних умов: *В суботу можна все робить* (с. Солоницівка). *Згадуючи покійного, слід казати царство йому небесне або земля пухом; Полегшити страждання мертвих на тому світі можна поминаючи їх* (с. Солоницівка). В структурі останнього речення, що має виразну говіркову природу, є невідокремлений дієприслівниковий зворот, складений з дієприслівника способу дії *поминаючи* та форми родового відмінка множини особового займенника *вони* (їх). Головний член аналізованих безособових речень може, як видно з наведених вище прикладів, ускладнюватися поєднанням предикатива з інфінітивом. Інколи з інфінітивом поєднуються прості форми вищого і найвищого ступенів порівняння якісно-означальних прислівників: *Борг краще віддавати вранці, а не ввечері; У суботу найкраще купатися, перевдягатися*, які в контексті можуть виступати своєрідними синонімами предикативів *треба, слід* (порівняйте: *Борг треба віддавати вранці, а не ввечері; У суботу слід купатися, перевдягатися*).

В системі аналізованих синтаксичних конструкцій трапляються й узагальнено-особові речення. У функції головного члена речення в таких повір'ях можуть виступати дієслівні форми другої особи однини наказового способу, що також мають виразну заборонну семантику, яка створюється завдяки додаванню до дієслова частки *не*: *Не змахуй долонею крихти хліба на підлогу; Не їж, переступаючи через поріг; Не переходь дороги перед труною*; форми третьої особи множини дійсного способу: *Від зурочення, зглазу чіпляють на одягу булавку вверх головкой* (с. Солоницівка); *Померлої дитини ім'я не дають* (с. Солоницівка); *Після закінчення будівництва хати обов'язково роблять вінок і ставлять на хаті*. Останнє речення цього ряду ускладнене однорідними присудками, проте синтаксичні конструкції такого типу серед аналізованих повір'їв трапляються рідко.

Серед аналізованих синтаксичних конструкцій є й такі односкладні речення, у яких виконавець дії не визначений. У повір'ях, що мають форму неозначено-особового речення, головний член переважно виражається дієсловом у формі множини минулого часу: *Булавку чіпляли от зглазу в розпашонку* (с. Солоницівка); *Раньше вагітній забороняли вузли в'язать, гадати* (с. Солоницівка); *Раньше в понеділок не починали стріти* (с. Солоницівка).

Інколи в тих випадках, коли мовець у процесі безпосередньої комунікації підкреслює те, що він дотримується в житті того чи іншого повір'я, головний член простого односкладного речення виражається дієсловом у першій особі однини дійсного способу. Нами, наприклад, зафіксовану таку означено-особову синтаксичну конструкцію:

Булавку від зглазу ношу гостряком вниз (с. Солоницівка).

Двоскладні прості речення, в яких обов'язково повинні бути обидва головні члени — підмет і присудок, серед повір'їв, виражених простим реченням, теж становлять кількісно помітну групу. Підмет в аналізованих синтаксичних конструкціях переважно простий. Виражається він здебільшого іменником, а присудок — дієсловом: *Верба захищає дім від нечистої сили, дитину від хвороби* (с. Солоницівка); *Виє собака на погане* (с. Солоницівка); *Відьма молоко забирає* (с. Солоницівка); *Відьми збирають цвіти з могил, роблять з них зілля* (с. Солоницівка); *Добру людину бджола не кусає; Гори, провалля й кургани на землі виникли від потопу; Душа самогубця завжди ходить по землі* (с. Солоницівка); *Зайця створив чорт; На Благовіщення вилазять із землі всі гади; На Благовіщення пташка гнізда не в'є* (с. Солоницівка); *На Благовіщення птиця гнізда не в'є; Народжена дитина охороняється ангелом-охоронцем* (с. Солоницівка); *На сорок святих сорока сорок паличок у гніздо покладе; Проти п'ятниці сон неодмінно справдиться; На Великдень опівночі тварини зазвичай говорять людською мовою; На теплому Олексі риба хвостом лід розбиває; Після смерті душа йде на той світ* (с. Солоницівка); *Птахи ніч розкльовують; Сич хазяїна виживає; Сіра коза дає більше молока, ніж кози інших мастей; Хліб не переїдається; Чорт може набирати подобу ворона й так з'являється поміж люди*. В ролі простого підмета в аналізованих синтаксичних конструкціях може інколи виступати субстантивованій прикметник (*Молода переступати порог дома чоловіка не должна*) (с. Солоницівка) або стійке словосполучення (*Повний місяць має цілющі властивості*).

Складений підмет у повір'ях, що мають форму простого речення, трапляється рідко. Він переважно виражається сполученням кількісного числівника з іменником у родовому відмінку: *Із сорока святих сорок морозів буде*.

Щодо другого головного члена речення — присудка, то, як це видно з вище наведених прикладів, у досліджуваних повір'ях найчастіше використовується простий дієслівний присудок. Зрідка в аналізованих синтаксичних конструкціях уживається складений дієслівний присудок. Він трапляється як у двоскладних, так і односкладних реченнях: *Молода переступати порог дома чоловіка не должна* (с. Солоницівка); *Раньше в понеділок не починали стріти* (с. Солоницівка).

Окрему групу серед повір'їв становлять двоскладні речення з пропущеним дієсловом-зв'язкою: *Вівторок — легкий і сприятливий день для всякого початку справи чи роботи; Вівторок*

— *щасливий день*; *Вітер* — *чоловік із великими вусами*; *Субота* — *найтяжчий день на роботу*; *Хліб викидати* — *великий гріх*. Такі синтаксичні конструкції часто супроводжуються вказівним займенником *це*, який у реченні виступає словом-зв'язкою і стоїть перед присудком, вираженим іменником: *Вихор* — *це чорт*; *Кінь* — *це перевтілений диявол*; *Небо* — *це дах землі, збудований з якоїсь білої маси*; *Чумацький Шлях* — *це дорога у вирій*.

Серед виражених простим реченням повір'їв помітну групу становлять ускладнені синтаксичні конструкції. Вони можуть ускладнюватися за рахунок однорідних членів речення, дієприслівникових, дієприкметникових і порівняльних зворотів. Кількісно більшою є група повір'їв, ускладнена однорідними членами речення. У ролі однорідних членів виступати як головні, так і другорядні члени речення: *Гори, провалля й кургани на землі виникли від потоку*; *У суботу найкраще купатися, перевдягатися*; *Не можна класти на стіл росцеску, ключі та гроші* (с. Солоницівка); *Не можна згадувати в розмовах на поминках погані вчинки померлого, негативні, неприємні риси його характеру*; *Гріх не давати людям води із криниці, колодязя*; *Не можна хату будувати на могильниках, мусорках* (с. Солоницівка); *Від зурочення, зглазу чіпляють на одягу булавку вверх головкой* (с. Солоницівка). У першому з наведених вище повір'їв однорідні члени речення виконують синтаксичну функцію підметів, у другому — присудків, у третьому та четвертому — додатків, у п'ятому — неузгоджених означень, у шостому — обставин місця, у сьомому — обставин мети.

Спеціалізованими граматичними засобами вираження однорідності в аналізованих синтаксичних конструкціях можуть виступати сурядні сполучники: еднальні (*Вагітній жінці не можна їсти червоні ягоди і рибу*); протиставні (*Борз краще віддавати вранці, а не ввечері*); розділові (*Не можна упускати обручку до або під час вінчання*). У виражених простим реченням повір'ях може бути наявний не один, а кілька рядів однорідних членів: *Верба захищає дім від нечистої сили, дитину від хвороби* (с. Солоницівка); *Відьми*

збирають цвіти з могил, роблять з них зілля (с. Солоницівка); *Після закінчення будівництва хати обов'язково роблять вінок і ставлять на хаті*.

Досліджувані синтаксичні конструкції можуть ускладнюватися й різними зворотами: дієприслівниковими (*Не їж, переступаючи через поріг*; *Згадуючи покійного, слід казати царство йому небесне або земля пухом*), дієприкметниковими (*Небо — це дах землі, збудований з якоїсь білої маси*; *Не можна під час весілля губити шпильку, спеціально закріплену на одязі*), порівняльними (*Сіра коза дає більше молока, ніж кози інших мастей*).

Наші попередні спостереження дозволяють зробити такі висновки:

1) необхідно досліджувати не тільки синтаксис літературної мови й синтаксичні особливості давніх та сучасних писемних пам'яток, а й приділяти достатню увагу граматичній організації текстів і різних реченневих структур народного мовлення, фольклорно-обрядових текстів і загалом тих синтаксичних структур, що відбивають традиційні світоглядні уявлення українського народу. Тільки таким чином можна буде здобути більш-менш вичерпні дані про синтаксичний рівень певної мови та її систему загалом;

2) серед виражених простим реченням повір'їв переважають односкладні синтаксичні конструкції, хоча двоскладні речення, в принципі, також є досить поширеними у системі відповідних мовних фактів;

3) у досліджуваних повір'ях переважають односкладні безособові речення, головна частина яких виражена безособовими предикативними конструкціями (найчастіше із заборонною семантикою — *не можна, нізя, гріх*), що поєднуються з інфінітивом;

4) помітну групу серед виражених простим реченням повір'їв становлять ускладнені синтаксичні конструкції. Вони можуть ускладнюватися за рахунок однорідних членів речення, дієприслівникових, дієприкметникових і порівняльних зворотів. Частотнішою є група повір'їв, ускладнена однорідними членами речення.

Література

1. Дудик П. С. Із синтаксису простого речення : навч. посіб. / П. С. Дудик. — Вінниця : ВДПУ імені Михайла Коцюбинського, 1999. — 298 с.
2. Єрмакова С. Д. Розмежування складних і простих речень / С. Д. Єрмакова // Укр. мова і літ-ра в школі. — 1979. — №5. — С. 23—27.
3. Загнітко А. П. Сучасна українська літературна мова. Синтаксис словосполучення і простого речення: теоретико-навчальний комплекс / А. П. Загнітко. — Донецьк: ДонДУ, 1993. — 175 с.
4. Заборна М. Просте речення. Складні випадки аналізу: навч. посіб. для студ. вищих пед. навч. закл. / М. Заборна. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. — 126 с.
5. Іваницька Н. Л. Двоскладне речення в українській мові: монографія / Н. Л. Іваницька. — К. : Вища шк., 1986. — 167 с.

6. Іваницька Н. Л. Синтаксис простого речення. Складні випадки аналізу: навч.-метод. посіб. для студентів філол. фак-тів / Н. Л. Іваницька. — К. : Вища шк., 1989. — 63 с.
7. Іваницька Н. Л. Формально-граматична і семантико-синтаксична структура простого речення: тексти лекцій спецкурсу / Н. Л. Іваницька. — Вінниця, 2002. — 232 с.
8. Кадомцева Л. О. Граматичні форми ускладнення простого речення / Л. О. Кадомцева // Укр. мова і літ. в шк.— 1988. — № 2. — С. 29—33.
9. Кадомцева Л. О. Українська мова: синтаксис простого речення: навч. посібник / Л. О. Кадомцева. — К. : Вища шк., 1985. — 127 с.
10. Мойсієнко А. Структурно-семантична організація простого ускладненого речення / А. Мойсієнко // Вісник КНУ ім. Т. Шевченка: Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. — 2006. — Вип. 17. — С. 44—47.
11. Прислів'я. Прикмети та повір'я українського народу / Уклад. Н. Кусайкіна. — Х. : ВД «Школа». — 2006. — 112 с.
12. Синтаксис словосполучення і простого речення (синтаксичні категорії і зв'язки): монографія / За ред. М. А. Жовтобрюха. — К. : Наук. думка, 1975. — 222 с.
13. Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой. — М. : Индрик, 1995. — 512 с.
14. Файфер Н. В. Основні напрями дослідження синтаксису / Н. В. Файфер // Наук. вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ: Філологія, педагогіка, психологія. — 2012. — Вип. 25. — С. 101—105.
15. Шкода М. Н. Люба моя Україна. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети та повір'я українського народу / М. Н. Шкода. — Донецьк: ТОВ «ВКФ „БАО”», 2011. — 544 с.
16. Яковлева О. В. Специфіка обрядового тексту як об'єкта філологічних досліджень / О. В. Яковлева // Мова. — 2012. — № 17. — С. 206—209.

УДК 811.111'23:165.194

Е. О. Савчук, Н. М. Галунова

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Особливості сприйняття кольоропозначень у мовній картині світу англومовних представників середнього віку

Савчук Е. О., Галунова Н. М. Особливості сприйняття кольоропозначень у мовній картині світу англومовних представників середнього віку. У статті розглянуто загальний концепт мовної картини світу, особливості її формування та функціонування впродовж історичного розвитку людства. Приділено особливу увагу мовній концептуалізації кольорового сприйняття оточуючої дійсності окремих індивідуумів залежно від етнічної приналежності. У статті подано аналіз загальних та індивідуальних особливостей сприйняття лексики на позначення кольору у мовній картині світу, яка властива англумовним представникам середнього віку. Базуючись на зібраному матеріалі, здійснено кількісний і якісний аналіз. Виділено основні типи асоціацій, проаналізовано емоційно-оцінний складник одержаних реакцій, зроблено відповідні узагальнення та висновки.
Ключові слова: колоронім, мовна картина світу, вільний асоціативний експеримент.³

Савчук Э. А., Галунова Н. Н. Особенности восприятия цветообозначений в языковой картине мире англоязычных представителей среднего возраста. В статье рассмотрены общий концепт языковой картины мира, особенности ее формирования и функционирования на протяжении истории развития человечества. Особое внимание уделено языковой концептуализации цветового восприятия окружающей действительности отдельных индивидуумов в зависимости от этнической принадлежности. Осуществлен обзор истории изучения концептов цвета и языковой картины мира отечественными и зарубежными исследователями. В статье также представлен анализ общих и индивидуальных особенностей восприятия лексики, обозначающей цвет, в языковой картине мира, свойственной англоязычным представителям среднего возраста. Обоснован выбор метода свободного ассоциативного эксперимента для исследования роли цвета в формировании сознания как отдельного индивида, так и определенной группы людей, объединенных по национальному признаку. Базируясь на собранном материале, осуществлен количественный и качественный анализ, выделены основные типы ассоциаций, проанализирована эмоционально-оценочная составляющая полученных реакций, сделаны соответствующие обобщения и выводы.
Ключевые слова: колороним, языковая картина мира, свободный ассоциативный эксперимент, концепт.

Savchuk E. O., Halunova N. M. The Specifics of the Perception of the Names of Colours in the Language World Model of English-speaking Middle-aged Representatives. The article deals with the general concept of the language world model, the peculiarities of its formation and functioning throughout historical development of humanity. Special attention is paid to the linguistic conceptualization of the colour perception of the surrounding reality of separate individuals, depending on their ethnicity. The article analyses specifics of the functioning of the lexical block of the names of colours in language world model typical of English-speaking middle-aged representatives. Basing on the collected material, a qualitative and quantitative analysis was conducted. The main types of associations are identified, the emotional and evaluative components of the reactions are analyzed, respective generalizations and conclusions are made.

Key words: coloronym, free associative experiment, language world model.

Початок XXI століття ознаменувався небаченими за розмахом темпами розвитку інформаційних технологій, процесів глобалізації світової спільноти та соціально-економічних змін. Характерними стали високі хвилі еміграції трудового населення, активний розвиток туристичної індустрії. Ці явища охоплюють значну частину представників різних прошарків суспільства із багатьох країн світу і супроводжуються інтеграцією окремих національних мовних картин у загальну мовну картину світу.

У зв'язку з цим виникла потреба більш глибокого вивчення міжкультурного спілкування представників різних етносів. Вона обумовлюється необхідністю знаходити взаєморозуміння між представниками різних культур, щоб уникнути конфліктів національного та комунікативного характеру, які можуть виникати внаслідок міжкультурної інтерференції.

Кожній з національних мовних картин світу притаманна унікальна та неповторна специфіка лексичного відображення фрагментів реальної дійсності через колірне сприйняття оточуючого світу. Зіставлення кольороназв і використання колоративів у лінгвокультурі різних мов дозволяє більш повно виявити особливості національного світобачення.

Вивченню мовної картини світу присвячені роботи багатьох вітчизняних і зарубіжних дослідників у різних галузях науки: психології, антропології, культурології, соціолінгвістики, психолінгвістики, етнолінгвістики, лінгвістики і т. ін. Серед них А. Вежбицька [1], І. Голубовська [2], В. Манакін [3], Г. Яворська [4] та інші.

Актуальність вибору цієї тематики зумовлюється процесами глобалізації світової спільноти. Оскільки колір є важливим складником психологічного та культурного аспекту людини та соціальних явищ, а колороніми складають значну частину лексичного фонду мови, то вивчення особливостей сприйняття лексики на позначення кольору в мовній картині світу англословних представників дає можливість дослідити специфіку їхнього менталітету.

Наукова новизна роботи зумовлюється назрілою необхідністю системного дослідження особливостей сприйняття колоронімів представниками середнього віку на матеріалі

англійської мови. Валідність даних забезпечує сучасний матеріал, оскільки часом проведення опитувань став 2017 рік. На формування мовної картини світу накладає відбиток сукупність факторів, які характерні для певного відрізка часу. Й. Вайсгербер вважав, що мовна картина світу окремого етносу формується в процесі його історичного розвитку. Він також підкреслював таку важливу рису мовної картини світу як здатність змінюватися у часі [5].

Поняття «мовна картина світу» і явища, пов'язані з нею, вивчалися філо-софами та мовознавцями ще з часів Арістотеля, однак усвідомлення цього концепту відбулося значно пізніше. Його джерелом слугували ідеї Вільгельма фон Гумбольдта, а сам термін «мовна картина світу» був уперше застосований в 1921 році відомим австрійським філософом Людвігом Вітгенштейном у «Логіко-філософському трактаті» [6].

Мовна картина світу розглядається в антропологічному аспекті, тож об'єктом слугує людина як творець і носій мови. Мовна картина світу існує в однорідній самосвідомості мовної спільноти і передає наступним поколінням зафіксований засобами мови досвід, спосіб життя та правила поведінки [5].

Узагальнюючи наявні дослідження мовної картини світу в роботах науковців, які представляють різні сфери вітчизняного та зарубіжного наукового дискурсу, виділяємо такі особливості: мовна картина світу є національно вмотивованою, такою, якій притаманні не тільки загальні, а й індивідуальні та неповторні для кожної культури особливості; мовну картину світу характеризує фрагментарність та здатність до варіювання; мовна картина світу за своєю спрямованістю є антропоморфною, а за своєю природою вторинною [7; 8].

Світ, що оточує людину, наповнений різноманітними кольорами і барвами. Колірні ознаки окремих предметів та фрагментів картини світу абстрагуються свідомістю людини і знаходять своє відображення в лексичній і фразеологічній системах мови. На багатство колірної лексики в мові впливає той факт, що саме зорова інформація переважає у сприйнятті дійсності. Кольороназви (колороніми), які відіграють важливу роль у створенні мовних картин світу, визначаються як

«лексеми, денотативним значенням яких є ознака кольору» [9:2].

В різних мовних культурах закріплені власні асоціації, пов'язані з кольоровими позначеннями, які в чомусь співпадають, а в чомусь відрізняються одне від одного. У культурі людства колір завжди мав важливе значення, оскільки він тісно пов'язаний із філософським й естетичним осмисленнями світу [10]. Концепт кольору є об'єктом вивчення багатьох фундаментальних наук (астрономії, фізики, хімії, психології тощо) і складовою різних видів мистецтва (архітектури, скульптури, живопису, театру, кіно та інше).

Одну з перших спроб розглянути кольоропозначення як лінгвістичну реальію здійснили Б. Берлін та П. Кей у своїй роботі «Основні колірні терміни: їх універсальність та еволюція». Вони обґрунтували розподіл колірної лексики на основні та похідні колірні терміни, а також вивели закономірності розвитку візуально-мисленнєвого сприйняття колоративного феномена свідомістю людини [11].

За свідченням сучасних психологів, механізм сприйняття кольору однаковий у всіх людей, тож потенційно носії різних мов повинні сприймати кольори однаково. Проте опис та членування об'єктивної реальності у представників різних народів проходить по-різному. Так, А. Вежбицька зазначала: «... питання про фізіологію сприйняття має незначне відношення до питання про кольорову концептуалізацію. Кольорове сприйняття є, власне кажучи, одним для всіх груп людей. Але мовна концептуалізація різна в різних культурах, хоча і тут є вражаючі елементи схожості... Мова відображає те, що відбувається у свідомості, а не у мозку, наша свідомість формується, зокрема, і під дією культури, що нас оточує» [1:238–239].

Мета дослідження – з'ясувати загальні та індивідуальні особливості функціонування колоронімів у мовній картині світу англословних представників середнього віку. Для рішення поставленої мети нами було проведено вільний асоціативний експеримент з 55 респондентами (серед них 28 жінок та 27 чоловіків), мовою повсякденного спілкування яких є англійська.

Практичне застосування вільного асоціативного експерименту надає широкі можливості для дослідження впливу кольору. Бо саме асоціативний експеримент надає шанс «зазирнути» у свідомість як окремого індивіда, так і якогось кола чи групи людей, які об'єднані за тією чи іншою ознакою, що, в свою чергу, дає змогу оцінити значимість і сформулювати пояснення певних подій, теорій, уявлень тощо [12].

Експеримент було проведено у письмово-письмовій формі, англійською мовою. З метою отримання матеріалів для аналізу нами були створені анкети, які розміщувались у соціальній

мережі Facebook та на сайтах для спілкування іноземними мовами (InterPals, Busuu, Lang-8).

Словами-стимулами, які були надані в анкеті, виступили дев'ять колоронімів:

- 1) два ахроматичних (white, black);
- 2) сім кольорів веселкового спектру, що були виділені І. Ньютоном (blue, indigo, violet, green, yellow, orange, red) [13].

Після проведення експерименту нами було сформовано асоціативні поля та здійснено кількісний і якісний аналіз отриманих результатів. Усі реакції асоціативних полів, отримані нами під час проведення вільного асоціативного експерименту серед англословних представників середнього віку, ми поділили на 7 типів: 1) синтагматичні; 2) парадигматичні; 3) словотвірні; 4) власні назви; 5) реакції-персоналії; 6) фразеологічного типу; 7) емоційно-оцінні.

Більшість реакцій, отриманих нами під час проведення дослідження, у поєднанні зі словом-стимулом утворюють підрядне словосполучення, тобто є синтагматичними: white clouds, black motorcycle, blue lake, indigo jeans, violet toys, green apple, yellow sunflower, orange pumpkin, red lipstick. Незначну за кількісним наповненням групу склали парадигматичні реакції, тобто такі, що «належать до одного граматичного класу і відрізняються від нього не більше, ніж за однією семантичною ознакою» [14:62]: white – black, indigo – green. Серед отриманих асоціативів окрему групу становлять словотвірні реакції, що мають один корінь зі стимулом або утворюють нове слово: blue – bluebell. Сформовані асоціативні поля містять реакції, які можна виділити у групу власних назв: white – the Pope, black – Johnny Cash, indigo – San Diego, violet – Violet, green – Ireland, orange – Holland, orange – Trump. Прикладами реакцій-персоналії є: orange – Trump, black – Johnny Cash. Ще одну виділену нами групу становлять реакції фразеологічного типу: yellow – press, yellow – pages, indigo – child.

Серед отриманих асоціацій значну групу складають емоційно-оцінні реакції. Серед них традиційно виділяють:

- 1) реакції з позитивною оцінкою: white – peace, spirituality; blue – freedom, happiness, prosperity; green – creativity, harmony, peace, relaxation; orange – energy, fun, hope, joy;
- 2) реакції з негативною оцінкою: black – depression, misery, sadness; blue – depressed; violet – angry; red – alert, anxiety, rage.

Багатьма дослідниками (А. Вежбицька [1], Б. Берлін [11], А. Залевська [15], Р. Фрумкіна [16] та інші) було доведено, що емоційне сприйняття кольорів різними народами може значно різнитися. Саме завдяки таким відмінностям і формуються національні мовні картини.

Білий колір англословних представників загалом

асоціювали з позитивними поняттями, а саме з чистотою, надією, духовністю (purity, hope, spirituality). Однак на те саме слово-стимул «white» учасник з Індії надав реакцію «mourning» (траур, скорбота), оскільки білий колір в Індії розглядається як символ жалоби. Колоронім «black» викликав значну кількість негативно конотованих реакцій, таких як сум, гріх, смерть, скорбота, страх, руйнування (sadness, sin, death, mourning, fear, destruction). Проте переважна більшість асоціацій мала нейтральний характер (night, classic, neutral, silence). Кольороназва «blue» асоціювалася у респондентів зі свободою, щастям, процвітанням (freedom, happiness, prosperity). Єдина негативно конотована реакція «depressed» може бути пояснена існуванням фразеологічного звороту «to feel blue» (сумувати). Серед асоціацій, наведених до колороніму «indigo», були простота, баланс, знання, чужеродність (simplicity, balance, knowledge, whimsical). **Фіолетовий** колір асоціюється у англійських представників з магією, казковістю, містичністю (magic, fairy, mysterious). Була надана лише одна негативно конотована реакція «angry», що може пояснюватися індивідуалізованим сприйняттям респондентом колороніму «violet». **Зелений** колір викликав загалом лише позитивно конотовані реакції. У свідомості респондентів він асоціювався з гармонією, креативністю, релаксацією, спокоєм (harmony, creativity, relaxation, peace). Колоронім

«yellow» респонденти асоціювали з сонцем, теплом, яскравістю (sun, sunshine, warm, bright), а слово-стимул «orange» – з радістю, надією, веселощами (joy, hope, fun). На протизагаду вищезгаданим кольорам, колоронім «red» багато респондентів асоціювали з негативними поняттями – тривогою, розлюченістю (alert, anxiety, fury, rage). Однак частина опитуваних навела позитивно конотовані асоціації – любов, пристрасть (love, passion).

Аналізуючи отримані реакції на слова-стимули, ми дійшли висновку, що більшість асоціатив були стереотипними (blue – sky, yellow – sun, green – grass, orange – orange, violet – flower). Однак слід зазначити, що реакції такого типу є не тільки основною складовою індивідуальної мовної картини світу окремої особистості, а й важливим джерелом для характеристики національної мовної картини світу певного народу.

Як уже зазначалося для сучасного світу характерною є глобалізація. Результати дослідження можуть бути використані на практиці, оскільки сприятимуть запобіганню комунікативним невдачам під час міжкультурного мовного контакту. Виходячи з актуальності даної теми, вважаємо необхідним продовжити дослідження особливостей сприйняття колоронімів у мовних картинах світу як на матеріалі англійської та української мов, так і з можливим залученням інших мов.

Література

1. Вежбицкая А. Обозначения цвета и универсали зрительного восприятия // Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1996. С. 231–290.
2. Голубовская И. А. Этнические особенности языковых картин мира: [Монография]. К.: Изд.-полиграф. центр “Киевский университет”, 2002. 293 с.
3. Манакин В. Н. Сопоставительная лексикология. К.: Знання, 2004. 326 с.
4. Яворська Г. М. Мовні концепти кольору (до проблеми категоризації) // Мовознавство. 1999. № 2–3. С. 42–50.
5. Вайсгербер Й. Л. Язык и философия // Вопросы языкознания, 1993. № 2.
6. Єфіменко О. Є. Історія вивчення поняття мовної картини світу в XIX – першій половині XX століття // Лінгвістичні дослідження. 2011. Вип. 31. С.38–46.
7. Кубрякова Е. С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М.: Наука, 1988. № 5. С. 142–172.
8. Турсиду Н. Ю. Розуміння «картини світу» і «моделі світу» в лінгводидактичному аспекті під час вивчення російської мови як іноземної студентами-греками // Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України. Серія: Педагогіка. 2016. Вип. 1.
9. Ковальська І. В. Колористика як перекладознавча проблема (на матеріалі українських і англійських художніх текстів): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». К., 2001. 20 с.
10. Кульпина В. Г. Теоретические аспекты лингвистики цвета как научного направления сопоставительного языкознания: автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.02.17. М., 2002. 21 с.
11. Берлин Б. Основные цвета: Их универсальность и видоизменения / Б.Берлин, П. Кей. М.: Знание, 1969. 520 с.
12. Недашківська Т. Є. Вільний асоціативний експеримент як метод наукового дослідження та можливості його застосування для вивчення проблем державної служби // Вісн. НАДУ. 2013. № 8. С. 71–79.
13. Hutchison, Niels. Music For Measure: On the 300th Anniversary of Newton's Opticks. 2004. URL: <http://www.colourmusic.info/opticks3.htm> (дата звернення: 20.02.2018).
14. Терехова Д. І. Особливості сприйняття лексичної семантики слів: психолінгвістичний аспект: [монографія]. К.: КДЛУ, 2000. 244 с.
15. Залевская А. А. Межъязыковые сопоставления в психолингвистике: учеб. пособие. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1979. 84 с.
16. Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство. Аспекты психолингвистического анализа. М.: Наука, 1984. 175 с.

РЕЦЕНЗІЇ

П. В. Білоус

Житомирський державний університет імені Івана Франка
Біблійна герменевтика у вітчизняній літературній традиції

*Рецензія на монографію Наталії Левченко
«Біблійна герменевтика в давній українській літературі».*
Харків: Майдан, 2018. – 380 с.

Книги Біблії помітно вплинули на книжність і літературну творчість письменників давньої України-Русі. Святе Письмо не тільки формувало їх світоглядні засади, морально-етичні переконання, а й давало взірці жанрових форм, художньо-образних засобів, стилістичних прийомів.

З огляду на те, що в часи радянської України біблійні тексти було вилучено з культурологічного та наукового дискурсу, було закрито українським літературознавцям доступ до вивчення Біблії та її впливу на формування літератури, образів, сюжетів, методологій прочитання тексту, у вітчизняній філології утворилося провалля, яке необхідно заповнити сучасними науковими розвідками.

Попри те, що біблійна герменевтика з огляду на релігійний характер давньої української літератури стала її домінуючою складовою ще на початковому рівні розвитку літератури від стародавньої доби й не втрачала своїх позицій до завершального барокового етапу її становлення, належного висвітлення в літературознавстві вона досі не має.

Це питання на сьогодні почасти досліджено, зокрема, у роботах Д. Багалія, архієпископа Ігоря Ісіченка, Б. Криси, З. Лановик, О. Матушек, Н. Поплавської, В. Сулими, М. Сумцова, С. Сухаревої, Л. Ушкалова, Д. Чижевського та ін. Тлумачення біблійних текстів розглядається тут як один із засобів художнього зображення, осягнення, переконання, спрямування.

Отож, монографія пані Н. Левченко «Біблійна герменевтика в українській бароковій літературі» є своєчасною й актуальною для українського літературознавства з огляду на те, що в ній системно висвітлюється становлення, розвиток і роль біблійної герменевтики в давній українській літературі XI–XVIII ст.

Визначаючи рівень вивчення проблеми біблійної герменевтики в давній українській літературі в першому розділі «Біблійна герменевтика в українській літературі як об'єкт історико-літературних студій» пані Н. Левченко окреме місце в герменевтичному літературознавчому дискурсі відводить Харківській сквородинознавчій школі та вказує на домінуючу

роль в ній таких науковців, як О. Потебня, Ю. Шевельов, Л. Ушкалов.

Другий розділ «Біблійна герменевтика в українській літературі стародавньої доби» авторка присвячує аналізу біблійної герменевтики в перекладних та оригінальних жанрах літератури Київської Русі. Зокрема, вона зазначає, що з огляду на відсутність поділу між практикою тлумачення і його методикою в середньовічній літературі біблійна герменевтика ще не означила себе як окрему дисципліну, а за характером процедур її часто ототожнювали з біблійною екзегетикою.

Розгалуження біблійної герменевтики на буквальний та алегоричний напрямки відбулося ще в перших богословських школах і було занесено в стародавню літературу з перекладними текстами. Перші переклади Біблії авторка називає першим етапом її тлумачення, а відсутність повного перекладного тексту Святого Письма – стимулом до розвитку його екзегези.

Вплив перекладної літератури на розвиток біблійної герменевтики в оригінальних жанрах стародавньої літератури простежується на прикладі творчості Феодосія Печерського, Нестора, Іларіона Київського, Луки Жидяти, Кирила Туровського.

У третьому розділі «Питання біблійної ноєматики та евристики в українській полемічній літературі кінця XVI – початку XVII століть» новим етапом розвитку біблійної герменевтики в українській літературі названо час напружених полемічних змагань між Східною та Західною Церквами щодо основних конфесійних розбіжностей про сходження Святого Духа, про форму причастя, про існування чистилища, про верховенство Папи Римського тощо.

Авторка наголошує, що в полемічних творах католицького, православного, протестантського та унійного спрямування українські богослови застосовували різні методи тлумачення Святого Письма як найпереконливіший аргумент на власну користь.

Домінуючими структурами біблійної герменевтики в творах українських письменників-полемістів були ноєматика та евристика, які заохочували розглядати мову як знакову систему,

але з певними застереженнями з огляду на те, що в ході тлумачення Біблії не досить було використати мовний знак як назву речі – за його допомогою слід було ще й передати віднайдені у Святому Письмі *sensus plenior*.

Процес розуміння й тлумачення Біблії залежав від рівня сходження екзегета до Бога, який формувався всередині містичної традиції ісихазму й засвоївся релігійною традицією православної Церкви. Такий спосіб усвідомлення основних догм Святого Письма засновувався на ґрунті методу одномиттєвого інтуїтивного осягання Бога «внутрішнім», духовним розумом у процесі самозаглиблення і самопізнання і, на думку авторки, передбачав модель «інтерпретація інтерпретації», в якій екзегеза виконує роль передавання сенсу безпосередньо в поняттях.

Завершальному етапу розвитку біблійної герменевтики в давній українській бароковій літературі, що поєднала в собі традиції середньовіччя та надбання Ренесансу, присвячено четвертий розділ монографії «Біблійна герменевтика в українській бароковій літературі».

Панівною моделлю тлумачення Біблії в українській бароковій літературі, яка дозволяла зняти контрверсійність її інтерпретації, пані Н. Левченко називає запозичену в західній католицькій традиції чотирисенсову методу біблійної герменевтики, яка полягала в розрізненні буквального, відкритого, зрозумілого сенсу Святого Письма, й «темного», закритого, таємного, який, у свою чергу, розподілявся на три форми: 1) алегоричну, 2) моральну й 3) анагогічну. Почвірної

методи біблійної герменевтики у своїй творчості дотримувалися Дмитро Туптало, Стефан Яворський, Іоан Максимович та інші.

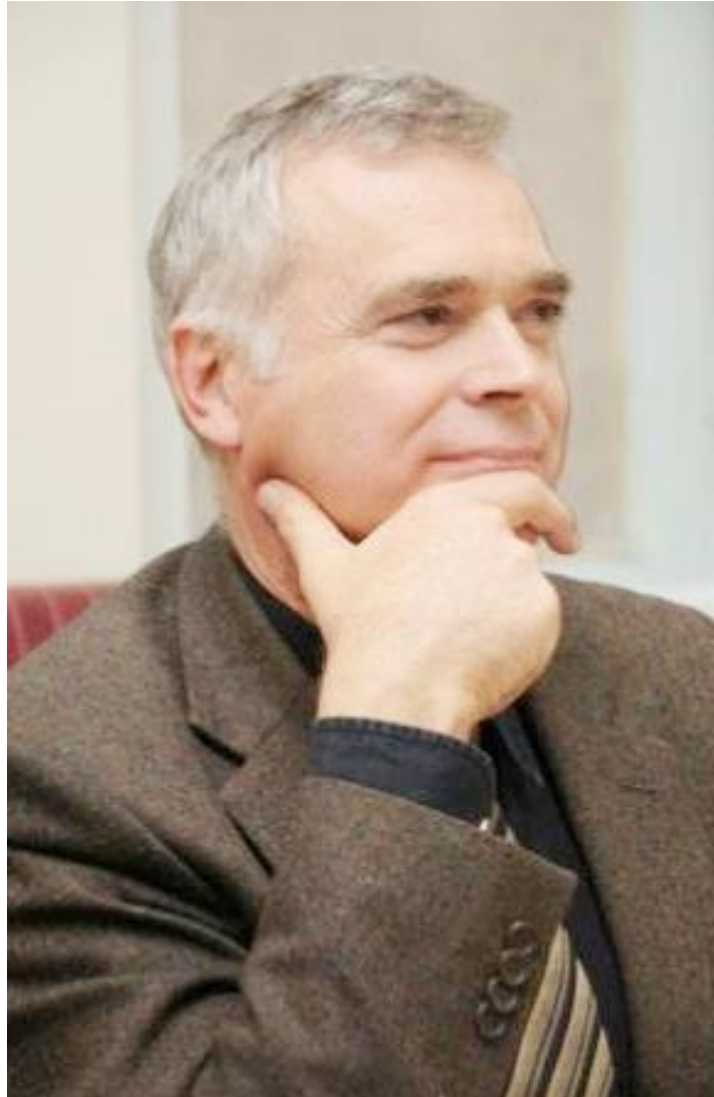
Біблійна герменевтика Феофана Прокоповича, спираючись на протестантську тезу про те, що Святе Письмо само себе тлумачить, відхилилася у бік буквальної екзегези, а Григорій Сковорода демонстрував схильність до суцільної алегорези Біблії.

На жаль, для повної картини у монографії бракує детального вивчення функціонування біблійної герменевтики в українській латиномовній літературі.

Та все ж дана монографія є першою спеціальною працею великого формату, присвяченою з'ясуванню ролі та місця біблійної герменевтики у вітчизняній літературній традиції XI–XVIII століть, висвітлює безперервність її формування й розвитку – від дометодологічного періоду практичної екзегези XI–XII століть до інтенсивного розвитку з глибоким теоретичним підґрунтям за часів українського бароко.

Наукова монографія пані Н. Левченко «Біблійна герменевтика в українській бароковій літературі» містить наукове обґрунтування етапів розвитку біблійної герменевтики в давній українській літературі, засвідчує тяглість і безперервність її функціонування, відзначається структурованістю змісту й чіткістю висновків, свідчить про вагомий науковий внесок здобувача в науку і має всі підстави розглядатися як кваліфікаційна наукова праця.

До ювілею Юрія Миколайовича Безхутрого



Високоповажний, дорогий Юрію Миколайовичу !

Прийміть наше колективне щире, тепле, сердечне привітання зі славним Ювілеєм!

У житті філологічного факультету Каразінського університету є особлива сторінка, виписана Вашою багаторічною успішною й плідною працею на посадах викладача кафедри історії української літератури, заступника декана з наукової роботи, декана філологічного факультету. Це сторінка, в якій закарбовано оновлення й розбудова факультету, невпинне зростання його наукового й педагогічного потенціалу та формування надійного фундаменту для подальшого розвитку.

Зримою й вагомою є Ваша наукова діяльність. Ваші літературознавчі пошуки гідно продовжують традиції Харківської філологічної школи, а Ваші розвідки є справжніми орієнтирами для молодих філологів. Ваш науковий авторитет у світі української філології є свідченням невпинних творчих пошуків, постійного вдосконалення та проникливого прагнення осягнути таїни художнього слова, зрештою – це свідчення непроминущої цінності результатів наукової роботи.

Ви щасливо поєднуєте в собі талант керівника й мудрість наставника, досвід науковця й хист дослідника української словесності. Відповідальним і вимогливим, людяним і щирим, простим і водночас шляхетним, спокійним і виваженим – таким бачимо ми Вас протягом багатьох років Вашої успішної роботи на філологічному факультеті.

Ваше вміння розпізнати в колишньому (чи нинішньому) студентові майбутнього викладача, здатність відчутти дослідницький потенціал майбутнього науковця, своєчасно підтримати добрим словом, порадою визначили долі багатьох із нас – викладачів та співробітників філологічного факультету. Покоління студентів знають Вас як справжнього філолога, ерудованого викладача, майстерного лектора, людину честі й совісті, здатну розуміти, співчувати, допомагати.

Кожен ювілей – особливий час у житті людини; час не лише оглядати зроблене, прожити й пережити, підбивати підсумки, а й накреслювати нові життєві орієнтири, ставити нові творчі завдання та нові цілі. Віримо, що попереду ще багато років творчої співпраці, радості щоденного спілкування, нашого поступу до нових філологічних вершин, попереду ще роки й роки плідної праці на філологічному факультеті.

Запорукою цьому є і Ваша життєлюбність та оптимізм, і Ваша творча енергія та відданість високому покликанню – бути Українцем, Громадянином, Ученим, Педагогом, і наша незмінна підтримка у виконанні всіх завдань та планів, що стоять перед філологічним факультетом, наша щира повага до Вас, наша любов і вдячність Вам, дорогий Ювіляре!

Добра й радості Вам, шановний Декане!

Бажаємо Вам міцного здоров'я, нездоланного прагнення пізнавати, жити, працювати, зичимо довгих років творчості, нових перемог і нових звершень, затишних сімейних вечорів під переможним зоряним небом України!

Хай врунеться Ваша життєва нива, хай Вам ведеться з роси й води!

Колектив філологічного факультету

Життя, осяяне добром

В історії Харківського університету є чимало яскравих особистостей, чия натхненна праця примножила скарбницю вітчизняної, світової науки. До філологічної плеяди вчених і педагогів ми по праву зараховуємо Юрія Миколайовича Безхутрого – доктора філологічних наук, професора, багатолітнього завідувача кафедри історії української літератури, декана філологічного факультету. 6 липня 2018 року йому виповнюється 70 років від дня народження й ми – колектив філологічного факультету – щиро вітаємо Юрія Миколайовича з ювілеєм.

Життєвий шлях Ю. М. Безхутрого – це невтомна праця над словом як науковця, виховання багатьох поколінь філологів як учителя, плекання традицій Харківської філологічної школи, розвиток нових напрямів філологічної науки, подвижництво на громадській ниві як людини-патріота, відповідальної за розбудову Української Держави.

Університет для Ю. М. Безхутрого став справжньою *alma mater*, із якою він не розлучається вже понад п'ятдесят років – із часу вступу на філологічний факультет. Після завершення навчання (1971) – аспірантура при кафедрі історії української літератури, із 1974 року – викладацька робота, успішні захисти кандидатської дисертації («Творчість Олександра Ільченка (проблеми індивідуального стилю)» (1977)), докторської дисертації («Художній світ Миколи Хвильового») (2003)). Все це сходинки професійного зростання, кожна з яких позначена наполегливою дослідницькою роботою, науковими відкриттями. А ще – вдумливе, виражене, глибоке й zarazом доступне для студентського загалу читання базових навчальних курсів («Вступ до літературознавства», «Теорія літератури», «Історія української літератури ХХ століття»); викладання спеціальних курсів («Актуальні проблеми сучасного літературознавства», «Художній світ Миколи Хвильового»); робота зі студентами в наукових семінарах («Стильове багатоманіття сучасної української прози», «Українська проза 20-х років ХХ століття»).

Сьогодні Ю. М. Безхутрий – знаний в Україні та за її межами літературознавець, у його науковому доробку понад двісті публікацій з актуальних проблем філологічної науки, зокрема дві монографії («Хвильовий: проблеми інтерпретації» (2003), «Художній світ Миколи Хвильового» (2005)), дві колективні монографії, в підготовці яких він узяв участь як науковий редактор і автор розділів («Харківський університет і українська культура» (2015), «Харківський університет і література (антологія творів випускників, викладачів і студентів)» (2018)).

Ю. М. Безхутрий виховав цілу плеяду літературознавців, створивши власну наукову школу. Під його керівництвом успішно захищено 18 кандидатських дисертацій надзвичайно широкого проблемно-тематичного діапазону: від міфопоетики до інтертекстуальності й жанрово-стильових особливостей тексту. Також він був науковим консультантом двох докторських дисертацій, присвячених дослідженню естетичних трансформацій, відповідно, періоду бароко й другої половини ХІХ століття.

Авторитет Ю. М. Безхутрого-науковця засвідчила і його плідна робота в експертній раді ВАК України (2006—2013).

Важливий етап науково-педагогічної діяльності Ю. М. Безхутрого – робота у Франції на відділенні славістики Університету Париж—VIII, де протягом 1984—1986 років і 1993—1995 років він викладав курс української мови, літератури й цивілізації.

Невід'ємним складником біографії Ю. М. Безхутрого є адміністративна праця: 1979 року він став заступником декана факультету з наукової роботи; у 1983 році – заступником декана факультету з навчальної роботи; протягом 1988—2016 років завідував кафедрою історії української літератури. Із 1998 року й дотепер – декан філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Головне, що відзначає Юрія Миколайовича-керівника, – це компетентність, принциповість, доброзичливість, людяність. Колеги й студенти цінують його за толерантність і відкритість у стосунках, за небайдужість і готовність допомогти в життєвій скруті.

Багаторічна плідна робота Ю. М. Безхутрого – факультетського лідера, вченого, педагога – відзначена багатьма нагородами. У 2004 році він став лауреатом премії імені В. Н. Каразіна, у 2005 році – Заслуженим працівником освіти України, в 2008 році отримав знак Петра Могили Міністерства освіти і науки України, в 2015 році йому було вручено орден «За заслуги» III ступеня.

Без перебільшення можна стверджувати: філологічний факультет, який протягом двадцяти років очолює Юрій Миколайович Безхутрий, – це колектив одностайних, свідомих своєї місії плекання Слова, Духовності, Любові до Батьківщини.

Колектив філологічного факультету

К юбилею Александра Ивановича Лагунова



20 мая 2018 года исполняется 80 лет профессору кафедры истории русской литературы Александру Ивановичу Лагунову. Судьба связала его с филологическим факультетом Харьковского университета в 1981 году после многих лет научной, педагогической и административной работы в советских учебных заведениях и за рубежом. Послужной список Александра Ивановича начинается скромная запись, датированная 1960-м годом и свидетельствующая о том, что окончивший с отличием историко-филологический факультет выпускник Ставропольского государственного педагогического института был принят на работу учителем русского языка, литературы и истории в Липовскую восьмилетнюю школу Бузулукского района Оренбургской области. Оказавшись так далеко от родных мест и близких людей, начинающий учитель сумел сохранить интерес к науке, что помогло ему уже в 1962 году поступить в аспирантуру Ставропольского пединститута. Потом была служба в рядах Советской Армии, а после демобилизации продолжение обучения в аспирантуре. В день своего

тридцатилетия Александр Иванович защитил в Московском государственном педагогическом институте диссертацию, посвященную творчеству Я. П. Полонского. С тех пор и до настоящего времени все научные интересы и большие филологические достижения профессора Лагунова непосредственно связаны с историей русской поэтической мысли.

Утвержденный в ученой степени кандидата филологических наук, Александр Иванович все следующее десятилетие своей трудовой жизни отдал воспитавшему его институту. С 1968 по 1979 годы он последовательно занимал должности старшего преподавателя и доцента кафедры русской и зарубежной литературы, заместителя, а потом и декана историко-филологического факультета, заведующего кафедрой русской и зарубежной литературы, наконец, проректора по учебной работе, и. о. ректора Ставропольского государственного педагогического института. Пользуясь заслуженным авторитетом и доверием коллег, в августе 1980 года был командирован Министерством просвещения СССР в Афганистан для организации подготовительного отделения по русскому языку для будущих студентов советских вузов.

В 1981 году обстоятельства семейной жизни привели Александра Ивановича в Харьковский университет, где он был избран доцентом кафедры истории русской литературы, а через пять лет и ее заведующим. Ярким эпизодом судьбы нашего коллеги стала его работа в 1989–1993 годах в университете г. Тампере (Финляндия), где он параллельно с чтением исторических и специальных курсов по русской литературе продолжал интенсивную научную деятельность. Результатом этого труда стала защищенная в 2000 году в институте литературы имени Т. Г. Шевченко НАН Украины докторская диссертация на тему «Традиции А. А. Фета в поэзии русского символизма». Последние пятнадцать лет своего пребывания в Харькове Александр Иванович работал в должности профессора кафедры истории русской литературы, читал курс истории русской литературы первой половины XIX века, спецкурсы, вел научные семинары, руководил дипломными работами. Трудно переоценить вклад профессора Лагунова в поддержание должного научного уровня русистики в Украине и за рубежом. Он является автором более ста публикаций, в числе которых три монографии: «Лирика Якова Полонского» (Ставрополь, 1974), «Афанасий Фет и поэзия русского символизма» (Харьков, 1999), «А. А. Фет: от «золотого» к «серебряному» веку русской поэзии» (Орел, 2009). Под руководством Александра Ивановича были выполнены и успешно защищены пять кандидатских диссертаций.

Более тридцати лет работы на кафедре истории русской литературы Харьковского университета сопровождалось трудными и даже трагическими эпизодами человеческой судьбы нашего дорогого учителя, коллеги и друга. Но удивительная сила воли, глубочайшая порядочность, высокий профессионализм и просто искренняя любовь к людям неизменно удерживали Александра Ивановича в положении человека, без которого мы не представляли себе существования нашей кафедральной семьи. Настало время, когда Александру Ивановичу стало спокойнее рядом с сыном, внуками и правнуками. Живя в Ставрополе, он продолжает служить делу, которому отдал более полувека своей жизни.

С большой благодарностью и самыми светлыми чувствами поздравляем Вас, дорогой Александр Иванович, с Юбилеем! Вы всегда рядом – талантливый, умный, по-доброму снисходительный и очень родной. Многая Вам лета!

Кафедра истории русской литературы

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Архиспископ Ігор Ісіченко, доктор філологічних наук, професор кафедри історії української культури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** archbishop.ihor@gmail.com

Білоус Петро Васильович, доктор філологічних наук, професор кафедри українського літературознавства та компаративістики, Житомирський державний університет імені Івана Франка. **Електронна адреса:** bpv1953@ukr.net

Боговін Ольга Володимирівна, кандидат філологічних наук, докторант кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури, Бердянський державний педагогічний університет. **Електронна адреса:** olgabogovun@gmail.com

Борзенко Олександр Іванович, доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** borzenko-o@ukr.net

Виниченко Володимир Васильович, аспірант кафедри історії російської літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** vovanvin@gmail.com

Гаврилюк Надія Іванівна, кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу теорії літератури та компаративістики, Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. **Електронна адреса:** uapolymetric@yahoo.co.uk

Галунова Наталія Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального та прикладного мовознавства, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** n.galunova@karazin.ua

Гладкова Марина Валеріївна, магістр філологічного факультету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** 23marinagladkova23@gmail.com

Гносва Ніна Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** ninaivgn17@gmail.com

Головко Людмила Григорівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** holovko.lg@ukr.net

Гребенюк Тетяна Володимирівна, доктор філологічних наук, професор кафедри культурології та українознавства, Запорізький державний медичний університет. **Електронна адреса:** s_gtv@ukr.net

Даниленко Людмила Вікторівна, кандидат філологічних наук, викладач кафедри мовної підготовки, Запорізький державний медичний факультет. **Електронна адреса:** ladadana17@gmail.com

Калашник Ольга Олександрівна, викладач кафедри філології, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. **Електронна адреса:** zverid@ukr.net

Калениченко Ольга Миколаївна, доктор філологічних наук, професор кафедри театрознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. **Електронна адреса:** onkalenich@ukr.net

Кизилова Віталіна Володимирівна, доктор філологічних наук, професор кафедри філологічних дисциплін, Луганський національний університет імені Т. Шевченка. **Електронна адреса:** kuzyllovavitalina@ukr.net

Кисіль Віктор Васильович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** kysilviktor@gmail.com

Кремінська Інна Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** imkreminska@gmail.com

Кузьменко Наталя Станіславівна, магістр філологічного факультету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** kuzmenko.nataliia.st@gmail.com

Левченко Наталія Микитівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і світової літератури, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди. **Електронна адреса:** NatLevchenko@meta.ua

Літвинчук Таїса Вікторівна, аспірант кафедри історії української літератури, теорії літератури і літературної творчості, Інститут філології Київського національного університету імені Т. Шевченка. **Електронна адреса:** tajisa.litvinchuk@ukr.net

Макарадзе Христина Зурабівна, магістр філологічного факультету, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** khrystyna95pro@gmail.com

Манжос Світлана Віталіївна, літературознавець, викладач, Житлово-комунальний коледж ХНУМГ імені О. М. Бекетова. **Електронна адреса:** mangoc@email.ua

Масло Ольга Володимирівна, доцент кафедри української та російської філології факультету початкової освіти та філології, комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія». **Електронна адреса:** olga_maslo@ukr.net

Матвєєва Тетяна Степанівна, доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** ukrlit@karazin.ua

Михайлин Ігор Леонідович, доктор філологічних наук, професор кафедри журналістики, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

Муслієнко Олена Вячеславівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української і світової літератури, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди. **Електронна адреса:** ev.muslienko@gmail.com

Онїпко В'ячеслав Федорович, аспірант кафедри філологічних дисциплін, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка. **Електронна адреса:** onipko.vyach@i.ua

Петренко Світлана Іванівна, аспірант кафедри соціальних комунікацій, Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка. **Електронна адреса:** s.petrenko102@gmail.com

Попов Сергій Леонідович, доктор філологічних наук, професор кафедри російської мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** s.leon.popov@gmail.com

Руда Олена Володимирівна, аспірант кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** chystepovitrya@gmail.com

Савчук Григорій Олегович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** gsavchook@bigmir.net

Савчук Еліна Олександрівна, студентка I курсу магістратури філологічного факультету (спеціальність – прикладна лінгвістика), Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** elina2096@gmail.com

Сердега Руслан Леонідович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** ruslan.serdega@ukr.net

Ступницька Наталія Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** stunataly@gmail.com

Тарануха Єлизавета Валеріївна, аспірант, заступник начальника по роботі з іноземними студентами відділу міжнародного співробітництва, Національний університет «Києво-Могилянська академія». **Електронна адреса:** ZazaFisher@gmail.com

Телехова Олександра Петрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** atelehova@gmail.com

Ушкалов Леонід Володимирович, доктор філологічних наук, професор кафедри української і світової літератури, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди. **Електронна адреса:** prof_ushkalov@i.ua

Хоменко Галина Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і світової літератури, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди. **Електронна адреса:** galkhom12@gmail.com

Черемська Ольга Степанівна, кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри українознавства і мовної підготовки іноземних громадян, Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця. **Електронна адреса:** cheremska@gmail.com

Шовкопляс Галина Євгенівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедр світової літератур, Київський університет імені Б. Грінченка. **Електронна адреса:** gshovkoplias@gmail.com

Янченко Юлія Анатоліївна, здобувач кафедри української мови, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. **Електронна адреса:** yulia-yanchenko@ukr.net

РЕДАКЦІЙНА ПОЛІТИКА

Мета та завдання наукового видання «Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія»

- сприяти розвитку вітчизняного наукового потенціалу та інтеграції його у світовий науковий простір;
- створювати простір якісної публічної комунікації вчених, донесення результатів їх діяльності до вітчизняної і світової наукових спільнот;
- сприяти формуванню новітніх методик мовознавчих та літературознавчих досліджень.

«Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна», серія «Філологія» дотримується певної редакційної політики, яка розроблена на основі передової світової практики і офіційно прийнята Редакційною колегією журналу.

Професійна етика

Журнал прагне до захисту високих стандартів етики в сфері публічного розкриття результатів наукових досліджень і вживає всіх можливих заходів для запобігання будь-яких протизаконних публікацій.

Відповідальність редакторів, авторів і рецензентів

Оцінка статей проводиться на основі так званого одностороннього або двостороннього «сліпого» рецензування. Всі коментарі рецензента за конкретною статтею обговорюються тільки між сторонами, які беруть участь у процесі публікації: редактором, відповідальним секретарем, авторами і рецензентами

Редактор та відповідальний секретар приймають і розглядають матеріали від кожного учасника, незалежно від статі, національності, релігійної / політичної / сексуальної орієнтації і т. п. Щоб досягти високого рівня об'єктивності і уникнути порушення авторських прав в процесі експертизи матеріалу, редактор та відповідальний секретар не повинні розголошувати інформацію щодо поданого рукопису і його автора нікому, крім відповідного автора і рецензентів. На підставі висновку, отриманого від рецензентів, редактори мають право прийняти рукопис для публікації, відхилити матеріал або вимагати від учасника його доопрацювання. Тільки рукописи з позитивними відгуками рецензентів можуть бути опубліковані в журналі.

Беручи до уваги те, що в окремих випадках рішення про публікацію рукописи не може бути ухвалене на основі наданих висновків рецензентів, редактор може залучати до оцінки матеріалу додаткових рецензентів. Остаточний відбір статей для публікації проводить редактор. Неопубліковані рукописи не повинні використовуватися редактором чи рецензентами в будь-яких цілях і повинні залишатися конфіденційною інформацією для третіх осіб. Автори будуть проінформовані про рішення щодо прийняття та оприлюднення їх рукописів якомога швидше. Після прийняття матеріали, як правило, будуть опубліковані в наступному доступному випуску журналу. Редакція залишає за собою право на скорочення і незначну зміну статей зі збереженням головних висновків та авторської стилістики. Зміни погоджуються з автором.

Автори Вісника, відправляючи статті в редакцію, залишають за собою право на авторство своєї роботи та передають журналу право першої публікації цієї роботи на умовах ліцензії Creative Commons Attribution License, котра дозволяє третім сторонам вільно розповсюджувати опубліковані в журналі матеріали з обов'язковим посиланням на авторів оригінальної роботи та першу публікацію роботи у цьому журналі.

Автори погоджуються з зазначеними умовами по визначенню і захисту авторських прав, які будуть застосовані до поданих рукописів, після того як матеріал буде опублікований на сторінках журналу. Подання статті передбачає, що представлений на розгляд матеріал є оригінальною роботою авторів, яка не була опублікована раніше, не прийнята до публікації в іншому місці і не перебуває на розгляді в інших виданнях, її публікація здійснюється за спільною згодою всіх авторів рукописи, і якщо вона буде прийнята до друку, то не буде опублікована в іншому виданні в тій же формі, англійською або будь-яких інших мовах, без письмової згоди видавця.

Відповідальність за зміст статей, достовірність фактів, цитат, власних імен, географічних назв, назв підприємств і організацій та іншої інформації несуть автори статей. Висловлені в цих статтях думки можуть не збігатися з точкою зору редакційної колегії журналу.

Після надходження всі статті передаються на розгляд рецензентам.

Рецензент повинен надати зрозумілий і об'єктивний висновок, уникаючи особистої критики і суб'єктивності. Всі коментарі та пропозиції рецензента повинні бути аргументованими.

Рецензент зобов'язується зберігати в суворій конфіденційності всі отримані рукописи і не використовувати їх для особистої вигоди. Всі відповідні джерела даних в рукописі повинні бути

підтверджені рецензентом. Про будь-якої подібності матеріалу з текстом опублікованих робіт або при виникненні сумніву в плагіаті рецензент повинен негайно повідомити редактору.

Політика журналу відносно плагіату

Повага до прав інтелектуальної власності є провідним принципом професійної етики журналу «Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія». Плагіат є явним порушенням таких етичних принципів. Матеріали, що направляються для публікації у Віснику, перевіряються усіма доступними для редакції засобами для запобігання плагіату. Зокрема, перевірка здійснюється за допомогою Антиплагіатної інтернет-системи Strikeplagiarism.com (власність компанії Plagiat.pl).

Відповідальність авторів полягає в тому, щоб гарантувати, що статті, представлені на розгляд до редакції Вісника, підготовлені з дотриманням високих етичних стандартів.

Щоб повідомити видавцеві про можливі факти плагіату, надішліть листа редактору журналу, вказавши дані, необхідні для проведення розслідування:

- а) імена та контакти осіб (особи), які пред'являють претензії в зв'язку з порушенням їхніх авторських прав;
- б) бібліографічні дані оригінальної роботи (назва статті, автор, місце і дата публікації);
- в) цитата (ідея, твердження) в статті, автор якої, як стверджується, здійснив плагіат;
- г) зазначення конкретних сторінок, розділів, абзаців в кожній роботі, які свідчать про наявність плагіату.

Після завершення розслідування Редакційна колегія журналу на основі рекомендацій редактора визначить штрафні санкції, які будуть застосовані до автора, який здійснив плагіат. Всі аспекти розслідування є суворо конфіденційною інформацією. Імена та контакти осіб (особи), які висунули претензії, будуть залишатися конфіденційними і будуть використані лише для цілей розслідування. Ухвалене за результатами розслідування рішення буде негайно повідомлено редактором усім сторонам. У разі виявлення плагіату всі сторони будуть проінформовані про заходи, які будуть вжиті. Зокрема видавцем можуть бути вжиті такі заходи:

- Видавець інформує завідувача кафедри, декана або наукового керівника учасника, який вчинив плагіат.

- Автору, який скоїв плагіат, буде запропоновано написати офіційного листа авторам оригінальної роботи, авторські права яких були порушені, з визнанням фактів плагіату і вибаченнями.

- Якщо стаття вже була опублікована, Видавець розмістить повідомлення про плагіат, ґрунтуючись на результатах власного дослідження, і видалить доступ до повного тексту роботи. Сама ж стаття буде зберігатися в базі даних Видавця для майбутніх досліджень або юридичних цілей.

- Якщо плагіат виявлений на етапі подачі, стаття може бути автоматично відхилена редактором без подальшого розгляду і без проведення будь-якого подальшого розслідування з приводу плагіату. Крім того, автору (авторам) буде відправлено лист-попередження, в якому також будуть розкриті основні положення політики журналу «Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія» щодо плагіату.

Якщо автори відмовляються виконувати вищенаведені вимоги (наприклад, вони відмовляються написати офіційного листа з вибаченнями), або якщо в процесі розслідування виявлено численні порушення авторських прав одними і тими ж авторами, Вісник зберігає за собою право ввести додаткові санкції, такі як автоматична відмова від прийняття в друк всіх поточних і майбутніх матеріалів цих авторів протягом тривалого періоду часу.

Політика відкритого доступу

«Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія» практикує політику негайного відкритого доступу до опублікованого змісту, підтримуючи принципи вільного поширення наукової інформації та глобального обміну знаннями задля загального суспільного прогресу.

Під «відкритим доступом» ми маємо на увазі вільний публічний доступ в мережі Інтернет, який дозволяє будь-якому користувачеві читати, завантажувати, копіювати, поширювати, друкувати, робити пошук, або посилання на повні тексти статей, сканувати їх для індексації, передавати їх як дані в програмне забезпечення або використовувати їх для будь-яких інших законних цілей, без фінансових, юридичних чи технічних бар'єрів, за винятком тих, які пов'язані з особистим доступом користувача до самої мережі Інтернет.

Єдиним обмеженням щодо відтворення та розповсюдження матеріалів є дотримання авторського права в цій області, що передбачає можливість автора контролювати цілісність своєї роботи, належне визнання його права і цитування.

Кожен користувач мережі Інтернет має вільний і необмежений доступ до повних текстів статей, опублікованих у журналі. Після публікації всі матеріали відразу доступні в онлайн режимі (без тривалого очікування). Зокрема, статті, опубліковані в журналі «Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія», після виходу в світ чергового номера видання розміщуються в форматі PDF-файлів на сайті журналу. Всім відвідувачам сайту надається вільний доступ до повних текстів матеріалів, опублікованих у журналі. Завдяки цьому автори мають можливість подавати на розгляд наукової спільноти результати своїх власних досліджень.

Політика відносно авторських прав

Автори зберігають авторське право на всі їх роботи, опубліковані в журналі «Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія».

Подання матеріалу на розгляд редактору журналу передбачає, що матеріал є оригінальною, неопублікованою роботою авторів, яка не була опублікована раніше, не прийнята до публікації в іншому місці і не перебуває на розгляді у будь-якого іншого видавця друкованого або електронного видання.

Видавець співпрацює з Національною бібліотекою України імені В. І. Вернадського і дозволяє їй створювати постійні архіви опублікованих номерів журналу «Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія» з метою збереження та відновлення.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗУВАННЯ СТАТЕЙ

1. Всі наукові статті, що надійшли до редакції «Вісника» і відповідають його тематиці та вимогам, проходять через інститут рецензування.

2. Форми рецензування статей: зовнішня (рецензування рукописів статей доктором або кандидатом наук, який є провідним спеціалістом у відповідній галузі науки), та внутрішня (рецензування рукописів статей членами редакційної колегії). Рецензування проводиться за принципами single-blind peer review (одностороннє «сліпе» рецензування – рецензент знає про автора, автор – ні) або double-blind peer review (двостороннє «сліпе» рецензування – автор і рецензент не знають один про одного). Зовнішня рецензія засвідчується в порядку, установленому в установі, де працює рецензент. Рецензія повинна бути підписана рецензентом з розшифровкою посади, наукового ступеня і вченого звання.

3. Стаття реєструється у редакції «Вісника» із зазначенням дати отримання, назви, Ф.І.Б. автора (авторів), місця роботи.

4. Відповідальний секретар протягом 7 днів повідомляє авторів про одержання статті.

5. Відповідальний секретар визначає відповідність статті профілю журналу та вимогам до оформлення, що розміщені на сайті «Вісника» (http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html). У разі невідповідності стаття до подальшого розгляду не допускається.

6. Відповідальний редактор направляє статтю на внутрішнє рецензування члену редакційної колегії, що має найбільш близьку до теми статті наукову спеціалізацію.

7. Строки рецензування не повинні перевищувати чотирьох тижнів із дня отримання.

8. У внутрішній рецензії повинні бути висвітлені наступні питання:

- актуальність та наукова новизна;
- обґрунтованість та значимість результатів;
- оцінка особистого внеску автора статті в рішення даної проблеми;
- відповідність мови, стилю, композиції, логіки викладання науковому характеру матеріала;
- якість оформлення;
- у чому конкретно полягають позитивні сторони, а також недоліки статті, які виправлення й доповнення повинні бути внесені автором;
- висновок про можливість опублікування даного рукопису в журналі: «рекомендується», «рекомендується з урахуванням виправлення відзначених рецензентом недоліків» або «не рекомендується».

9. Рецензент приймає рішення про доцільність публікації, про необхідність доопрацювання рукопису, або про недоцільність публікації. Рецензія повинна бути підписана рецензентом з розшифровкою посади, наукового ступеня і вченого звання.

10. Рецензенти повідомляються про те, що надіслані їм рукописи є приватною власністю авторів і відносяться до відомостей, що не підлягають розголошенню. Рецензентам забороняється робити копії статей для своїх потреб.

11. При необхідності доопрацювання стаття направляється автору з пропозицією врахувати зауваження рецензента. У випадку відхилення статті від публікації редакція направляє авторові мотивовану відмову.

12. Рукописи, допрацьовані автором, повторно направляються на рецензування того ж рецензента, який робив критичні зауваження, чи іншому на розсуд відповідального редактора.

13. Рукописи, автори яких не усунули конструктивні зауваження рецензента або аргументовано не спростовують їх, до публікації не приймаються.

14. Остаточне рішення про можливість і доцільність публікації приймається відповідальним редактором (або, за його дорученням, – членом редакційної колегії), а при необхідності – засіданням редакційної колегії в цілому.

15. Згідно із положеннями про систему запобігання та виявлення академічного плагіату у наукових та навчальних роботах працівників і здобувачів вищої освіти Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, перед поданням «Вісника» на розгляд ученої ради факультету редакційна колегія перевіряє прийняті до опублікування статті на відсутність академічного плагіату, про що складається довідка, яку підписує відповідальний редактор видання. Перевірка здійснюється за допомогою Антиплагіатної інтернет-системи Strikeplagiarism.com (власність компанії Plagiat.pl).

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ ПУБЛІКАЦІЙ ДЛЯ «ВІСНИКА ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА», СЕРІЯ «ФІЛОЛОГІЯ»

До «Вісника» приймаються наукові статті обсягом від 10 до 24 друкованих сторінок. Матеріали можуть бути представлені українською, російською або англійською мовами. Для публікації матеріалів у збірнику необхідно підготувати текст статті в роздрукованому вигляді та в електронній формі. Файл зі статтею слід надіслати електронною поштою (після прийняття статті відповідальним секретарем редакції) на адресу rus.lit@karazin.ua, philology@karazin.ua або visnyk.philology@karazin.ua. Роздрукований та електронний варіанти повинні бути ідентичними. Текст статті повинен бути ретельно відредагований та перевірений автором і завірений його підписом. За помилки в поданих матеріалах відповідає автор статті. Вимоги до файла: файл має бути створений у редакторі Word і збережений у форматі *.doc, *.docx або *.rtf; файл має бути названий прізвищем автора статті. Ім'я файла набирається латинським шрифтом (наприклад, Butko.doc; Butko.rtf).

Послідовність структурних елементів та вимоги до набору статті:

1) УДК. Друкується ліворуч звичайним шрифтом.

2) Ініціали та прізвище автора. Друкуються ліворуч звичайним шрифтом.

3) Назва закладу, де працює автор. Друкується ліворуч звичайним шрифтом.

4) Назва статті. Друкується ліворуч звичайним шрифтом. Не слід робити всі букви великими.

5) Анотації (цей структурний елемент не має заголовків «анотація» тощо) подаються українською, російською, англійською мовами. Кожна публікація не англійською мовою супроводжується англійською мовою анотацією обсягом не менш як 1800 знаків, включаючи ключові слова. Кожна публікація не українською мовою супроводжується українською мовою анотацією обсягом не менш як 1800 знаків, включаючи ключові слова; обсяг анотацій російською мовою становить не менш ніж 500 знаків; перед кожною анотацією наводяться прізвище й ініціали автора та назва статті відповідною мовою; до анотацій додаються 5–7 ключових слів; текст анотації друкується звичайним шрифтом через один інтервал.

6) Текст статті. Згідно з вимогами ДАК України змістове оформлення статті має містити такі елементи: а) постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; б) аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячена означена стаття; в) формулювання цілей статті (постановка завдання); г) виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; д) висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. • Текст набирається шрифтом «Times New Roman», розмір – 14 п., міжрядковий інтервал – 1,5. Параметри сторінки: згори, знизу, ліворуч, праворуч – 2 см. • Не допускається заміна тире знаком дефіса і навпаки. • Сторінки не нумеруються. • Абзацний відступ – 0,6 см.

Не допускається створення абзацного відступу за допомогою клавіші Tab і знаків пропуску. • Текст вирівнюється по ширині. • Виділення фрагмента тексту можливе напівжирним шрифтом та курсивом (підкреслення не допускається). • Бібліографічні посилання друкуються у квадратних дужках. Перша цифра – номер джерела в списку літератури, друга – номер сторінки. Номер джерела і номер сторінки розділяються двокрапкою. Для зазначення діапазону сторінок використовується знак тире без пропусків ліворуч і праворуч від тире. Номери сторінок, що відносяться до одного джерела, розділяються комою. Номери джерел розділяються крапкою з комою. Наприклад: [4:25], [4:25–27], [4:25; 7:32–33; 12:16, 25], [4; 7; 12].

7) Література. Перед списком використаної літератури пишеться слово «Література» звичайним шрифтом. Використані джерела друкуються за абеткою. Кожне джерело починається з абзацу. Оформлення бібліографії з урахуванням Національного стандарту України ДСТУ 8302:2015 «Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання». До списку обов'язково повинна бути включена література за останні п'ять років.

Статтю супроводжує на окремій сторінці інформація про автора • прізвище, ім'я, по батькові; • науковий ступінь, місце роботи, посада; • домашня адреса, електронна адреса, мобільний і робочий телефони; • особистий підпис. Статті аспірантів і здобувачів подаються з аргументованим та завіреним відгуком наукового керівника. Невиконання зазначених вимог буде причиною відхилення запропонованої статті.

Після списку літератури необхідно навести *References* – переведений в латиницю список використаних джерел (транслітерований або перекладений англійською – за наявності англійської версії джерела), який має бути оформлений згідно з міжнародним стандартом APA (American Psychological Association).