

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КІРОВОГРАДСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Studia in honorem

*Видається на пошану і з нагоди 35-річчя
науково-педагогічної праці та 60-річчя від дня народження
доктора філологічних наук, професора
Миколи Івановича Зимомрі*

Серія:

**Філологічні науки
(літературознавство)**

Випуск 69

Частина 2

Кіровоград – 2006

ББК 83
Н 34
УДК 8

Наукові записки. – Випуск 69. Частина 2. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – 220 с.

ISBN 966-8089-24-3

До наукових записок вміщені статті, у яких розглядаються актуальні проблеми сучасного українського літературознавства.

Збірник розрахований на наукових працівників, викладачів та студентів філологічних факультетів, учителів-словесників.

**Випуск видається з нагоди 35-річчя
науково-педагогічної праці та 60-річчя від дня народження
професора Миколи Івановича Зимомрі,
вченого-літературознавця**

Друкується за рішенням ученої ради
Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
(*протокол № 3 від 30.10.2006 року*).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

- | | |
|----------------------------|--|
| 1. Клочек Г.Д. | – доктор філологічних наук, професор
(відповідальний редактор). |
| 2. Буряк О.Ф. | – кандидат філологічних наук, доцент (секретар). |
| 3. Куценко Л.В. | – доктор філологічних наук, професор. |
| 4. Лучик В.В. | – доктор філологічних наук, професор. |
| 5. Манакін В.М. | – доктор філологічних наук, професор. |
| 6. Марко В.П. | – доктор філологічних наук, професор. |
| 7. Ожоган В.М. | – доктор філологічних наук, професор. |
| 8. Панченко В.Є. | – доктор філологічних наук, професор. |
| 9. Поляруш О.Є. | – кандидат філологічних наук, професор. |
| 10. Семенюк О.А. | – доктор філологічних наук, професор. |
| 11. Романцевич В.К. | – редактор. |

ISBN 966-8089-24-3

© Кіровоградський державний педагогічний
університет імені Володимира Винниченка, 2006

КОДУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Василь МАРКО (Кіровоград)

У статті розглядається одна з актуальних проблем інтерпретації художнього тексту – його кодування. Обґрунтовується теза про залежність смислу твору від вдало знайденого коду та адекватної інтерпретації тексту.

One of the most actual problems of the belles- lettres text interpretation – the problem of its coding – is considered in the article. The thesis of the dependence of the literary work sense from the successfully found code and the adequate text interpretation is substantiated in it.

Останні роки українські літературознавці часто говорять про декодування, перекодування художніх текстів, цілих масивів творчості. Це пов'язано зі зміною ідеологічної атмосфери, доступом до праць зарубіжних авторів, які створили чимало теорій літературного твору/тексту, взаємин літератури з дійсністю, читачем тощо. Нагадаю бодай книжки Т. Гундорової про ранній український модернізм, про Ольгу Кобилянську, В. Агеєвої й Н. Зборовської про Лесю Українку, Ю. Безхутрого про Миколу Хвильового, де порушена мною проблема цілеспрямовано актуалізується [1].

Код, кодування – по суті не нові явища, хоча в літературознавстві мають конкретну історичну прив'язку. У найширшому сенсі з кодуванням пов'язане вже саме називання предметів, явищ, якостей, дій і т.д. Свої коди мають прислів'я, приказки, загадки, замовляння та багато ритуалів, які без розуміння їхньої таїни втрачають сенс. Своєрідні коди присутні в народній – і не тільки народній – символіці. Я говоритиму про коди художніх текстів.

Р. Барт пропонує визначати код як суму правил або обмежень, що забезпечують комунікативне функціонування будь-якої знакової системи. Він виділив п'ять головних видів кодів: герменевтичний («код загадки»); семіотичний (комунікації); символічний; дії, акції; культурний [2, 396].

До теорії кодів художнього тексту звертаюсь тому, що ця теорія виявилась близькою до моєї позиції про таїну слова в художньому творі, позиції, що ґрунтується на ідеї О. Потебні про об'єктивний і суб'єктивний зміст слова, який воно здобуває в конкретному творі, взаємодіючи з іншими словами й досвідом читача [3, 112–116]. Цією проблемою займався і професор М. Рудяков, з котрим я був близько знайомий. У процесі багатьох дискусій і дружніх бесід наші позиції у тлумаченні стилю – його від мовознавчих, а моя від літературознавчих тлумачень – поступово зближувались. Микола Олександрович, зокрема, увів до своєї теорії стилю категорію ідеалу, що надало його теорії природної двополюсності, як основи розуміння секрету саморозвитку художнього світу [4, 41–46]. Я ж розглядаю стиль у взаємодії з художньою концепцією людини, котру

тлумачу як широку систему понять. Це дало змогу зробити висновок про закономірності взаємодії художньої концепції людини і стилю. Отож ґрунтуючись на вченні О. Потебні, я зосередився не на його загальновідомому положенні про зовнішню і внутрішню форми слова, як це зробили, до прикладу, А.Ткаченко [5, 6], а також О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв [6, 123–124] у своїх курсах теорії літератури для вищої школи, що призвело до ще більшого розмивання й так нестійких відмінностей між складниками змісту і форми художнього твору, – я свою позицію виводжу з ідеї про об'єктивний і суб'єктивний зміст слова в художньому тексті. Уточню: об'єктивний зміст слова – то значення, закріплені за ним мовцями в різних мовленнєвих ситуаціях упродовж віків і зафіксовані в словниках. Суб'єктивний же зміст слова – це ті значення або їхні нюанси, які воно здобуває у конкретному художньому творі. До речі, це стосується й живого мовлення. Фундаментальне відкриття О. Потебні я трансформував у три положення, які конкретизують і якоюсь мірою розвивають ідею українського мовознавця й літературознавця: 1) у кожному конкретному літературному творі найважливіші в концептуально-естетичному плані слова активізують певні із закріплених за ними в словниках значення або здобувають нові значення чи їхні відтінки, характерні лише для цього твору; 2) система нових значень слів у творі наближає читача до задуму автора, до глибинного змісту художнього феномена; 3) нові значення слів у творі виникають не довільно, а підпорядковані задуму автора, його художній концепції. Ключі до цих нових значень або їхніх нюансів і є частковими кодами художнього тексту. Із загального комплексу часткових кодів, заряджених художньою енергією, впливає головний код тексту, як його, за нашими припущеннями, задумував автор. Варіанти ж головних кодів – то здобуток читача або дослідника, котрі, виходячи з параметрів і умов естетичної ситуації, можуть більш або менш адекватно розкодувати текст.

Уводячи коди художнього тексту, які зближуються з моїм улюбленим поняттям *тайна слова*, до системи концептуально-стильових зв'язків, бодай коротко окреслю зміст категорій *художня концепція людини і стиль*.

Художня концепція людини – важлива теоретична й методологічна категорія, яка охоплює принципи зображення персонажів і систему суспільно-філософських поглядів письменника на людину. Повне уявлення про цю масштабну категорію можна передати лише способом докладних теоретичних викладок [7, 11–34]. А тут тільки окреслю систему концептуальних понять, які характеризують цю категорію з різних боків.

1. **Складники**, які в сукупності визначають об'єм категорії *художня концепція людини*, об'єднують: а) естетичний ідеал; б) розуміння письменником біологічних, духовних і суспільних начал у людині й ставлення автора до персонажів; в) вибір героїв і г) принципи їх зображення.

2. **Характерні риси** визначають ідейну спрямованість, так би мовити, ідеологічну якість концепції людини. До них належать гуманізм/антигуманізм, класові/загальнолюдські цінності, масовість/елітарність, новаторство/традиції.

3. **Ідейно-естетичні** аспекти концепції людини визначають взаємини людини зі світом, часом і собою: людина і світ, людина – людина, людина – суспільство, людина – природа, людина і час (минуле, сучасне, майбутнє), а також свобода/несвобода, правда/брехня, краса/потворність, добро/зло, любов/ненависть, життя/смерть тощо.

4. **Джерела** художньої концепції людини, під впливом яких формується творча особистість автора: а) суспільно-філософські (життя народу, його історичний досвід, етика, мораль, філософські науки (гносеологія, онтологія, психологія тощо); б) літературно-естетичні (течії естетики, фольклор, літературні традиції); в) сімейно-побутові (враження від контактів з близькими людьми, родинні традиції й міфи і т.д.).

Я запропонував і власний варіант визначення *стилю* окремого твору: під стилем розуміємо особливості організації (структури) та функціонування всіх складників форми літературного твору, яка слугує найповнішому вираженню змісту, водночас зберігаючи свою самодостатність. Виділяємо складники (види) форми за найбільш усталеною традицією: 1) *композиційна* форма, куди відносимо сюжет, позасюжетні елементи, групування персонажів, наявність (або відсутність) оповідача та його роль у творі; 2) *сюжетна* форма (як найбільш масштабний складник композиції, сюжет розглядаємо й окремо) включає традиційні складники сюжету, його види та співвідношення з фабулою, а також художній час і простір; 3) *образна* форма (образи персонажів і обставини); 4) *викладова* форма, співвідношення її з нарацією, що відбиває різне співвідношення рівнів свідомості автора й персонажів; 5) *родово-жанрова* форма розглядається як форма синтетична, що складається під дією зовнішніх і внутрішніх жанротвірних чинників; 6) *власне словесна й звукова* форма (тропи, фігури, акцентовані звукові явища). Перші п'ять складників форми відносимо до макроструктури, шостий – до мікроструктури твору.

Художня концепція людини і стиль активно взаємодіють. І ця взаємодія підпорядкована двом закономірностям. *Перша*. На формування стилю впливають усі складники, риси, джерела концепції людини, проте в різних письменників, а нерідко й у різних творах одного автора окремі складники, риси, джерела виявляють підвищену стилетворчу активність. *Друга*. У різних творах окремі елементи форми – композиція або сюжет, форми викладу або жанр, власне словесна форма – виявляють підвищену активність при втіленні авторського задуму й забарвленні стилю.

Уводячи категорію *код* до розгалуженої системи взаємодії багатьох складників змісту і форми, художньої концепції і стилю, можна уточнити

визначення цієї категорії. **Код** – це знак, зміст якого формувався, закріплювався в різних умовах і в різний час, активізується й оновлюється в системі художнього тексту; це також позиція автора, яка втілюється при створенні художнього світу твору і з якої автор пропонує читачеві сприймати створений ним світ; це умови, котрі прийняв/витворив читач при сприйманні образів людей та обставин, читаючи художній текст; це, зрештою, ключ, яким дослідник відкриває сутність твору, інтерпретує його.

Що в такому разі може виступати кодом у художньому тексті? Аналіз багатьох творів переконує, що в тексті присутні один чи декілька масштабних, головних кодів концептуального характеру й багато часткових, що взаємодіють із головним. Саме в процесі цієї взаємодії зближуються категорії *код* і *таїна слова*, про яку я вже згадував. Тож наскільки вдало розпізнано й витлумачено код/коди, залежить наше наближення до авторського задуму і здатність інтерпретатора відчувати й тлумачити художній текст.

На прикладі кількох творів спробую продемонструвати визначення й тлумачення їхніх кодів, причому не ставлю собі за мету множити кількість інтерпретацій, а подати, на мій погляд, найбільш цікаві й переконливі у світлі відстоюваної літературознавчої концепції.

Зміст поезії Т.Шевченка (1814–1861) «І золотої, й дорогої...», написаної у Кос-Аралі 1849 року, найповніше розкривається в контексті цінностей, сповідуваних автором. Тут не торкатимусь таких ідеальних величин, як Бог, Україна: про них не раз писали дослідники. Маю на оці інші, також ідеальні для поета цінності: воля, вільний, веселий, усміхнений, молодий, рай, правда, світло, родина, мати з дитям і т.д. Пригадаймо: у вірші «Сон» («На панщині пшеницю жала...») син кріпачки Іван працює у полі, як і мати. Але принципова різниця між працею матері й сина відбита в опозиції кріпацтво/воля. Поле синове *веселе*. Бачачи в сні ідеальну картину єднання людини із землею через працю, бо він уже «не панський, а на волі», мати й собі *усміхнулася*. Тільки усмішка та недовга – як і сон кріпачки.

У вірші «І золотої, й дорогої...» акцентованими є *воля*, *молодість*, підкріплені епітетами *золотої*, *дорогої* (долі). На номінативному рівні вони містять високий оціночний потенціал, за суттю є ідеальними величинами. Але названим цінностям протиставлено *печаль*, *плач*, які підсилюються містким метафоричним порівнянням «мов одірвалось од гілля», що стосується хлопчика-сироти, образ якого – через «низький больовий поріг» (О. Довженко) автора – нагадує долю самого Тараса: «Мені здається, що се я, / Що це ж та *молодість* моя». Емоційна сила Шевченкового слова-прозріння фокусується у виразі, що характеризує долю хлопчика: «Воно не бачитиме *волі*, / Святої *воленьки*» [8, 418]. У результаті початкові рядки вірша набувають іншого смислу: *молодість* як найцінніше, що є в людини,

в умовах народної неволі втрачає для поета сенс. І його уява малює моторошну картину звуження «широкого вольного світу» сироти до закутків *наймів і москалів*. А місток із антифраз, розташованих за принципом спадної градації – *не плакав, не журились, прихилився*, – цей місток, що з'єднує два береги неволі безталанного хлопчика *найми – москалі*, засвідчує байдужість і жорстокість світу, який викидає знедолених на задвірки життя; засвідчує – завдяки емпатії автора – його нестерпний біль від страшного видива долі сироти, видива, що вражає своєю жорсткою правдою. Отже, код Шевченкового твору «І золотої, й дорогої...» перебуває у сфері життєвих цінностей, сфокусованих в образі ідеалу, поданого в перших рядках вірша й знівельованого умовами невільницького життя народу в Україні.

Аналізуючи вірш П. Тичини (1891–1967) «О панно Інно...» (1915), хотів би зіставити два підходи: міметичний, запропонований В.Панченком у блискучій літературознавчій «новелі» «В Нюсі я довго любив Полю...» (П. Тичина)» [9, 48–55], і психологічний, тісно пов'язаний з художньою формою твору. Безперечно, читачам цікаво дізнатися, які реальні імпульси лежали за поетичними рядками; декому хочеться «програти в особах» поетичне плетиво слів. І в цьому немає нічого протиприродного. У практиці театру, кіно, телебачення є чимало спроб «театралізації» любовних історій, зафіксованих в інтимній ліриці. Але маємо пам'ятати, що реальні любовні переживання розвиваються за своїми законами, а художній світ, створений словесними засобами, – за своїми. Тільки в першому випадку в атмосферу поетового переживання намагаємось увійти крізь призму факту («художнього», взятого з інших творів цього ж автора, чи реального, взятого зі щоденників, листів, спогадів самого поета та інших людей). У другому випадку ми входимо у світ поетового слова, як воно відкривається нам (читачеві, інтерпретатору), відлите в конкретну художню форму, різні складники якої активізуються залежно від того, з якої позиції/ коду будемо аналізувати вірш.

Пропоную розпочинати розгляд вірша П. Тичини «О панно Інно...» з вибраного стану ліричного героя і форми викладу, які можна вважати кодом до його інтерпретації. Текст твору – це зафіксоване словами внутрішнє мовлення ліричного героя, зокрема найскладніший його вид – плин свідомості. Не вдаючись до теоретичного викладу суті цієї викладової форми, розглянемо її аналітичний аспект у вірші П. Тичини. Поет передав складний внутрішній стан ліричного героя, де багато невизначеного, навіть суперечливого, що приносить йому страждання: «Я ридаю» [10, 19]. Внутрішня драма ліричного героя розігрується на фоні самотності («Я – сам») і звуженого до обширу вікна світу («Вікно»), який розширюється штрихом зимового пейзажу за вікном («Сніги...»). Цією деталлю, підсиленою фігурою повтору («Сніги, сніги, сніги...»), автор завершує першу строфу, замкнувши не тільки світ, що оточує його

ліричного героя, а й вичерпавши предметне представлення реальної дійсності у творі. Усе інше – уявні картини, стани, зізнання, сумніви, думки, що передають реальну драму ліричного героя, яка в його свідомості межує з трагедією («Любові усміх квітне раз – ще й тлінно»).

У стані глибокої душевної кризи ліричний герой звертається до «панни Інни», промовляючи її ім'я, як заклинання, як звернення до останньої інстанції, що могла б його порятувати... І справді, лише могла б... Бо реальна ситуація після піднесеного зізнання («Сестру я Вашу так любив – дитинно, золотоцінно») йде сумнів щодо висловленого («Любив?»). І лише друга частина цього своєрідного паралелізму («Цвіли луги...») звучить, як дальня луна колишньої любові. У результаті парадоксальності чоловічої психіки (дослідники стверджують, що чоловіки можуть водночас щиро кохати двох жінок) звертання до «панни Інни» стало сповіддю про драму любові до її сестри. Якою могла б бути реакція Інни на таку сповідь у реальній дійсності? Не будемо гадати: поет пропонує художню версію гіпотетичної розв'язки, яка виявиться надто ускладненою...

Отож у другій строфі, де зберігається звертання до Інни, ліричний герой переводить свою увагу зі ставлення до сестри на взаємини із самою Інною. Примітно: якщо кохання до сестри асоціюється лише з одною предметною деталлю – *квітучими лугами*, то образ Інни викликає цілий пучок асоціацій. На фоні скупі поданого зимового вечора, тиші, інтимної атмосфери («Ми») ліричний герой акцентує увагу передусім на очах Інни, але не як деталі портрета дівчини, а як засобі передачі власного враження: «Я Ваші очі пам'ятаю, / Як музику, як *снів*». Наприкінці строфи поет ще раз, тепер уже прийомом напливу («І раптом – небо...шепіт гаю...»), зосереджується на очах Інни («О ні, то очі Ваші»), створюючи навколо образу дівчини духовну ауру.

П. Тичина тонко передає внутрішню напругу ліричного героя завдяки особливій семантичній позиції слів чужий/рідний («Я Вам *чужий*... – ти *рідну* стрів»), завдяки образу парадоксального почуття – роздвоєння («Сестра чи Ви?»). Відкритий конфлікт «прикривається» семантично визначеною лексемою «Любив...», яка завдяки формі минулого часу не просто передає усвідомлений стан ліричного героя, а й фіксує – поруч із снігами за вікном – єдину реальність, що перебирає від тих «*снігів*» холодні відтінки і вже не гріє серце.

Удавшись до майстерно змальованого внутрішнього мовлення, власне, плину свідомості, П. Тичина створив не тільки вишукано гаптоване художнє полотно, а й художній еквівалент душі тонкої, вразливої, спраглої і ...самітньої. Причому та самітність фіксується номінативно («Я – сам») і стає відчутною завдяки уявним картинам емоційних станів, думок, якими поет/ліричний герой намагається заповнити самітність естетично освоєним світом, бо ще не усвідомлює, що його страждання – то плата за новий

емоційний досвід, то своєрідне виховання почуттів. Таким чином, взаємодія вибору психічних станів ліричного героя, як концептуального моменту, і відповідної їм форми викладу – плину свідомості, як моменту стилю, стали кодом для однієї з інтерпретацій маленького шедевр великого поета.

Цілком очевидно, що по-різному сформульовані коди художнього тексту потребують відмінних інтерпретацій і дають неоднакове тлумачення тексту. Для увиразнення цієї тези пропоную два, уже власні варіанти інтерпретації „Баяди про дівчину, що була осінь” В.Вовк (Селянської, нар. 2 січня 1926 року). Оскільки словесна фактура твору спільна для обох інтерпретацій, окреслю деякі художні параметри тексту, з яких виходять обидва тлумачення. Насамперед ідеться про особливості жанру. У світі балади, як визначила жанр твору сама авторка, побутова подія – зустріч чоловіка з незнайомою дівчиною – відчутно романтизується, і ситуація поступово набуває ознак чарівного світу.

Для авторки істотно, що зустріч відбувається на кладці, під якою „дзвоном гула ріка” [11, 125]. Образ кладки тлумачиться як символ долі: на ній не розминутися двом. І від неї, кладки, дівчина провела чоловіка „крізь пекло кленів”. Образ „дівчини, що була осінь”, заявлений у назві й закріплений у завершальних рядках балади, привертає увагу незвичайною семантикою. У свідомості українців дівчина традиційно асоціюється з весною, а в баладі В.Вовк – з осінню. Це викликано тим, що слово *осінь* наповнюється протилежним смислом, наявна колізія розв’язується зміною векторів асоціацій: на перший план авторка виводить аналогію не з віком, а з гарячим кольором осінніх кленів, які з підсвідомості поетеси викликали образ *пекла* („крізь пекло кленів”). Далі йде наступний щабель переосмислення тексту: у свідомості українців *пекло* – символ покари, страждання, вічної муки. Однак цілком очевидно, що таке тлумачення образу *пекла* не вписується в авторську концепцію. Захоплення чоловіка незвичайною незнайомкою настільки пристрасне, всевладне, що він забув про *синка*, котрий уже сам струже сопілку, забув про власну *хату*, яка *співає*, забув про шибки, що „*сміються* очима любої жінки”, – то чи могло те шаленство бути *пеклом* для чоловіка? Отож і тут стається семантичне диво: слово *пекло* здобуває протилежне значення (ненав’язлива антифраза) – рай. Рай для двох. Однак ні синок, ні любя жінка, ні хата – символ надійності й затишку – не цілком забуті чоловіком, а причаїлися в його підсвідомості й не допустили до артикуляційного рівня наратора/чоловіка, так би мовити, *повного раю*, тому слово „рай” спіткнулося на межі домашніх оберегів – і для виходу з колізії схопило, здавалось би, надійну маску – „*пекло*”. Та уважний читач спроможний розпізнати під тією маскою справжній зміст – *рай*. Ось так складно співвідносяться рівні свідомості суб’єктів/об’єктів (автора й персонажів) у викладовій і жанровій формі балади.

Істотними у творі В.Вовк є також композиція та образи дівчини й чоловіка. Вдаючись до монтажу двох інформативних „ліній”, авторка творить колоритний образ своєї незвичайної героїні. Одна „лінія” – то „авторське” слово (не вдаватимусь до його наративних модифікацій) про дівчину, на яку дивимось захопленими очима чоловіка, що зустрів її на кладці. Ця „лінія” містить і той ефектний пуант-кінцівку („пекло кленів”), про який уже йшлося. Завдяки оригінальним деталям портрет дівчини поступово тепліє, переходячи від *замороженого терну* зору до *розтуленої шипшини* на щічці й *липового меду* зіниць. Гадаю, неважко відчутти, як в останньому семантичному вузлі активізуються і колір, і смак меду: від кольору (*липовий*) прокладається місток до „*пекла кленів*”, а від солодоців – до зваби („повела”).

Другу інформативну „лінію” у творі складають слова чоловіка, звернені до дівчини. За кількістю тексту вони превалюють над «словами автора», що відповідає особливостям психології жінки: вона, як кажуть, «любить вухами», тобто чекає вербального вираження почуття. Паузи в мовленні чоловіка, створювані „словами автора”, дають змогу майже фізично відчутти схвильованість чоловіка, внутрішньо мотивуючи його зовнішній жест „*нішов*”, позначений у тексті словом „повела”, що засвідчує активність жіночого начала в цьому одноголосому діалозі-поєдинку, в якому дівчина вербально не промовила жодного слова („Вона мовчала”).

Ключем до смислу мовлення чоловіка є його останнє запитання: „Хто ти, таємна дівчино?” Прагнення збагнути незнайомку спонукають думку чоловіка перестрибувати з одного здогаду на інший: вона, дівчина, – з *чужого* села; *відьма*, що зашіптує павуків; *багата*, схожа на панну, бо, мабуть, не вміє „тіпати льон”, а лише на короваях переплітає „зозулинні крила”.

Як бачимо, вся романтично піднесена аура балади сфокусована навколо двох ідеалів, що характеризують два світи („боки” ріки”). На одному березі річки – патріархальний світ чоловіка, де „хата співає / І шибки сміються очима любої жінки”, а по той бік – таємничий, загадковий світ дівчини, де „згоряє синє каміння / Між островами дерев осетрових”. За концепцією авторки, ідеал світу дівчини бере гору над ідеалом (ідилією) світу чоловіка, адже той кинувся за дівчиною у „пекло кленів”. У результаті новий стан взаємин *двох із „кладки”*, означений тільки одним словом „повела”, повертається драмою *двох із „хати”*. Але ця ситуація виходить за межі сюжету „Баляди про дівчину, що була осінь” В. Вовк.

А зараз перейдемо до визначення *кодів* тексту та відповідного їх *розкодування*. При **першому** варіанті інтерпретації балади виходимо з її міметичного розуміння: перед нами ліричні персонажі, наративно відсторонені від особистого досвіду авторки. На наших очах розігрується коротка, але така, що справляє сильне враження, історія двох – чоловіка й дівчини, тобто спрацьовує епічний ефект у ліричному чи ліро-епічному (за

жанром) просторі. (До речі, масив поезії, яку відносимо до лірики й де подаються квазіепічні картини, портрети тощо, найменш осмислений з погляду співвідношення епічного й ліричного начал). Далі в дію вступають принципи й технології аналізу, один із варіантів якого я запропонував вище. Саме так, думаю, у процесі першого варіанта інтерпретації «Баляди про дівчину, що була осінь» В. Вовк розкривається її міметичний код, розкриття якого близьке до традиційного аналізу.

Другий варіант інтерпретації балади В. Вовк ґрунтується на ґендерному й психоаналітичному підходах (кодуванні тексту). За такого тлумачення в центрі твору опиняється не образ чоловіка й дівчини, а свідомість авторки, власне, жіночий тип свідомості з драмами самоідентифікації. Жінка уявно дивиться на себе очима чоловіка. Тобто уявна чоловіча свідомість є дзеркалом для жіночої сутності. А за законами цієї сутності жінка хоче привернути увагу чоловіка, звабити його. Отже, В. Вовк подала у своїй баладі гру жіночої уяви про безмежну владу над чоловіком, від якої його не рятують ні сімейні обов'язки, ні застереження про можливі небезпеки, бо над усіма тими застереженнями стоїть прекрасне видиво Раю, який обіцяє Жінка. За такого підходу й образ чоловіка, й образ дівчини – лише фантоми, символи, в які сублімувалась еротична енергія авторки. Але правда цих візій така висока, що їх приймаємо за реальні в художньому сенсі, що й дає змогу реалізовувати перший варіант інтерпретації. За другим же варіантом, на наших очах психологічна драма двох переростає у містерію кохання – захопливу й вічну.

Розглянуті принципи й способи визначення коду тексту, технологія його декодування можуть застосовуватись не тільки до ліричних та ліро-епічних творів, а й до інших родів і жанрів. Приміром, код твору Олеса Гончара «Модри Камень» може бути сформульований на підставі взаємодії особливостей його жанру (новела-легенда), форми викладу (оповідь й ускладнений вид внутрішнього мовлення – уявний діалог) та композиції (наявність обрамлення). Інтерпретація твору у світлі цього коду наблизить нас до його смислу, а саме: утвердження безсмертя людини (в новелі – Терези) у жорстоких умовах війни завдяки незгасній пам'яті серця.

Або візьмімо новелу Гр. Тютюнника (1931–1980) «Три зозулі з поклоном». За моїм баченням, її код можна визначити, виходячи з думки автора про «вічну загадку любові» й особливостей композиції, зокрема співвідношення посвяти-епіграфа «Любові всевишній присвячується» [12, 298] та фінальної міфологізованої фрази: «– Тоді не було б тебе... – шумить велика «татова сосна» [12, 302]. У такому разі суть/ідея твору полягає в утвердженні рівноцінності романтичного, небесного кохання Марфи до Михайла й земної любові матері до свого чоловіка, любові, від якої народжується велике диво – діти.

По-новому розкривається й смисл драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки, коли код її інтерпретації виводити із взаємодії ідеалу авторки як

гармонії світу, твердження про обмін цінностями між світом людей і представниками світу природи й фантазії та думкою про трагізм життя. Такі вихідні позиції підводять до висновку: у взаєминах із Лукашем Мавка здобуває душу як найвищу цінність («...ти *душу* дав мені...») [13, 356], а Лукаш через Мавку відчув красу як найвищу цінність, бо в передсмертні хвилини йому ввижаються не земляця й корови Килини, а Мавка, що «спалахує раптом давньою *красою* у зорянім вінці» [13, 357]. Та в умовах жорстокого світу за здобутий дар обоє платять найвищою ціною – життям.

Докладний аналіз згаданих творів – то матеріал для нових літературознавчих сюжетів. А тут обмежуся попереднім висновком: пошуки способів пізнання таїни слова/розкодування тексту на перехресті наших і зарубіжних літературознавчих концепцій може бути результативним, бо розширює діапазон бачення сутності мистецтва слова й технології його інтерпретації.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агеева В.П. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія. – 2-ге вид., стереотип. – К.: Либідь, 2001. – 264 с.; Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації. – Харків: Фоліо, 2003. – 495 с.; Гундорова Тамара. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.; Гундорова Тамара. *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 271 с.; Зборовська Н. Моя Леся Українка. Есей.–Тернопіль: Джура, 2002.–228 с.
2. Ильин И.П. Текстовый анализ // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – Москва: Intrada, 2004. – 560 с.
3. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство. – 614 с.
4. Рудяков Н.А. Поэтика и стилистика художественного произведения. – Симферополь: Таврия, 1993. – 143 с.
5. Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
6. Галич О.А., Назарець В.М., Васильєв Є.М. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О.Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
7. Марко В.П. Основа творчих шукань. Художня концепція людини в сучасній українській радянській літературі. – К.: Вища школа, 1987. – 165 с.
8. Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Держлітвидав, 1960. – 563 с. Далі всі посилання – на сторінку, вказану в тексті.
9. Панченко В.Є. «Так ніхто не кохав...» (10 шедеврів української любовної лірики і новели про них). – Кіровоград, 1997. – 68 с.
10. Тичина П.Г. Сонячні кларнети: Поезії / упоряд. підгот. текстів, примітки С.А.Гальченка. – К.: Дніпро, 1990. – 399 с. Далі всі посилання – на сторінку, подану в тексті.
11. Вовк В. Баляда про дівчину, що була осінь // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.. Книга третя. – К.: Рось, 1994. – 687 с. Далі всі посилання – на сторінку, вказану в тексті.
12. Тютюнник Гр. Вибрані твори: Оповідання. Повісті. /Передм. Б.Олійника. – К.: Дніпро, 1981. – 607 с.
13. Українка Леся. Вибрані твори. – К.: Молодь, 1952. – 360 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Василь Марко – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та журналістики КДПУ ім. В.Винниченка.

Наукові інтереси: література ХХ століття; концептуально-стильові пошуки, теорія літератури, педагогіка вищої школи.

ДОДАТОК

Віра Вовк

Баляда про дівчину, що була осінь

Він зустрів її біля кладки.

Дзвоном гула ріка, злітали соняшні чайки.

“Дівчино, ти з чужого села.

Не вірю, що пальці

Мережили твоє плаття.

Ти – відьма, зашіптуєш павуків”.

Повела зором, що був замороженим терном.

Одно око сміялося, друге трішки сльозило.

Він бачив срібні нитки в косах-розпусницях,

І пригадалися сріблом витикані плахти.

“Ти, певно, багата, дівчино,

Ховаєш у кутках уст вередливу усмішку,

Що схожа на півзамерзлу калину.

Так усміхаються ті, що не вміють тіпати льон.

У мене синок, що стругав раз сопілку

І вже намуляв мозоль на долоні;

Твої же такі, неначе на короваях

Переплітали зозулинні крила”.

Розтулила шипшину на щічці,

Налила зіниці липовим медом.

“Ти з другого боку живеш,

Там, де згоряє сине каміння

Між островами дерев осетрових.

Бо я – потойбік, де хата співає

І шибки сміються очима любої жінки.

Ти ще й не промовила слова,

Хто ти, таємна дівчино?”

Вона мовчала. Дзвонила ріка,

Злітали соняшні чайки.

І він забув, хто він і де живе,

А дівчина, що була осінь,

Його крізь пекло кленів повела.

ІВАН ФРАНКО: ПСИХОПОЕТИКАЛЬНА СТУДІЯ

Сергій МИХИДА (Кіровоград)

У статті осмислюється проблема підходу до особистості І. Франка з позицій психопоетики. Матеріалом для дослідження обрано мегатекст – мемуари та художні тексти, які мають психобіографічну та психоавтобіографічну інформацію, здатну розкрити особливості характеру, темпераменту, спрямованості особистості письменника, його підсвідому сферу, які у сукупності відбиваються в художніх творах.

The problem of approach to the personality of I. Franko from the position of psychopoetics is interpreted in the article. Megatext – memoirs and artistic texts, which have psychobiographical information that can expose the peculiarities of the character, temperament, direction of the personality of the writer, his subconscious sphere, which are represented in the fiction.

Будь-яка студія про Франка сьогодні матиме присмак вже звіданого. Видана і значною мірою невидана спадщина раз у раз потрапляє у руки франкознавців, теоретиків літератури, мовознавців... Перелік наук, як відомо, можна продовжити. Тож вибір предмета дослідження для кожного з дослідників – завдання не з легких. Особливо в умовах переосмислення місця й ролі геніального українця в контексті вітчизняної та світової культури, коли „вічний революціонер” та „каменярь” має постати у всій повноті спектра можливостей, якостей, рис та результатів власної діяльності. Визначальною при цьому, на наш погляд, постає особистість Франка – психофізіологічний носій того діапазону. Попри багатство дослідницької палітри цей аспект вивчення у франкознавстві залишається якщо й не поза увагою вчених, то в усякому разі випадає з магістральних напрямків осмислення постаті митця, хоч і мав би стати таким, ураховуючи концептуальність виявлення основ попереду наслідків. Тож завданням, яке ставимо перед собою у пропонованій розвідці, є теоретичне обґрунтування та виявлення окремих психічних аспектів особистості Івана Франка, які зумовлювали творчі імпульси.

Методологічна концепція, яка допомогла б виявити залежність результатів творчої діяльності від психічної іпостасі митця, на разі не створена. Психолого спрямовані літературознавчі технології, хоч і пов'язані прямо з теоретичною спадщиною вітчизняних учених від І. Франка, О. Потебні, Д. Овсянико-Куликовського й мали б вже усталитися в науці про мистецтво слова, поки що лише набувають свого розвою в україністиці то надмір акцентуючись як єдино можливі, то конфліктуючи із традиційними методами й прийомами підходу до постаті творця. Актуалізована входженням у загальноєвропейську систему наукових орієнтирів, зазначена наукова проблема відома під назвою „проблема автора”, хоч значно ширша за своєю природою. Останніми роками у вітчизняному літературознавстві їй приділялося досить багато уваги. Варто

назвати лише кілька дисертацій, предметом осмислення яких є „автор” як літературознавча категорія, зокрема, „Типологія образу автора в ліричному тексті (на матеріалі російської та української поезії ХХ століття)” С. Руссової (2003), „Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на матеріалі малої прози В. Стефаніка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського)” А. Островської (1999), „Проблема автора в ліриці І.Я. Франка” Г. Давидової-Білої (1999), „Автор та герой як суб’єкти поетичного буття” О. Самойлова (2000), „Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича” М. Гірняк (2006). Це вже не кажучи про ряд монографій та посібників [5, 7, 9], де психологічній проблемі авторства приділяється не остання увага. Попри серйозні здобутки названих і не названих за браком часу й місця авторів говорити про теоретичну вичерпаність, на наш погляд, зарано. Серйозною перешкодою на цьому шляху виступає складність психологічної типологізації, яку обирають, або ж створюють дослідники. Раз у раз вона корелює із особистістю ліричного, автобіографічного героя, ускладнюючи тим самим наближення до особистості власне письменницької, яка й моделює художню реальність у цілому та образи зазначених суб’єктів тієї реальності. Запропонована, скажімо, Г. Давидовою-Білою, котра чи не найближче у франкознавстві підійшла до осмислення поставленої проблеми, типологія образу автора в ліриці І. Франка ґрунтується на розумінні цього концепту як ряду складних типів „ліричної особистості в сукупності вражень, життєвих колізій, характеру, світоглядної системи”, виражених „через різноманітні композиційно-мовленнєві репрезентанти” [3, 6]. (Підкреслення наше – С.М.). Тобто, попри чітке обґрунтування відходу від соціологізму і необхідності застосування синтетичного принципу, який би дав змогу „від цілісного підходу до авторської особистості із застосуванням методів психології – до спостереження, через які „типи автора” вона реалізується” [3, 7], дослідниця головну увагу зосереджує на осмисленні типології ліричних героїв у поезії Франка, а не на особистості поета, котра ту типологію витворює. Власне такий підхід є визначальним у сучасних дослідженнях, хоч і має концептуальну ваду – можна типологізувати результат (хоч з художнім це також не просто), але надто складно говорити про типологію процесу творення, його витоків, що спостерігається в душевних порухах. Тобто, коли заходить мова про мистецькі *типи*, може з’явитися струнка система, у якій кожному з митців знайдеться своє місце, як, наприклад, спостерігаємо в класифікації, запропонованої професором М. Моклицею [9]. Натомість своїм завданням вбачаємо необхідність досягнути психічну іпостась геніального митця, яка „вписується” в тип тільки на рівні найзагальніших характеристик, залишаючись при цьому яскраво індивідуалізованою і відповідно здатною на породження унікальної за

своєю природою творчої матерії. Його виконання можливе тільки за умови використання синтезованих знань у сфері літературознавства і психології.

Психологія творчості, здобутки якої можна було б використати в цьому випадку, не дає доконечних відповідей на поставлені питання. Теоретичне обґрунтування цієї тези залишаємо за межами розвідки – це вже зроблено в ряді статей до цього [8]. Зауважимо лише, що традиційна психологія творчості – дисципліна передусім психологічна. Її „одна із її **центральных проблем**”, на думку провідних фахівців у цій галузі, – це „**діагностика і розвиток художніх здібностей**” [13, 105]. Проблема ця має передусім психолого-педагогічний, а не мистецтвознавчий характер. Ось чому вихід із зачарованого кола літературознавство – психологічна наука, у якому, знову ж таки не занурюючись в історію співіснування двох наук, можемо твердити (і це цілком об’єктивно) про домінування в конкретних дослідженнях то одного (літературознавчого), то відповідно іншого (психологічного) компонента, бачимо у створенні напрямку, який уможливив би синтезування набутих обох галузей знання, виявив взаємозалежність художності та особистості її носія. Зароджена в надрах психолінгвістики **психопоетика**, а саме так номінується нова галузь філологічного знання, дає, на наш погляд, серйозні можливості для широкого психологічного аналізу особистості митця і водночас результатів його діяльності. Матеріалом для досліджень постає у такому разі **мегатекст** – сукупність вербалізованих свідчень психічного буття письменника: мемуари у найширшому розумінні (спогади, епістолярій, щоденники, автобіографії тощо) й художні тексти, де він залишає „сліди” своєї психологічної структури.

У випадку з І. Франком маємо надзвичайно **вдячний**, хоч і далеко **непростий** для трактування матеріал **психобіографічного та психоавтобіографічного** плану. Можливість експлікації особистісних рис митця є цілком об’єктивною прикметою часу, у якому він жив і творив. Залишимо за браком місця висвітлення тенденцій модерної доби, що викристалізувалася і теоретично, і художньо з безпосередньою участю І. Франка. Уточнимо тільки, що саме він – один із перших у плеяді українських модерністів (сумнівів щодо цього статусу зараз стає все менше) – проникливо й тонко не лише обсервував, але й напрочуд точно визначив головні параметри нового літературного напрямку. Серед них – чи не визначальною є роль **авторської присутності** у тексті. Підтвердження цієї тези знаходимо в блискучій з погляду розуміння процесу кардинального оновлення мистецького дискурсу статті „Старе й нове в сучасній українській літературі”, яку без сумніву можна віднести до класики літературно-критичної і теоретико-літературної думки. Розмірковуючи над „інакшістю” творчості „молодих”, учений зосереджує увагу на глибинному психологізмові, прагненню до „**ритмічності й музикальності як елементарних об’явів зворушень душі**”, що, на думку

автора, не суб'єктивізує, а, навпаки, об'єктивізує оповідь. Адже письменники „за своїми героями щезають зовсім, а властиво, переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима. Се найвищий тріумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, вплид високої культури людської душі” [35, 146] (Підкреслення наше – С.М.).

Виходячи із концепції І. Франка, є усі підстави говорити про те, що саме модерні митці з неприхованою відвертістю утаємничують нас у глибини власного внутрішнього буття, адже для них, на відміну від старших письменників, котрі „завсігди клали собі за мету описати, змалювати так і чи інші громадські чи економічні порядки”, „головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження” [35, 146]. Ось чому скандально відома психоаналітична розвідка В. Підмогильного про І. Нечуя-Левицького [12] в сенсі розкриття психологічної іпостасі письменника – не просто науково-психологічний дилетантизм, адже вона майже бездоганно виконана з погляду ідеї фрейдівського психоаналізу – їй не вистачає матеріалу, причому не біографічного, а саме художнього. Точніше кажучи, сам матеріал не відповідає засадам повноформатного психологічного аналізу, оскільки містить переважно соціопобутові аспекти.

Отже, якщо романтикам і реалістам ХІХ століття бракувало відповідних художніх прийомів (власне, вони були просто іншими, виконували відповідні до канону літературного напрямку функції) для самореалізації у тексті, то письменники доби модернізму, й І. Франко в тому числі, на формальному рівні цю проблему розв'язали, даючи реципієнтові можливість не просто **зрозуміти** внутрішній стан своїх героїв, але й **відчутти, співпережити** їхнє **власне** психічне буття за рахунок майже відсутнього **порогу відвертості** при розкритті найсокровенніших таємниць своєї душі. Виходячи з вищезазначеного, є всі підстави твердити, що **текстуальний компонент** у психопоетичному дискурсі І. Франка архетипно продуктивний.

Складніше з компонентом мемуарним. Складність реконструкції психічних виявів на матеріалі спогадів у випадку з І. Франком полягає у його важкопереборимому статусі „Каменяра” як в історії української літератури, так і в історії України в цілому. Спогади про митця, які в нашій концепції є обов'язковим джерелом експлікації його внутрішнього буття, довгий час „підганялися” їхніми авторами та редакторами під соцреалістичний канон і, як наслідок, позначені присмаком тенденційності. Що вже говорити про інших, коли Тарас Франко фактично методологізує односторонню рецепцію пам'яті свого батька. „В спогадах, – зазначає син, – знаходять місце часто дрібні деталі життя і побуту великого письменника, які не становлять, власне, ніякої цінності. Отже, слід подумати про те, щоб, показуючи перед читачем життя великого

Каменяра, відкинути не тільки випадкове, непотрібне, а й очистити пам'ять про нього від буржуазно-націоналістичного намулу, від писанини тих людей, які намагались паплюжити чесне ім'я революціонера-демократа Івана Франка" [18, 164].

Дозволимо собі не погодитись із шановним сином і вченим. Перефразовуючи його, відкинемо *соцреалістичний намул*, яким викривається досить-таки глибока й по-справжньому небезпечна для подальшого розвою літературознавчої науки думка, що панувала, та й досі іноді пробивається в науковій літературі: *не чіпайте ікон!* Не будемо категоричними – іноді національні святині дійсно таки паплюжаться чи то з непрофесіоналізму, чи зі злої волі, чи за гроші... Але й теза „*дрібні деталі життя і побуту великого письменника, [...] не становлять [...] ніякої цінності*” – теж далеко не продуктивна. Позолота на німбі, звичайно, стирається від доторків, але ж чи втрачає, чи, навпаки, набуває від цього ікона?!

Зрозуміла річ, і метафори не дадуть доконечних відповідей на поставлені в дослідженні питання. Цілком переконані, що лише створення повноформатного психологічного портрета І. Франка уможливить осягнення усього безміру його творчого генія, привідкриє не одне, словами І. Денисюка кажучи, „подвійне коло таємниць” довкола найзагадковіших творів, поетика яких, розкривається доконечно тільки крізь призму його психосвіту.

Сучасне літературознавство пропонує, крім названих вище, чимало спроб наблизитися до постаті І. Франка. Заслужують на увагу в обраному ракурсі розвідки „Ерос versus Танатос” [15], „„Цілий чоловік” в етико-антропологічній концепції І. Франка” [16] Б. Тихо лоза, „„Простір страждання” Франкового героя-інтелігента (психолого-біографічний ракурс)” [6] Л. Каневської, „Образ автора в ліриці Івана Франка” [1] А. Білої та ін., у яких окреслюються окремі риси психопортрета митця. Головна проблема, яку піднімають автори, – тотожність ліричного героя (переважно йдеться про збірку „Зів'яле листя”) (Біла, Тихолоз) та героїв його повістей (Каневська) авторові, що на рівні її постановки та формулювання цілком суголосно з принципами психопоетики. Щоправда, при розв'язанні поставлених дослідниками психологічних завдань відчувається літературознавчий „крен” – домінує **образ автора** – художнє утворення. Ми ж ведемо мову про **особистість письменника** – психофізіологічне ество. Актуально в контексті наших досліджень звучить і назва статті М. Гуменного „До проблеми авторської особистості в дитячих оповіданнях І. Франка” [2]. Але знову ж таки визначальними концептами праці є „*авторське світовідчуття*”, „*авторська концепція*”, „*авторське ставлення до життя*”, „*ідейно-художня концепція автора*” тощо. Як і в більшості наукових розвідок бракує залучення психологічного інструментарію, котрий дав би змогу осягнути психологічну структуру

письменника. Підкреслимо: лише кореляція теоретико-літературного та науково-психологічного знання допоможе вийти на результат.

Матеріалом для реалізації поставлених завдань, як зауважувалося вище, є мегатекст письменника. Скрупульозний аналіз наявних матеріалів дає підстави говорити про тенденцію, яка спостерігається у спогадах про І. Франка та його особистих свідченнях, що становлять мемуарний рівень мегатексту. Йдеться про досить низький рівень наповнення мемуарів психобіографічною інформацією. Об'єктивно можна зрозуміти авторів спогадів, яким у більшості випадків вільно чи невільно доводилося творити міф Каменяра, підтверджуючи тим самим цитовані вище слова Тараса Франка. За таких умов досліднику відкривається лише зовнішній шар у психоструктурі письменника, шар видимий, соціально й суспільно зумовлений, який у психології номінується терміном „характер”. Ми ж цілком переконані, що реконструкція психопортрета має відбуватися у науково-психологічних вимірах на рівні осмислення усього спектра психічних виявів: **здібностей, характеру, темпераменту, спрямованості, емоційно-вольової та підсвідомої сфер**. Тільки у такому поєднанні можна говорити про цілісність в осягненні особистості митця, і, відповідно, про проєкцію тих проявів у творчості. Методологічними концепціями на рівні психології у такому разі мають постати як „модний” сьогодні і досить продуктивний для нашого дослідження психоаналіз Фрейда, Юнга, Адлера, так і досягнення гуманістичних напрямків психологічної науки (С. Рубінштейн, Б. Ананьєв, Б. Зейгарник, Маслоу, Роджерс, Олпорт, Еріксон, Фромм, Хорні та ін.). Адже „*особистість – це динамічна організація усіх психофізичних систем в індивіді, які визначають його поведінку й мислення*” [11, 7]. (Підкреслення наше – С.М.).

У випадку з І. Франком перевага віддається окресленню рис **характеру** над іншими компонентами особистості. „Скромний і несмілий” (Іполит Погорецький) [14, 49], „поведення Франка з товаришами шкільними було все приязне” (Карло Бандрівський) [14, 39] „очарував мене своєю скромністю, милою простотою і люб'язністю” (Людвіг Куба) [14, 169], „здібна, талановита людина” (Михайло Кореневич) [14, 46], „максималіст”, „нечувано впертий, завзятуций”, „упертий, твердий, незламний у постійності характеру” (Генрик Бігеляйзен) [14, 243, 245], „незламний твердий характер” (Андрій Чайковський) [14, 114], „сильна, уперта натура” (Михайло Коцюбинський) [14, 301] – саме таким постав митець у рецепції ближчих і дальших знайомих, шкільних товаришів, колег по перу. Додамо до цього **максималізм і нездатність до зради своїм принципам**, засвідчені Миколою Євшаном [4]. Характеристики досить вичерпні й точні, адже часто збігаються, хоч і висловлені різними людьми й стосуються різних періодів із життя Франка. Та, на жаль, вони не вичерпують усього багатства Психеї письменника. Не постає душа сповна і

в автобіографічних матеріалах, котрих, як відомо не багато залишив по собі митець. І відомі листи до М. Драгоманова та А. Кримського, і „Причинки до автобіографії” не окреслюють цілісно психосвіт автора. Знову ж таки маємо лише окремі факти, натяки на риси характеру, який, як зауважувалося, не вичерпує особистість в цілому. Скажімо, у скандально відомій статті „Поет зради” він наголошує тільки на власній „вродженій непокірливості” [17, 201], яка породила саме таку, а не іншу рецепцію творчості великого польського поета А. Міцкевича. Інша інформація в автобіографічних нотатках І. Франка стосується лише окремих фактів із його життя й творчого процесу.

Дещо складніше піддається психологічному аналізу *темперамент* І. Франка. Та все ж аналіз мемуарних джерел на рівні дрібної деталі в спогадах його сучасників дає уявлення про це непросте психічне утворення. Ми не будемо услід за Гіппократом говорити про кількість і якість рідин в організмі митця – це ні можливо, ні результативно, чи услід за Кречмером – про цілковиту залежність його темпераменту від конституції тіла, хоч цю типологію лише коригують, але не заперечують сучасні психологи. Та й на соматичному рівні І. Франко належить до астенично-атлетичного типу, про що свідчить цілий ряд спогадів. Це дає можливість відносити його як до холеричного (дуже характерно для астеників), так і до сангвінічного та меланхолічного типів темпераменту. Тобто визначити темперамент лише за конституційним принципом фактично не можна. Особистість Франка на зрізі його темпераменту виявляється виразніше завдяки сучасному вченню про темперамент, котре вдало поєднує як класичні, так і новітні підходи до його окреслення. Звернімося до мемуарів, які дають матеріал для виконання цього завдання й узгодимо його з класифікацією М. Обозова, котрий пропонує використовувати 15 емпіричних ознак, що характеризують типи темпераменту.

Одразу зауважимо, що властивості, на які звернули увагу знайомі та рідні І. Франка, не дають змоги однозначно говорити про його належність до того чи іншого темпераменту. Скажімо, спогади частини респондентів на рівні „*рівноваженості поведінки*”, „*емоційних переживань*”, „*мовлення*”, „*активності в діяльності*”, „*ставлення до небезпеки*”, „*прагнення до мети*” [10, 14–16] дають усі підстави відносити митця до холеричного темпераменту. Наведемо лише цитати, які про це свідчать: „був рухливий” (Карло Бандрівський) [14, 39], „*характеристичною рисою його поведінки була скорість. Швидко писав, швидко читав, швидко орієнтувався і вирішував щось робити*” (Тарас Франко) [18, 194]; „*При обіді розмовляв сміливо з родичами, але при другім данні встав раптом несподівано і зачав проходжуватися по покою скорим кроком*”; „*раптом знервовано вибігав з хати, а що часом в темний вечір вибігав і довго не вертався, то я казала до брата: Той Франко якийсь*

несамовитий” (Михайлина Рошкевич) [14, 81–82]; „А він умів так любо, ядерно говорити, що не пропустиш ні одного словечка” (Андрій Чайковський) [14, 114]; „Франко, розчервонілий від спеки й іритації (роздратування – С.М.), **розмахував руками і кляв**, як умів болгарських прикордонних жандармів...”, „мене запалював той святий вогонь, що так і бив з цілої постаті, з блискучих очей і з **палкої дзвінкої мови** Франка” (Микола Вороний) [14, 225]; „**Батько спас, не задумуючись стрибнувши в одязі в воду**, Ганну, а потім і Петра. Через деякий час на Білому Черемоші, коли Андрій грався на дарабі, його вдарило кермом у груди, пішла повінь і збила у воду. Франко **кинувся миттю і спас сина**” (Петро Франко) [14, 310].

У той же час за тими ж самими параметрами часто ті ж самі автори відзначають риси прямо протилежні. І це ніяк не можна списати на суб’єктивність мемуаристів, адже маємо масу збігів у різних авторів. Прочитуємо: „Батько був завжди **опанований і спокійний**”, „Батько в мові був завжди стриманий і не любив багато говорити, хоч завжди був веселий і привітний” (Петро Франко) [14, 310]; „весь час був **спокійний**”; „**задуманий і мовчазний**” [14: 32] (Михайло Кобилецький), „був **завжди задуманий**” [14, 34] (Іван Яцуляк); „пригадую (...) хлопчину тихої вдачі, **спокійного, майже байдужого**. Цю останню прикмету я подаю, бо вона вже тоді характеризувала цього чоловіка” (Тарас Грушкевич) [14, 51]; „Письменник **говорив** з гнівом, але **повільно**” (Антін Іваничук) [14, 206]; „**незграбна повільна хода**”, (Микола Вороний) [14, 225]. А якщо додати до цього **схильність до самоаналізу, тривожність, розсудливість**, засвідчені в психоавтобіографічних творах письменника, то є усі підстави говорити про складний темперамент із домінуванням холеричного та властивостями на межі меланхолійного й флегматичного. Таке поєднання вроджених особливостей психоструктури і явило світу неймовірну працездатність, непереборне прагнення в досягненні мети й глибинний самоаналіз, тонке відчуття найслабших порухів душі, найвище збудження і найвиваженіший спокій, які відбилися у творчості геніального митця.

До яких би джерел ми не доторкнулися, у них відчувається домінування утвердження життєвих принципів, наголошення цінностей, які цілком впливають із рис Франкового характеру й темпераменту та суголосні зі **спрямованістю** його **особистості**. Власне цю психологічну категорію можна було б назвати визначальною у структурі його особистості. Служіння ідеї, народові, почуття обов’язку засвідчують майже всі без винятку мемуаристи, підтверджує це і сам Франко в листах до різних адресатів, а надто – у своїх творах:

„Я буду жити, бо я хочу жити!
Не щадячи ні трудів, ані поту.
При ділі, що наш вік бересь вершити,
Найду я свою тихую роботу.

З орлами я не думаю дружити.
Та я опрусь гниючому болоту,
Щоб через нього й другим шлях мостити –
На те віддам свій труд, свою охоту” [1, 87–88].

У той же час, було б лише півправдою твердити про вичерпність такої установки для митця. Вона не довершує його спрямованості. Ймовірніше, увиразнює, систематизує непросте психічне утворення, яке постійно вступає у конфлікт зі *спрямованістю на чуттєву сферу*. І хоч як не заперечує поет його наявності, зіткнення суспільного й особистого раз у раз проривається на сторінки його творів, де справжньому митцеві важко согрішити неправдою:

„Я поборов себе, з корінням вирвав з серця
Усі ілюзії, всі грішні почуття.
Я зрікся їх навсе...” [3, 16].

Але чуттєвість не зникає, що викликає протест: „*І знов рефлексії! Та цур же їм!*” [3, 13]. Життя Франка – це постійна боротьба проти життя, самопожертва, прагнення до чистоти ідеалу, чесність з ідеалом, але ніяк не „чесність з собою”, яку митець дозволяє лише у творчості, та й то постійно блокуючи пропагандою суспільного ідеалу. Це неминуче викликає біль:

„Хоч ненастанно стяг мій з вітром бився,
Та не високо плив в руці слабій.
І хоч я жив, та все ж я не нажився” [3, 19].

Тільки починаючи від збірки „Зів’яле листя”, І. Франко „відкриває шлюзи” своєї підсвідомості. Власне, саме в текстуальному блоці мегатексту письменник виказує найпотаємніші порухи своєї душі, що за умови читання „під мікроскопом” дозволяє виявити як свідому, так і сферу Ід (Фройд), без уявлення про яку говорити про особистість митця годі. Чи не тому ліричний герой „Зів’ялого листя” (при всій дискусивності проблеми ідентичності його з автором), герої „Сойчиного крила”, „Маніпулянтки”, „Леля й Полеля”, „Перехресних стежок” тощо такі *органічні й цілісні* навіть у своїх конфліктах. Не занурюючись на разі в тексти, це завдання для майбутніх досліджень, звернемося за підтвердженням до самого І. Франка, котрий, як уже говорилося, нечасто, але виявляв свою сутність на сторінках епістолярію. Зокрема, у листі до М. Драгоманова від 13 березня 1895 року письменник демонструє унікальну за своєю природою психопоетикальну характеристику своєї спрямованості, заперечуючи тим самим усталену думку про власні життєві й відповідно творчі пріоритети. „*Ви трохи невірною оцінюєте сам характер мого таланту, – пише І. Франко. – Я вдачею своєю далеко більше романтик, ніж реаліст. Всі речі реального змісту, які я писав, справляли мені при написанні далеко більше муки, прикrostі, зденервовання, ніж ті романтичні „скоки”, при котрих я просто спочивав душею” [50, 30]. (Підкреслення наше – С.М.). Підкреслені фрагменти цілком дають підстави говорити про сублімативну*

природу романтично спрямованої творчості письменника, розкриваючи тим самим ще один зі штрихів до психічного портрета митця. Звичайно, вести мову про незадоволені сексуальні бажання чоловіка, який став батьком чотирьох дітей, на перший погляд, не зовсім логічно, хоч „жмутки зів'ялого листа” (три чи, судячи з власних зізнань та спогадів Уляни Кравченко та Клементини Попович, більше?), які символізують його любовні історії, не засвідчують ні відкритого еротизму, ні виявів лібідо, що б у зворотному випадку унеможливило розмову про сублімацію. Тож Франкова любовна ситуація цілком відповідає Фройдівському поясненню походження „фантазій” (читай – художніх творів романтичного спрямування), коли „невдоволені бажання – рушійні сили фантазій, і кожна окрема фантазія – це здійснення бажань, коректура невдоволеної дійсності” [19, 86-87], а сам Франко, котрий притлумлював свої еротичні бажання, цілком підпадає під концепцію того ж Фрейда, котрий стверджує домінування в мужчини на противагу жінці „марнославно бажань” (у Франка – суспільно значущих – С.М.). Як не згадати тут зізнань І. Франка А. Кримському про мотиви свого одруження „без любові, а з доктрини, що треба оженитися з україркою і то більш освіченою, курсисткою” [50, 114] та спогадів Клементини Попович щодо „проекту заключення супружого зв'язку для обопільної помочі”, для чого „Франко мав лише здати докторат”, а вона „видати томик своїх поезій” [14, 104]. (Підкреслення наше – С.М.). І як не погодитися тут із З. Фрейдом та Л. Каневською, котра стверджує, що „почуття кохання в індивідуально-авторській концепції (І. Франка – С.М.) утворюється як онтологічна необхідність, яка інспірує громадську діяльність особистості, має приховані можливості у набутті нею морально-емоційного досвіду в процесі етизації особистості. Проте письменник не приймає таких почуттів, які виявляють деструктивні інтенції для його героя-інтелігента, відбирають у нього духовні сили, які мали б бути скеровані в річище суспільної боротьби” [6, 53].

Як бачимо, психоструктура І. Франка не вписується у рамки канонічного уявлення про класика. Натомість маємо складне психічне утворення, у якому на рівні характеру, темпераменту, спрямованості, підсвідомої сфери нуртує енергія творення, спрямована на утвердження суспільних ідеалів і невимовний біль від неможливості реалізуватися в єдності психофізіологічних та громадських бажань. У статті ми лише накреслили методологію підходу до психосвіту одного з найвидатніших майстрів слова на матеріалі його мегатексту, визначили окремі риси його особистості на рівні характеру, темпераменту, спрямованості, окремих виявів підсвідомого, простежили їхні сліди в художніх текстах. Основна ж робота у руслі психопоетики І. Франка попереду. Глибокий психологічний аналіз текстів психобіографічного та психоавтобіографічного плану відкриє, на нашу думку ще не одну таємницю його творчості.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Біла А. Образ автора в ліриці Івана Франка: Монографія. – Донецьк: Вид-во ДонНУ, 2002. – 192 с.
2. Гуменний М. До проблеми авторської особистості в дитячих оповіданнях І. Франка // УМЛШ. – 2000. – №3. – С. 62–64.
3. Давидова-Біла Г. Образ автора в ліриці І.Я. Франка. Автореф. на здоб. вчен. ст. канд. філол. наук. – Львів, 1999. – 19 с.
4. Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності) // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С.135–153.
5. Зборовська Н. Психологія і літературознавство: Посібник. – К.: „Академвидав”, 2003. – 392 с.
6. Каневська Л. „Простір страждання” Франкового героя-інтелігента (психолого-біографічний ракурс) // СіЧ. – 2003. – №9. – С. 44–53.
7. Левчук Л. Психологія: історія, теорія, мистецька практика: Навчальний посібник. – К.: Либідь, 2002. – 255 с.
8. Михида С. Психопоетика: інструментарій // Наукові записки. – Випуск 61. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – С. 216–222; Психопоетика: процес становлення у літературознавстві // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Випуск 22. – Житомир: РВВ ЖДУ імені Івана Франка, 2005. – С. 164–167.
9. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк: РВВ ВДУ, 1998. – 295 с.
10. Обозов Н. Типы личности, темперамент и характер. – СПб: МАПН, 1995. – 322 с.
11. Олпорт Г. Личность в психологии. – М.: „КСП+”; Спб.: „Ювента”, 1998. – 345 с.
12. Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості) // Досвід кохання і чистого розуму: Валер’ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій. – К.: Факт, 2003.
13. Рождественская Н. Проблемы и поиски в изучении художественных способностей // Художественное творчество. – Сборник. – Л., 1983.
14. Спогади про Івана Франка. – К.: Дніпро, 1981. – 413 с.
15. Тихолаз Б. „Цілий чоловік” в етико-антропологічній концепції І. Франка // СіЧ. – 1999. – №2. – С. 32–34.
16. Тихолоз Б. Ерос versus Танатос. Філософський код „Зів’ялого листа”. – Львів: ВД ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – 89 с.
17. Франко І. Поет зради // Франко І. Мозаїка. Із творів, що не ввійшли до Зібр. твор. у 50-ти томах. – Львів: Каменярь, 2002. – С. 201–213.
18. Франко Тарас. Про батька. – К.: Держвидав, 1964.
19. Фрейд З. Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 85–90.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Сергій Михида – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури та журналістики КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: психопоетика, особистість письменника, українська література доби модернізму.

УКРАЇНСЬКИЙ СОНЕТНИЙ ВІНОК

Анатолій МОЙСІЄНКО (Київ)

Стаття висвітлює історію розвитку та проблеми жанропоетики українського сонетного вінка.

The article reflects history of development and problems of genre poetics of the Ukrainian wreath sonnet.

Вінок сонетів, що являє собою складну жанрово-строфічну віршову побудову, неодноразово привертав увагу теоретиків літератури як у далекому минулому, так і протягом останнього часу. Ґрунтовні дослідження форми сонетного вінка подибуємо в працях італійських, німецьких, російських учених, як от: Джовані Маріо Крещімбені [10], Вальтер Мьонх [11], А. Шишкін [8]. З-поміж українських авторів на особливу увагу заслуговують монографічні дослідження, присвячені розгляданій проблематиці, Марії Якубовської [9] та Миколи Сіробаби [5].

Форма сонетного вінка, на переконання багатьох дослідників, виникла в колі поетів тосканської школи Італії. Незважаючи на те, що вже в XIII столітті назва “вінок” (“корона”) була у вжитку, вінки в сучасному розумінні терміна з’являються лише з XV–XVI ст. Такі вінки могли мати різну кількість пов’язаних між собою сонетів. У XVII столітті, як свідчить італійський поет і теоретик Дж. М. Крещімбені, римською літературною академією “Аркадія” були ухвалені правила канонічної п’ятнадцятивіршової композиції, котрі визначають структурну організацію вінка сонетів і сьогодні [10,57].

На слов’нських теренах форма сонетного вінка означена тридцятими роками XIX століття і пов’язана з іменем видатного словенського поета Франце Прешерна. Саме твору Ф. Прешерна в перекладі Ф. Корша судилося бути першим сонетним вінком і на російськомовному ґрунті (1889 р.).

Автором першого українського вінка був Михайло Жук, відомий літератор, теоретик культури, талановитий графік, живописець, який прожив довге творче життя, однак до сьогодні лишається майже невідомим для широких верств співвітчизників, про якого Василь Барладяну писав: “Настане день, коли ім’я Михайла Івановича Жука (2.10.1888–7.06.1964) буде таким же близьким і рідним кожному українцеві, як імена Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського та багатьох інших наших велетів, що вписали яскраві українські сторінки в історію світової культури” [1,195].

Отже, 1918 року в 7–8 числі “Літературно-наукового вісника” побачив світ знаменитий “Вінок сонетів” М. Жука, що є своєрідним циклом інтимної лірики, у якому дотримано загалом усіх канонів сонетного вінка:

чотирнадцять п'ятистопних віршів, що об'єднані тематично й композиційно, де кінцевий рядок кожного сонета стає початковим у наступному, вінчає п'ятнадцятий магістральний сонет, який зберігає форму попередніх (два катрени й два терцети) і який повторив у собі їхні перші та прикінцеві рядки.

1918 року написаний і вінок Аркадія Казки "Аргонавти", якому однак судилося прийти до читача тільки через довгі десятиріччя – надрукований 1989 року в київському письменницькому видавництві на основі рукописної спадщини поета.

У двадцятих-сорокових роках з'являються друком вінки сонетів Василя Бобинського "Ніч кохання", Олександра Ведміцького "На межі", Леоніда Мосендза "Юнацька весна", Миколи Терещенка "Вінок слави", Григорія Плоткіна "Лінія вогню" ...

Проте справжнього розмаїття набули сонетні вінки в другій половині ХХ – перших роках ХХІ століть. До їхнього написання вдаються поети старших і молодших поколінь, культивуючи твори найрізноманітнішої тематики: суспільно-історичного, філософського, ліричного плану, порівняти хоч би самі назви: "Мій тривожний світ" Тамари Коломієць, "Сковорода" Ігоря Калинця, "Здрастуйте, я прийшов!" Бориса Нечерди, "Листи з вогню" Ігоря Нижника, "Обеліски" Дмитра Черевичного, "Багаття" Василя Колодія, "Червнева повинь" Марії Людкевич, "Втамування жаги" Лариси Каширіної, "Слово про воду" Анатолія Бортняка, "Любіть мене врожаєм і землею" Івана Іова, "Україна сакраментальна" Василя Слапчука, "Портрет на камені" Олександра Астаф'єва, "Гріховна таїна" Антоніни Цвид, "П'ятнадцять віршів для дружини Лота" Юрія Бедрика, "Симфонія кохання" Ярослава Черногуза... Критики або самі автори нерідко визначають жанрову природу таких утворень на основі певної домінантної ознаки. Так, маємо вінок-реквієм "Батько" Станіслава Жуковського, урбаністичний вінок "Усвідомлення міста" Данила Кубая, еротичний вінок "Only for you" Івана Лучука, "Вінок-сонетів"-памфлет Івана Багряного. Правда, щодо останнього Леонід Череватенко слушно зауважував: "Вінок сонетів" Івана Багряного не є насправді сонетним вінком", структурно пов'язані між собою одинадцять чотирнадцятирядкових віршів – це відверта публіцистика, породжена "певними історичними обставинами, що називається "на тему дня", до того ж, з "елементами брутальної сатири", "технічної невправності" [7,127].

З-поміж українських авторів зарубіжжя, у доробку яких подибуємо сонетні вінки, назвемо Богдана Кравцева ("Дзвенислава"), Остапа Тарнавського ("Життя"), Миколу Корсюка ("Зелен-віра"), Івана Мацинського. Останній 1985 року в Пряшеві видає цілу книгу, що так і зветься – "Вінки сонетів", яка містить дев'ятнадцять творів різної тематичної спрямованості.

Сьогодні плідно працюють у жанрі вінка Василь Рябий, Маріанна Кіяновська, Ігор Геращенко, Валерій Кулик, Тамара Коломієць...

Тамара Коломієць, крім оригінальних творів, опублікувала в перекладі з білоруської сонетні вінки “Нароч” Ніла Гілевича, “Жінка” Янки Сіпакова. На українському ґрунті отримали друге життя словенський вінок сонетів Фр. Прешерна в перекладі Дмитра Паламарчука, грузинський вінок Рауля Чілачави в перекладі Бориса Чіпа, англійський вінок Дж. Донна у перекладі Сергія Галицького, російські вінки “Lunagia” Максиміліана Волошина та “Золотий обруч” Костянтина Бальмонта в перекладі Валерія Кулика, “Вінок сонетів” Володимира Солоухіна в перекладі Василя Колодія. Володимир Черепков, росіянин за походженням, останнім часом пише по-українському, публікує вінок сонетів “Ми ще живі”.

Як відомо, родзинкою в сонетному вінку Франце Прешерна став свого часу акровіршевий магістрал – на основі перших літер прочитується прізвище та ім'я дівчини, якій присвячено твір – Пріміцовій Юлії. Згодом болгарський поет Венко Марковський ідею акровіршевого магістрала переносить на власну творчість і вважає за правило дотримуватися цього в кожному із п'ятдесяти чотирьох своїх вінків.

Акровіршеві магістрали подибуємо і в ряді вінків українських авторів (“Майдан. Вікторія” Михайла Стрельбицького, “Con amore” Дмитра Пилипчука, “Вінок моїй Лаурі” Борислава Степанюка, “Манускрипт sine anno”, “Риби і життє: pars pro toto”, “Ніби Напередовець, або In vitro” Маріанни Кіяновської). В останньому, крім магістрала, маємо і вступну акровіршеву строфу з восьми рядків.

У доробку українських поетів спостерігаємо численні структурно-композиційні видозміни сонетного вінка, найрізноманітніші відхилення від канону на рівні рими, стопи, віршового розміру. Вказуючи, наприклад, на певні структурні порушення загалом високохудожнього вінка Василя Бобинського “Ніч кохання”, сучасний дослідник тут же наводить тезу автора “Ночі кохання”, висловлену з іншого приводу, про те, що “правдивий митець не повинен бути рабом форми, яка б вона не була, чи то “перестаріла”, чи “модерна”, – а навпаки, повинен нею вміти орудувати так, як того вимагає зміст його переживання” [5,122]. На одну із своєрідних ознак вінка Василя Бобинського свого часу звернув увагу В. Чапля – “перший сонет починається з останнього рядка магістралу” [6, 54].

На відміну від більшості вінків, у яких магістральним виступає заключний вірш, у ряді творів Маріанни Кіяновської, Івана Андрусяка, Данила Кубая, Юрія Бедрика він стоїть на початку вінка. До речі, у вступному магістралі Ю. Бедрика, у багатьох М. Кіяновської, як і у вершальному з вінка В. Бобинського, черговість рядків відбувається не

традиційно, на основі послідовного введення їх від першого сонета до чотирнадцятого, а навпаки, “від низу до верху”.

У “Вінку на березі юності” Миколи Вінграновського відсутні традиційні “зчеплення” між прикінцевим рядком попереднього і першим наступного сонета. Фінальний вірш відповідно вибудовується тільки на основі першорядків (не містить останніх рядків) інших сонетів циклу. Автор не дотримується і єдиної схеми римування, порівняймо хоча б не властиве для катренових строф суголосся римованих рядків у восьмому сонеті:

Доки хода і воля не змужніла,
Доки думки не привітала сила,
Доки земля душі не колосила,
Куди нас тільки мрія не носила!
Я мріяв всіх дівчат перелюбити,
Я мріяв світ для них перетворити
І всіх людей надвоє розділити,
Поганим – вмерти, а хорошим – жити.

Пишучи про оновлення сонетного вінка у творчості Івана Мацинського, Тарас Салига так характеризує пошуки автора в царині структурної організації: кожен рядок вірша-магістралі по черзі стає початковим рядком усіх чотирнадцяти сонетів, але другий (і так по черзі всі інші) стає передостаннім рядком першого сонета. Передостанні рядки починають новий сонет. Формотворча будівельна сутність вінка сонетів часом переноситься на якісь інші рядки. Наприклад, у деяких вінках перший сонет може починатися з третього рядка магістралі, а потім уже автор розробляє свій принцип послідовності [3,115].

Власний принцип послідовності, цікаву композиційно-образну побудову пропонує Василь Рябий у “малому вінку сонетів з кодою” “Москооколяс”. Структурно твір являє собою дев’ятисонетне утворення, усі вірші якого закінчуються п’ятнадцятим рядком коди. Дев’ятий сонет-магістрал вибудовано таким чином, що органічно вводить до кожної із строф у різній послідовності перші, другі (треті), кінцеві рядки попередніх віршів. Загалом у кожному із трьох десятків вінків Василя Рябого, що обіймають не завжди канонічну кількість сонетів (разом нараховують 333 вірші) маємо своєрідне плетиво гармонійно поєднаних образних структур.

Умовно можна назвати вінком цикл із чотирьох сонетів “1943” Яра Слаутича, де взагалі відсутній магістрал, а рядок, що вінчає останній сонет, повторює початковий рядок першого сонета. Схожу структурну побудову значно багатшої і складнішої композиційно-образної організації має двадцятивосьмивіршевий “Вінок сонетів на тему “Слова о полку Ігоревім” Михайла Брайчевського, де кожен із сонетів – “Зачин”, “Боян”, “Ярослав мудрий”, Мстислав Хоробрий”, “Ігор”, “Уособиці”, “Святослав”, “Святославів сон”, “Золоте слово”... “Аміль” – своєрідно викадрує

певний історичний фрагмент, історичне дійство, ту чи ту історичну постать на непотьмарних скрижалях безсмертної пам'ятки нашого народу.

Без власне магістрала написаний й оригінальний вінок сучасного білоруського поета Едуарда Акуліна “Шлях до Вітчизни”, названий ним акропоемою. Вінок складається з чотирнадцяти, на перший погляд, структурно не пов'язаних між собою сонетостроф. І лише читач, утаємничений у ширший вертикальний контекст, помітить: перші рядки (їх виділено курсивом) кожного із сонетів сукупно складуть текст магістрала, що точно відтворює відомий сонет Максима Богдановича (“Паміж пясскоў Егіпецкай зямлі”), якому, до речі, і присвячений цей вінок.

Вищим “витком” сонетної творчості вважають *вінок вінків*, або *корону корон* – рідкісне явище у світовій літературі. За свідченням Іллі Сельвінського, ще 1919 року в нього виник задум створити корону корон сонетів – “Георгій Гай”, де магістралом була б ціла корона. Така поема мала б 3164 рядки, по 196 жіночих і чоловічих рим для катренів і по 194 рими для терцин. “Я написав було кілька перших сонетів, – зізнається автор, – але вчасно отямився. Це було для мене щастям: до закінчення праці я, без сумніву з'їхав би з глузду” [4, 135].

Мало проминути кілька десятиліть, аби ідея створення вінка вінків нарешті отримала втілення в літературі. Першим таким твором на європейських теренах, що побачив світ 1991 року окремим виданням, став “Апокаліпсис душі” білоруського поета Змітрока Морозова: складається з чотирнадцяти окремих вінків і п'ятнадцятого магістрального вінка, який увібрав у себе перші рядки всіх попередніх двохсот десяти сонетів.

Отже, як бачимо, загорога літературного метра не змогла спинити ентузіастів. А 2004 року в Сумах опублікована книга Юрія Назаренка “Королівський вінок сонетів”, яка, за словами автора, вмістила “весь мікро- і макрокосм сонета” [2,3], органічно поєднавши в собі вступний і вершальний сонети, окремий вінок сонетів і, нарешті, корону корон.

Унікальною з'явою в українській (і, думаю, у світовій поезії) є вінок Віктора Капусти “Коротка рокировка. Зір гербарій” з його книги шахопоезій “Крилатий материк” (Славутич, 2003). Це панторимний вінок сонетів. Панторима (від гр. *πάντα* – все, *ρίμα* – рима) – суголосся, що охоплює не лише закінчення слів чи окремі слова, а цілі рядки. Про трудність такого римування говорить хоч би той факт, що в жодному з українських словників (і в переважній більшості відомих нам іншомовних) до тлумачення терміна панторима не подається ілюстративний матеріал, де римувалися б повністю рядки. В. Капуста пропонує нам цілий шерех таких римувань, на зразок: *Не мов гра – вірування воскурінню / Немов гравірування воску рінню*, власне, кожен перший рядок другого, третього та інших сонетів панторимні до прикінцевих рядків попередніх віршів. Саме панторимною формою римування зумовлено те, що п'ятнадцятий, магістральний, сонет такого вінка постає, по суті, у двох іпостасях (дозволю собі навести тут обидві фінали):

α 15

Дні – просто лица остовпілі, грим.
Немов гравірування воску рінню.
Добіг роззява з лук до баговіння
В Єрусалимі. Звір: є рус алим.

“Великому сьогодні – за малим”, –
По чварі карлик долуча сумління.
Імли вогнів ув течі коло: тінню
Є рус, алим і звір... Єрусалим!

Коли бовванам впору ваби лона,
На трутня іскри жаль уз Рубікону.
Дедал... – Ікар... Просина – околот...

За постолами сходить мисль отаві.
Покров із речень виріс карі: от
Є в ангелі йод вірок – вар, Вараво!

β15

Дніпро. Столиця-остов. Пілігрим.
Не мов гра – вірування воскурінню.
Добі гроз з’ява злук. Доба говіння.
В’є рус-алим із вір Єрусалим.

Вели комусь: “О, годні замалим!”
Почварі кар – лик долу, часу мління.
І мливо гніву – втечі. Колотінню
Єрусалим із вір є, рус – алим.

Коли б, овва, нам! В пору Вавилона
Натрутня і скрижаль. У зруб – ікону!
Дедалі кар проси на око. Лот –

З апостолами. Сходи тьми сльотаві –
По кров і зречень вир. Іскаріот –
Євангелій одвірок: варвар, авво!

Своєрідним формальним пошуком відзначається оригінальний “Вінок шипшиновий” Михайла Стрельбицького, що являє собою цикл із 48 віршів, присвячений творчості геніального Федора Коновалюка. Твір побудований таким чином, що акровіршева вертикаль (ім’я і прізвище художника) з першого сонета почергово “зсувається” на другу, третю і наступні колонки літер відповідно в другому, третьому і аж до двадцять четвертого сонета, який є вісьовим і від якого вертикальна хвиля починає зворотний шлях, вертаючи на круги своя в останньому, сорок сьомому сонеті, де ім’я і прізвище художника знову прочитуються на вертикалі з початкових літер кожного рядка, акровіршево.

Сьогодні в моїй картотеці – близько сотні сонетних вінків – від згаданого тут Жукового першовінка до неопублікованого ще вінка Миколи Побеляна. Набагато більше їх буде подано в антології “Вінки сонетів ста поетів”, що готується до друку в столичному видавництві “Генеза” Дмитром Пилипчуком.

Чим привертає увагу сучасних авторів ця канонічна форма вірша? Строгістю? Спокусою (для багатьох) випробувати себе в майстерності? Органічною потребою висловити себе в часопросторовості вінка?

З часу проведення в Любляні Міжнародного симпозіуму “Сонет і сонетний вінок” (червень, 1995) минуло понад десять літ. За ці роки значно збагатилася теорія і практика сонетного вінка. У Санкт-Петербурзі сьогодні ведеться робота над створенням “Комп’ютерної енциклопедії вінка сонетів”. Треба сподіватися, зібраний Д. Пилипчуком багатий прикладний матеріал ляже в основу академічного антологічно-енциклопедичного видання українського сонетного вінка.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барладяну В. Кафедра.– Торонто, Балтимор: Смолоскип, 1990.
2. Назаренко Ю. Королівський вінок сонетів.– Суми: Слобожанщина, 2004.
3. Салига Т. Грані одного кристала: Про сонети Івана Мацинського // Жовтень.– № 12.
4. Сельвинский И. Студия стиха.– М., 1962.
5. Сіробаба М. В. Жанрово-строфічні модифікації українського сонета.– Слов'янськ, 2003.
6. Чапля В. Сонет в українській поезії.– Харків–Одеса: Держвидав України, 1930.
7. Череватенко Л. Уроки давньої полеміки // Київ.– 1996.– №7–8.– С. 127.
8. Шишкин А. Б. Русский веночек сонетов: истоки, форма и смысл // Estratto da Russica Romana. Volume II.– 1995. La Fenice edizioni.– P. 185–207.
9. Якубовська М. Г. Вінок сонетів в українській поезії. Генезис та історія розвитку.– Одеса, 2002.
10. Crescimbeni Gio. M. Comentarj intorno all'istoria Della poesia italiana ne'guali si ragiona d'ogni genere e specie di guella.– Ripublicati Da T.J. Mathias.– Vol. II.– Londra, 1803.
11. Mönch W. Das Sonett. Gestalt und Geschichte.– Heidelberg, 1955.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Анатолій Мойсієнко – доктор філологічних наук, професор Волинського державного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: проблеми сучасного літературного процесу в Україні.

ЕСТЕТИЧНА ДОКТРИНА В. ДОМОНТОВИЧА

Марія МОКЛИЦЯ (Луцьк)

У статті йдеться про засади естетики В.Домонтовича, які лягли в основу його художнього стилю й сформульовані в його літературно-критичних статтях, зокрема, у статті “Естетична доктрина Шевченка”. Аналізується роман “Доктор Серафікус” як сюрреалістичний твір.

At the article is talk about principles of V.Domontovych's aesthetics, which are the base of author's style. These principles are formulated at author's articles, specifically: “T.Shevchenko's aesthetic doctrine”. There is analyzed the novel “Doctor Seraficus” as surrealist creation.

*“Над” і “ніби” – єдине справжнє блаженство,
солодке благо, вища втіха”*

(В.Домонтович, “Доктор Серафікус”).

“Доля приділила небагато років творчості Домонтовича. Якщо покластися на щойно наведене свідчення автора, його першим твором були “Розмови Екегартові з Карлом Гоцці”, написані десь близько 1925 року, але опубліковані лише 1946 року”, – підсумує шлях Петрова-письменника Юрій Шерех [7, 99]. 1928 року вийшла повість “Дівчина з ведмедиком”, яка стала помітним явищем літературного життя, тоді ж, 1928–1929, писала повість “Доктор Серафікус”, опублікована 1947; 1929 і 1930 вийшли друком біографічні книги В.Петрова “Аліна й Костомаров”, “Романи Куліша”. Після цього літературна діяльність Петрова

припинилась, щоб відновитись аж на еміграції, 1942. Вона, за словами Шереха, була дуже активною весь період емігрантського життя, “аж до трагічного дня 18 квітня 1949 року, коли автора вивезено з Мюнхену до Радянського Союзу”; “Після написання “Без ґрунту”, 1942, Домонтович написав чимало оповідань, але, розкидані в газетах і журналах, що виходили в Німеччині, ці оповідання ніколи не були зібрані і сьогодні майже цілковито забуті” (там само, с. 100). Такі біографічні факти, як таємниче зникнення Петрова 1949, а потім його несподівана з’ява 1956 року в Києві, в ролі молодшого наукового співробітника Інституту археології, породила багато легенд. Виявилось, що Петров не був емігрантом, а перебував в німецькому тилу в ролі радянського розвідника. Ще й досі в біографії Петрова є періоди й події, які мають неоднозначне тлумачення. Але попри всі різночитання його суспільної позиції і вчинків, варто погодитися з думкою Шереха: “Якщо навіть правда, що Петров піддався провокації, цього не можна сказати про Домонтовича. В питанні вірності собі й чесності Домонтович не робив компромісів і, коли не можна було говорити те, що він міг і хотів сказати, вибирав мовчання. Так було в більшій частині тридцятих років, так було після трагічної дати 18 квітня 1949” (там само, с. 134).

Парадокси, залишені Петровим нащадкам, стосуються не лише біографії, вчинків, але й, насамперед, його текстів. С.Павличко назвала Петрова містифікатором: він створював навколо себе міф, легенду, грався численними масками. Тому й досі Петров-Домонтович у нашому сприйнятті надто різний, і його численні образи, здається, неможливо звести до купи. Тому для визначення стилю, головних рис поезики Петрова варто пошукати джерело не там, де воно ніби традиційно має бути, а дещо осторонь. Своєрідним ключем до розуміння естетики Петрова-Домонтовича, мені здається, можуть стати статті про Шевченка.

Шевченко присутній в естетиці Домонтовича як одна з ключових постатей. Щоправда, Петров не створив про Шевченка такої белетризованої біографії, як “Аліна й Костомаров”, “Романи Куліша”, “Мовчуще божество” (про Марка Вовчка), “Особа Сковороди. 1722–1922”, інші розвідки і художні твори про видатних осіб літератури та історії, написані з блискучим даром есеїста. “Персонажі його праць утворюють одну *серію*, яку замикає особистість самого автора. Григорій Сковорода, Сава Чалий, Ван Гог, Пантелеймон Куліш, Марко Вовчок, Микола Костомаров, Гоголь – в усіх випадках одна й та сама тема: перебування в складній екзистенційній ситуації, на зламі, неординарність, протиставлення себе навколишньому світові. Всі вони диваки та маргінали”, – висловлює припущення С. Матвієнко [3, 55]. Здається, Шевченко, якого Петров не випускає з поля зору, цілком вписався б у цю когорту неординарних осіб, протиставлених світові. Але, тримаючи в полі зору всю українську літературу XIX століття, Петров виокремлює саме

постать Шевченка. Свої науково-белетристичні портрети відомих осіб Петров створює з очевидною настановою: витягнути всі суперечності й складнощі їхніх натур. Його справді найперше цікавлять диваки, він макетує характери своїх персонажів так, щоб вони стали своєрідним дзеркалом для нього, своєрідним матеріалом для створення власного психологічного портрета. Петрову вдається значною мірою деміфологізувати імена згаданих історичних осіб, показати їх у тверезому світлі вільного інтелектуального бачення ХХ століття. Шевченко для цієї ролі вочевидь не надається. На відміну від інших героїв попередньої епохи, Шевченко стає чи не єдиною постаттю класичної літератури, яку Петров намагається оборонити від надміру критичних оцінок. І цей момент досить показовий. Сучасний дослідник, наводячи цитату зі статті Петрова “Естетична доктрина Шевченка”, опубліковану в еміграції (1948) щодо невизнання Шевченка з боку неокласиків, зауважує: “Елементарні факти свідчать, що шевченкознавство 20-х рр. (оскільки воно було саме науковим) заклало вагомні підвалини для створення якомога докладного життєпису поета, з’ясовуючи як факти біографії, так і своєрідність епохи й оточення, а формалістичні дослідження поетики “Кобзаря” та висунені ідеї й дотепер не втратили актуальності. ... Тим більше, що аналізом творчості Шевченка займалися, попри “мовчазне невизнання”, переважна більшість неокласиків (М. Зеров, М. Драй-Хмара, П. Филипович)” [6, 258].

Теза Петрова справді різка й надто однозначна: “Народництво створило культ Шевченка. Антинародники наважились на блюзнірство: вони зреклись Шевченка. В збірку своїх літературознавчих статей про письменників ХІХ ст. М. Зеров не включив жодної статті про Шевченка. ... Народники зневажали естетичні цінності. Антинародники були естетамі. Визнання естетичних цінностей вони замикали рамками літературної традиції, шкільної виучки, тривалої підготовки, творчої дисципліни, впертої студійної праці, суворой вибагливої форми. Усе те, чого бракувало Шевченкові. Тут коріння його мовчазного невизнання з боку неокласиків” [5, 3]. Але в цілому значення статті Петрова про Шевченка не обмежується критикою друзів-неокласиків, стаття цікава також іншими аспектами й досі не втратила своєї актуальності.

Як відомо, Петров докладав зусиль, аби його сприймали шостим неокласиком. Вочевидь багатьма рисами і світоглядом, і естетики, і навіть стилю (беручи до уваги відмінність між поезією і прозою) він близький авторам цього об’єднання. Він теж був антинародником й естетом. Крім того, він був високоосвіченим інтелектуалом, професійним науковцем. Отже, у розумінні літературної традиції та її авторитетів мав би справді скоріше погоджуватись, аніж заперечувати неокласикам. Натомість – чітке й різке відмежування. У період, коли народницька ідеалізація Шевченка відходила в минуле, але натомість уже оформились міфи радянського штибу, Петров виступив на оборону Шевченка саме з естетичних засад. У

зв'язку з цим наведемо ще одну цитату з Ю. Шереха: “Його (Петрова – М.М.) перу належала, наприклад, праця “Провідні етапи розвитку сучасного шевченкознавства”. Даремно читач шукатиме там імен, дат і назов, історії досліджень і характеристики індивідуальностей окремих дослідників. Як і все в Петрова, це праця на тезу. Теза ця могла б звучати: радянське шевченкознавство – не заперечення, а безпосереднє продовження, якщо не повторення традиційного народницького шевченкознавства, як його репрезентує, приміром, Єфремов. Спочатку це парадоксальне твердження жахає. Потім вдумуєшся і бачиш, що в ньому є велика частка правди: радянське літературознавство в особах Річицького, Шабльовського тощо справді багато в чому тільки пристосовує до нових політичних вимог традиційний іконописний образ Шевченка, створений у писаннях наших таки народницьких істориків літератури” [7, 96]. Петров раніше від інших помітив небезпеку цього процесу: Шевченко як до революції, так і в нові радянські часи (з проекцією на неозначене майбутнє) є в українській культурі постаттю ймовірніше політичною, аніж митцем. Неокласики ж, які єдині в 20-і роки могли втрутитись у цей процес і визначити роль Шевченка передусім як художника, натомість засліплюються своїм антинародництвом і тим мимоволі сприяють консервації Шевченка як діяча-пророка, а не поета. Петров, естет з модерними художніми смаками, мусив би теж бути в річищі тих, хто спалював “Кобзаря”, символічно позначаючи новий етап у розвитку української літератури – не патріархально-сільський, етнографічного колориту, а урбаністично-сучасний, вписаний у європейський контекст. Але Петров раптом стає в осібну позицію, не шкодуючи підвести під критичний погляд навіть найближчих однодумців, соратників по літературі. Для такої позиції потрібна була не лише глибока проникливість, уміння бачити істинні художні цінності поза політичним контекстом (що теж не так часто трапляється навіть у середовищі письменників), а й певний масштаб особистості. Петров піднімається над панорамою розвитку української літератури, бачить її одночасно всю і в окремих деталях чи постатях. І це інтелектуальне, не заангажоване бачення дає йому підстави виокремлювати з усієї літератури саме постать Шевченка. Тому цікаво уважніше поглянути з позицій нашого часу на те, як Віктору Петрову бачиться художність Шевченка.

Теза перша: “Літературна недосвідченість не ставила перед ним жодних побічних, привнесених ззовні, вимог школи, стилю, форми. Звичайно, у переважній, якщо не сказати винятковій, більшості це призводить до поразки. Але бувають, хоч і дуже рідко, винятки. Шевченко становить собою такий виняток” [5, 38]. Отже, Шевченко – з тих самих “доморобів”, на адресу яких і сам Петров, і інші неокласики сказали багато уїдливих слів. “Письменники-модерністи, з генерації 90–900 років, що, розриваючи з традиціями народництва в письменстві, модернізували

українську літературу, були автодидакти. Письменники-самоуки; за освітою недоуки. Ніхто з них не мав закінченої освіти, середньої або вищої”, – писав Петров у “Болотяній Лукрозі” [1, 264]. Отже, Петров свідомий того, що, приймаючи Шевченка як поета, він суперечить власній доктрині: “Народники приймали Шевченка й його геніальність як геніальність домороба. Саме з тих же мотивів антинародники не приймали Шевченка... Чи мушу я сказати, що доморобство й Шевченко не мають нічого спільного?” [5, 39]. Він змушений наполягати на тому, що Шевченко – виняток. Шевченко йшов до цілі прямо, скорочуючи шляхи. Не знав правил, але це зовсім не означає, що його творчість була цілком стихійною. Як інтелектуал і неокласик, Петров не може цілком визнати цінність стихійного генія. Але дивлячись на Шевченка очима естета, він не може не визнати його геніальності. Це треба пояснити, і Петров знаходить спосіб це зробити: Шевченко зовсім не стихійний, як видається більшості, а раціональний, вироблений, у нього є своя власна естетична доктрина (єдина різниця, що він йшов до неї прямим шляхом, минаючи традиційне навчання). Слово “доктрина” посуває Шевченка мало не в неокласичний дискурс: це звучить навіть суворіше, ніж правило, норматив. Уже просто жорсткий припис. Але – припис не від традиції, не від школи, а від самого себе. Шевченко сам для себе створив доктрину й послідовно втілює її. Химерна логіка! Цілком у дусі Петрова. Але разом з тим Петров таки побачив в естетиці Шевченка те, чого не помітили його сучасники.

Теза друга. Шевченко проголосив свою доктрину в поемі “Сон”, коли зізнався, що описує не дійсність, а сновидіння.

У принципі, присутність ірреального, тим паче – сновидного, світу у творчості Шевченка не є особливістю чи винятком на тлі сучасного йому романтизму. Але сновидний мотив у Шевченка Петров тлумачить так, як будь-який автор літературних маніфестів ХХ століття: “Шевченко стверджує як догму “сон юродивих і п’яниць”, примари п’яниць, химери юродивих, маячневе зміщення планів деформованої реальності” [5, 39]. Щоправда, були Гофман і По... Шевченко на них дещо схожий... але Шевченко, на відміну від них, має революційний і політичний пафос. Це черговий парадокс думки Петрова: якщо для митця головне – ірреальна дійсність, то звідки політична спрямованість? Це ж протилежні мистецькі настанови...

Теза третя. Шевченко рухається від історичної поеми до містерії, від “Гайдамаків” до “Великого льоху”: “Реальність ірреалізується. Дійсність деформується”. І тут же заувага: це і не реалізм, і не романтизм. А що ж в такому разі?!

Це вже наступна, прикінцева теза і вона разюча: сюрреалізм! Коментуючи вірш Шевченка “Чого мені тяжко, чого мені нудно”, Петров блискуче доводить, що перед нами – типово сюрреалістична картина в дусі С. Далі. “Закрий, серце, очі”. “Невкрите серце”, “серце з закритими очима”

– образи, які не належать своїм типом ні до реалістичної системи образів, ні до романтичної. Аналогічні ми знайдемо в стилях літератури або перед XIX ст., або наших часів. Конкретно, – картини сюрреалістів: С.Далі, Макса Ернста та інших, де “внутрішнє” – це **органи**, що існують самі по собі як персонажі” [5, 41].

Отже, Шевченко випередив знахідки сюрреалістів, а це означає, що його так звана доктрина цілком суголосна естетиці самого Домонтовича.

Петров вочевидь надміру парадоксальний. Він не міг не розуміти, що подібна реалізація метафори, яка трапляється у Шевченка, – це образ, присутній у стилістиці бароко, романтизму та багатьох митців XX ст., насамперед, звісно, сюрреалістів. Цей прийом зовсім не вилучає Шевченка з когорти романтиків, а навпаки, підкреслює його романтизм. До речі, і Гофмана, і По часто називають попередниками модернізму. Чим геніальніший митець, тим певніше він увиразнює якісь художні тенденції і тим самим передбачає логіку їхнього подальшого розвитку. Романтики розшукували попередників у Середньовіччі, сюрреалісти в особі А.Бретона вели свій родовід від Ієроніма Босха: ніщо не з’являється вперше і не зникає цілком, кожне явище кудись закорінене. Тому нічого дивного нема в тому, що у творчості всіх першорядних романтиків ми знаходимо ті прийоми й засоби, які яскраво актуалізуються у XX столітті. Шевченко теж належить до митців, від яких починається багато явищ в українській літературі XX століття.

Петров відчув близькість до своєї власної естетики таких творів Шевченка, як “Сон” і “Великий льох”, і парадоксальним, йому властивим способом, пояснив цю суголосність. Звісно, у Шевченка не так багато сюрреалістичного, щоб він перестав бути романтиком. Але Петров помітив у Шевченка те, що виводить його на рівень геніального митця і водночас підкреслює його ускладненість, суперечливість і глибину. Шевченко справді не “коломиївкий домороб”, а геній, що передбачив з’яву рафіновано літературних, найбільш естетських явищ XX століття. Таке проникливе вдивляння в естетику, художність Шевченка, яке демонструє Петров, на жаль, не було властиве майже всьому XX століттю, воно розпочалося тільки в самому його кінці. Петров осібний серед своїх сучасників. Щоб побачити в тому літературному контексті, у якому розвився Петров, риси Шевченкового стилю, котрі проектують його на сюрреалізм XX століття, треба було самому бути сюрреалістом. Але важливо, що Петров побачив не просто відбиток власної естетики, а те, що справді органічно Шевченкові притаманне.

Стосовно романів В. Домонтовича, які порівняно недавно стали відомі українському читачеві і відповідно потрапили в поле зору дослідників, уже утвердилося два визначення: інтелектуальні та екзистенційні (зрозуміло, що він тим самим опинився в числі українських модерністів). Обидва визначення пішли в обіг з легкої руки Соломії Павличко, яка присвятила

письменникові кілька цікавих розвідок. Незважаючи на нібито очевидну виправданість обох термінів, видається доцільним піддати сумніву кожен з них. Принаймні, не думаю, що термінами “інтелектуальний” та “екзистенційний” можна пояснити художню своєрідність цього прозаїка (в екзистенціалістах, завдяки моді й безбережності поняття, побував чи не кожний досліджуваний прозаїк і кожний другий поет ХХ століття). Ними хіба що можна скористатись для дуже і дуже приблизного окреслювання того місця, де письменник перебуває в загальних тенденціях розвитку літератури.

С. Павличко називає трьох українських авторів інтелектуального роману: Миколу Хвильового, Валер'яна Підмогильного й Домонтовича. Ряд вийшов образливо як для української літератури ХХ століття короткий. Можна було б без ризику бути надто поблажливим приєднати до цього ряду В. Винниченка, Є. Плужника, М. Йогансена, Б.І. Антонича, В. Барку, Гео Шкурупія і не тільки. Щоправда, визначення “інтелектуальний роман” С.Павличко вжила частково як жанрове, а почасти як оцінкове: інтелектуальний роман дослідниця протиставляє побутово-етнографічному, характерному для української прози ХХ століття і, звісно, вважає його більш високим рівнем розвитку жанру. Хоча це й так, але все ж варто заперечити стосовно персоналій. С. Павличко загалом не схильна надто високо оцінювати здобутки українського модернізму. Її перша версія, 1997 року, дискурсу українського модернізму була різкіша за другу, 2000 року, і давала досить критично побачену панораму модерністських досягнень. Розвідка про інтелектуальний роман була додана в другому виданні й відчутно підсилила доробок модерністів в оцінці С. Павличко. І все ж варто погодитися з аргументами Ю. Тарнавського на сторінках “Критики”, який, у цілому високо оцінюючи книгу Павличко про модернізм, висуває дослідниці претензії щодо ряду модерністів. Звичайно, кожен дослідник, називаючи імена, причетні до явища, мусить спершу сформулювати концепцію, визначити критерії, за якими він добирає свій ряд. Але ситуація з вивченням українського модернізму, про яку йшлося у вступі, якраз і вирізняється відсутністю чітких критеріїв, придатних для практичного користування (теоретики літературознавства, образно кажучи, ще не змайстрували терезів для зважування модерністів). Тому ряд у кожного свій власний, як і власне розуміння модернізму.

На перший погляд романи Домонтовича можна сприйняти в межах реалістичного відтворення української дійсності 20-х років. Щоправда, текст насичений розмовами філософського гатунку, але це аж ніяк не суперечить реалізму (за кількістю місця, відведеного для філософії у метра реалізму Лева Толстого, мабуть, жоден з модерністів не дорівнюється). Все тримається в межах цілком ймовірного і достовірного. Реалії 20-х років щедро розсіпані по всій оповіді, герої теж параметрами

свого світогляду ніби досить органічно вписуються у свій час. Нема ні фантастичних, ні навіть романтичних ситуацій, ні міфології, ні фольклору, нічого, що суперечило б реалізму. І все ж... Весь макет кожного з романів можна з легкістю рухати в часі і просторі: отже, вони не прикріплені міцно до одного місця, існують поза межами історичної конкретики. Справді: у романах нема нічого вигаданого, але багато чого бракує, аби постала історична дійсність (а дійсність завжди історична): практично нема соціальної сфери. Є побут і зацікавлення героїв, які могли бути точнісінького такими в будь-якому місці планети. Звичайно, такі жінки, як Вер, видають ХХ століття: емансипація як явище прикріплена до місця і часу. Але років на 20 назад і на десятки років уперед події твору можна спокійно рухати. А що стосується саме українського життя, то можна сказати, що в найсуттєвіших своїх рисах воно абсолютно не прописане. Українці живуть так легко, спокійно, комфортно, наче американці в часи розквіту економіки. Філософують собі на дозвіллі, нічим справді життєвим не переймаючись. Інтелектуальних розмов не бракує, але чи вистачає цієї риси, щоб перетворити роман на модерністський?

Думаю, що інтелектуальність – це похідна риса романів Домонтовича. І походить вона з процесу опосередкованого самовираження автора, людини розумового психологічного типу. Люди розумового типу створюють далеко не завжди твори, які можна визначати як інтелектуальні, але майже завжди їхній стиль містить значно частину того, що можна узагальнювати словом “реалістичний”. Як реалізм переходить невидиму межу й перетворюється на не-реалізм, і треба кожного разу з’ясовувати, аналізуючи природу індивідуального стилю.

Апогеєм розвитку модернізму став сюрреалізм. Читачі й дослідники, сприймаючи твори літератури ХХ століття, надто часто випускають з поля зору просту річ: те, що в сюрреалізмі завжди є частка реалізму, звісно, коли більша, а коли менша. Її завжди треба намацувати при аналізі. Пригадаймо хрестоматійну історію з полемікою навколо роману Д. Джойса “Улісс”, твору, який став знаковим для літератури модернізму. Деякі дослідники, міркуючи над його природою, схильні були визначати цей твір навіть як послідовно реалістичний: адже в романі нема ні грама вигадки чи фантазії, описаний реальний Дублін (можна події перевірити за картою міста), точно вказаного року, місяця і навіть числа. А скільки абсолютно реалістичних деталей, просто блискуче поданих на рівні адекватного відтворення! Але – ні, не реалізм. І річ не в знаменитому потоці свідомості Блума і Моллі, як часом думають. Річ у тому, що реалізм тут оманливий, що зовсім автор не збирався відтворювати дійсність такою, якою вона є. Навпаки, він спробував (і досяг цього) показати, як одну і ту ж реальність по-різному бачать різні люди. Образ Дубліна – це своєрідний портрет реальності, написаний не для того, щоб показати Дублін, а для того, щоб відтворити суб’єктивне світосприйняття автора.

Для ідентифікації сюрреалістичних творів варто завжди пам'ятати про таку важливу для сприйняття річ, як оманливу достовірність. Здається, що реалізм, але... якийсь наче дивний чи не зовсім правильний, недорозвинений чи надмірний реалізм.

Романи Домонтовича повноцінні за всіма параметрами. Їм нічого не бракує і водночас у них нема нічого зайвого. Але вони дуже своєрідні: химерні (особливо це слово підходить для характеристик персонажів). Міцно вмонтовані в європейський літературний контекст, вони містять у собі саме той відсоток суб'єктивності, який заважає (чи сприяє) у кожному першорядному модерністові бачити типологічні риси. На першому плані відмінне. Що впадає в око при першому читанні романів Домонтовича? Думаю, завжди – своєрідність головного персонажа, зокрема, у плані психологізму, а потім – сюжетобудова. Всі головні герої Домонтовича подібні між собою, причому поряд з вигаданими героями легко поставити історичних – П. Куліша і М. Костомарова, про яких В.Петров написав біографічні розвідки. І всі вони, так чи інакше, чимось нагадують самого Петрова.

С. Павличко: “Існує колосальна спокуса перекинути міст між автором і його героями. Петров уважав, що Микола Костомаров наділяв своїх героїв рисами характеру, притаманними йому самому. “Зрештою, кожна людина, писавши про інших, пише тільки про себе”, – зазначалося у зв'язку з Костомаровим. Аналогічне, мабуть, можна сказати і про самого Петрова в ролі Домонтовича. Адже він теж зашифрував себе в своїх романах. Він загалом страшенно любив тему масок, гри, текстів-шифрів. Зашифровування було формою саморефлексії. Література давала свободу самовияву, немислиму в науці. І річ не лише в небезпеках часу, а в особливостях авторського письма. Роман був дзеркалом, у якому автор з інтересом роздвигав себе самого, змінюючи маски” [4, 12]. Справа не в спокусі, а в тому, що спільних рис між автором і героями його творів не можна не помітити. Але оскільки існує не один механізм виникнення біографізму у творчості письменника, і принаймні між романтичним, реалістичним і модерністським процесами творчості механізми суттєво відрізняються, варто уважніше розібратися з цими спільними рисами. Справді, творчість для Домонтовича – це форма саморефлексії. Але занурюючись у глибини власної психіки, він дістає звідти... колоритний образ дивака-професора. Випадково це чи ні? Зрештою, диваків-професорів у європейській літературі було немало і в попередні епохи. Чи не найперший з цієї когорти – Дон Кіхот. Він, щоправда, не має професорського статусу чи звання, але на класичного професора потягне: своєю ерудицією, безконечними повчаннями на всі на світі теми й лекціями перед будь-якою аудиторією і навіть з уявною. І головне, Дон Кіхот дивак саме тому, що існує у світі, який роздобув із книжок. Будь-який професор, якщо він надто глибоко поринає у світ науки, зрештою

починає втрачати зв'язки з навколишнім світом і чим далі, тим виразніше набуває рис людини неадекватної поведінки. Наприклад, таких: “Ішов він не серединою тротуару, а коло будинків. Ішов він не просто, а тикаючися, зигзагами, ніби плував, ніби блукав. Через кожен крок він упирався в будинок, а потім, зробивши кілька кроків уперед і вбік, знов опинявся перед будинком. Будинки, паркани, палісадники, стіни, дерева, тумби, ліхтарі вперто перешкоджали йому йти, хоч він і намагався йти боком, щоб їх не зачепити. /.../

Комаха йшов, розмахуючи руками й ковінькою. Він мандрував в уявленій країні необов'язкових вражень, а ковінька в його руках була, як паличка диригента, що для нього будинки, дерева, хмари опрозорювалися в музичні звучання, були енгармонійними тонами ще незібраної й невпорядкованої оркестри.

Так ходять п'яні, божевільні, музики, люди, що звикли до повної самоти” (це Комаха з роману Домонтовича “Доктор Серафікус”: 2, 124–125). Так ходять класичні диваки – можна додати до переліку, – тобто люди, які випадають із загальноприйнятих норм поведінки. Цікаво, що в романах Домонтовича завжди моделюється і детально розгортається психологічний портрет лише одного героя – головного. Решта можуть бути змальовані досить виразно зовні й запам'ятовуватись, але про їхній внутрішній світ свідчать лише вчинки, висловлювання і характер нарації (власне, тон оповіді). Тобто йдеться про характер психологізму, властивого саме модерністській прозі: це завжди опосередковане самовираження. Якщо автор занурюється в психіку одного героя, розгортає її і в ширину, і в глибину, створює складну, стереоскопічну картину внутрішнього життя героя, а решту персонажів показує лише зовні (при цьому технічно оповідь ведеться від третьої особи, що допомагає “зазирати” у внутрішній світ кожного героя), значить, ми маємо справу з таким механізмом, коли автор, зодягаючи маски різних персонажів, пише тільки про особисто пережите, психологічно зрозуміле, єдино важливе й цікаве – про своє життя.

Розглянемо уважніше роман “Доктор Серафікус”, цей, як на мій погляд, найбільш повновартісний твір і водночас значною мірою маніфестовий.

Звернімо увагу на численні портрети головного героя. Це, до слова, риса, яка виділяє Домонтовича серед інших авторів модерністської психологічної прози: здебільшого, герой, який детально показаний зсередини, не має надто виразної, рельєфної зовнішності (нею письменник наділяє всіх інших персонажів твору), бо вона затулить автора, герой заживе власним життям і перестане бути придатним для самовираження. Домонтович не боїться давати численні характеристики своєму героєві, але ці характеристики дуже своєрідні. З одного боку, підкреслюється фізична непривабливість Комахи, його надмірна тілесність, з іншого боку, Комаха якось непомітно стає тілесно-безтілесним: “Важкий, масивний, волохатий,

він здавався абстрактним, вигаданим, безплотним. У цього циклопа не було, не могло бути біографії. Ані його кулаки, з густим волоссям, ані його величезні черевики не переконували в реальності його існування” [2, 42]. “Комаха – Доктор Серафікус – і був такий: безпредметний, людина запереченого біологізму, “приміткового”, замкненого, схематичного існування” [2, 108]. “Його червоне товсте обличчя іноді здавалось наївним і простодушним обличчям хлопчика, а іноді, у важких зморшках і в утомній виснаженості, тяжкою машкарою розпусника. /.../ Він не був розпусником, але в його вдачі підозрювали різноманітні вади. В ньому було щось од теорії, схеми, вигадки, од химер, маячні, ілюзії. Він зберігав у собі знання нездійснених падінь. Найдоброчинніша й найсамотніша людина, він не довіряв сам собі” [2, 43]. Комаха, попри гротескню тілесність, ніби вислизає поміж пальців, крім того, що він громіздкий і неповорткий (так би мовити, слон у посудниці), ми нічого і не можемо доладу уявити. Дивацтва находять одне на одне і роблять образ м’яким резервуаром для наповнення різноманітними парадоксами. Подумати тільки: відправлений у відрядження до Кам’янця, Комаха взяв квиток до Могильова і довго плутовався в незнайомому місті у пошуках адреси, яка не існує, у повній певності, що він таки перебуває у Кам’янці. “...і Могилів показався Кам’янцем, ніби й справді він не Комаха, а плутаний і путаний лябораторний гомункулус, що губиться й губить, що живе в уявлених абстракціях, витівками нещоденних розгубленостей” [2, 100].

Причини дивакуватості Серафікуса автор чітко окреслює, характеризуючи заняття свого героя: “Здатність заглиблюватись у працю, в читання, у свої думки досягала в нього того рівня, на якому вона обертається на майже паталогічне становище. Це був рід сомнамбулізму, щаслива здатність одірватись від усього, щоб поринути в одне...” [2, 128]. Дуже точне спостереження! Так може висловитися лише та людина, яка сама відчуває щось подібне. Комаха – не випадкове прізвище. З одного боку, це додає іронічності, яку помітила Ірця: такий величезний чоловік не може бути комахою, хіба що він комашиний тато, тато всіх на світі комах. По-друге, комаха викликає асоціативний ряд певного гатунку: як і більшість комах, герой існує сховано від людського ока, серед книжок і рукописів (варіант книжкового черв’яка). Крім того, і прізвище, і прізвисько переокреслюють фізичну надмірність героя, усувають її, роблять неактуальною, оманливою. Фізичний, плотський аспект піддаються сумніву. Плоть менш відчутна, аніж психологія героя. І ця підміна, метафорична за суттю, є надзвичайно важливою для всього ідейного навантаження твору.

Комаха-Серафікус – типовий професор-енциклопедист. “У своїх наукових дослідах він імпував ретельною поважністю свого наукового апарату, розмірами й кількістю скупчених приміток. Кожне слово в своїй статті, монографії, розвідці він стверджував низкою бібліографічних

довідок. Те, що він стверджував, він обґрунтовував. Він не висловлював необґрунтованих тверджень. Кожна висловлена фраза тягла за собою тягар бібліографічних нагромаджень.

Його ерудиція викликала подив, але ерудитні накопичення в примітках були потрібні, хіба, може, для нього самого, щоб ствердити собі самому свою наукову сумлінність як дослідника.

Примітки були прапором його наукових студій. Примітки виправдовували сенс його розвідок” [2, 101]. Ця характеристика, яка видає автора як професійного дослідника і науковця, на перший погляд, здається дещо іронічною, як і загалом весь тон оповіді про Комаху. Але іронія завжди надто легка й доброзичлива, вона ніколи не переходить у висміювання героя. Іронія необхідна при створенні психологічно точного автопортрета: вона допомагає опосередковувати самого себе, не збиватися на патетику й самозамилування, які, звісно ж, відразу закриють глибини психіки, обернуться бахвальством і поверховістю. Крізь іронічний тон процитованих характеристик героя неважко розгледіти психологічну точність і тонкість кожного штриха.

У психологічному плані, та й загалом як персонаж Серафікус настільки своєрідний, що важко помилитись: все це можна було дістати тільки з глибин власного психічного життя.

Серафікус – яскравий розумовий тип. Він не тільки бачить сенс життя в блуканні бібліотечними лабіринтами, він докладає всіх можливих зусиль для того, щоб раціоналізувати світ, передовсім власний (що йому частково вдається, адже Комаха веде життя схимника, не витрачаючи ні часу, ні зусиль на те, що вважає зайвим), а потім – і світ загалом. Багато речей Комаху не турбують, взагалі не виникають у полі зору, але одну річ він би хотів впорядкувати: стосунки між статями. Ця ідея виникла після знайомства з дівчинкою Ірцею, яка багато в чому подібна до самого Комахи в дитинстві: “Записано: “Ірця раціоналістка. На світ вона дивиться спокійно, врівноважено й тверезо. Вона не заперечуватиме існування водяних, але фантастичними уявленнями вона оперуватиме з цілком тверезою логічною послідовністю” [2, 42]. Загорівшись бажанням мати таку дитину, як Ірця, навіть переживши дуже яскраво в уяві здійснення цього бажання, Комаха виявив велику прикрість і неправильність світоустрою: шлях до дитини пролягав крізь заплутані й темні лабіринти стосунків з жінкою. Громідзка обтяжливість, очевидна – волаюча! – нераціональність взаємин між статями обурила Комаху. “Що зробило людство, щоб раціоналізувати взаємини між окремим статями? Власне кажучи, нічого. Комаха хотів мати дитину найраціональнішим способом, тобто уникнувши того, щоб звертатись у цій справі до жінки” [2, 37]. “Це були міркування безстатевої людини! Доктор Серафікус малював перспективи запереченої сексуальності й стриманих почуттів. Він боронив право чоловіка на інтелектуальне споглядання жіночої вроди. Коханню,

звільненому від брутальності, він сподівався надати інтелектуального почуття. Він мріяв про те, щоб бажання, викликане вродою жінки, було інтелектуалізоване, перетворене на естетичну цінність, піднесене на рівень такого розумового почуття, як і почуття від поезії, музики й малярства” [2, 42].

Отже, Домонтович малює дивака з надміру екстравагантними намірами і твердженнями. Для чого? Якщо ми постійно мусимо споглядати протягом усього тексту одну і ту ж людину, ми маємо право не лише сформулювати власне ставлення до неї, а й запитати автора, яка в цьому повчальність (чи розвага, чи просто сенс). З якою метою автор так детально розказує про дивацтва дивака? Чи повинні ми дивуватись і думати: от які бувають люди, чи, може, ми повинні захоплюватись або обурюватись, чи, зрештою, сміятись, розважаючись пригодами, як, наприклад, розважаємось пригодами бравого вояка Швейка (теж, до речі, персонаж з тієї ж когорти)? Думаю, що ні одне, ні друге, ні третє не становили серйозної мети твору. Висловлю припущення, що Домонтович своєю ніби пародійно змакетованою, але насправді добре збудованою конструкцією неухильно веде читача до вивертання навиворіт його життєвих настанов. Інакше кажучи, треба збити читача з пантелику, змусити сумніватись в очевидному і повірити, бодай на мить, у химеру. Це, звісно, гра – гра з читачем у загадки-відгадки. Але в основі дуже і дуже серйозні наміри, я б сказала, мефістофельського походження. Домонтович бере, так би мовити, на зуб не що інше, як панівне становище біології, фізіології, плоті, матерії загалом.

Роман хоч і містить у собі деяку міру чисто філософських сентенцій, тим не менш своєю загальною конструкцією впирається в класичний любовний трикутник. Сентенції, якщо їх забрати, збіднять твір, але зовсім не зруйнують: події розгорнуться і без них. Але сіль і парадокс цього твору в тому, що всі його класичні атрибути оманливі, ймовірніше нагадують пародію чи містифікацію, аніж розгортання справжніх людських стосунків (точніше, живих стосунків).

Любовний трикутник у романі Серафікус – Вер – Корвин не вичерпує любовних історій, адже в доктора Серафікуса зав’язуються стосунки, які нагадують закоханість, з кількома людьми: колись з Тасею (цей сюжет проходить пунктиром через весь твір, тому подовжується на теперішній час), потім з Корвиним (стосунки тривають), далі з Ірцею і, нарешті, з Вер. Кожного разу утворюється щось штибу трикутника, але жоден із сюжетів не наближається до логічного завершення (тобто зближення), всі залишаються “висіти в повітрі”, обриваються на півслові. “За найголовнішу ознаку роману Комахи з Тасею треба вважати, що це був вигаданий роман, який існував тільки в уяві Комахи, роман схований, як ховався за дверима Комаха при зустрічі з дівчиною, схема проєктованого роману, що ним він міг би бути, коли б був” [2, 47]. Таку ж історію мав

трикутник Серафікус – Корвин – Тетяна Беренс. Але симптоматично, що там у ролі неспокушуваного дівича тоді виступав Корвин, який у теперішньому часі роману з'являється як типовий ловелас, досить розбещений Дон Жуан, антипод Серафікусу. Тоді, у молодості, плекаючи ніжну дружбу з Комахою і закоханість у Тетяну Беренс, Корвин намагався втримати стосунки на найвищому рівні напруги, безконечно наближаючись, але ніколи не переступаючи межу, за якою починається царство фізіології. Ця історія – коротка штрих-пародія на антисексуальні стосунки між символістами, з натяком на знаменитий трикутник Блок – Менделєєва – Бєлий. Як і у свій час Менделєєва, Тетяна Беренс сприймала романтизм стосунків з Корвиним як пролог до одруження, коли ж вона переконалась, що Корвин не має наміру одружуватись, а тільки хоче безконечно залицятися і зітхати, вона розірвала стосунки. Щоправда, Блок, під тиском ультимативної вимоги одружився з коханою, а Корвин зміг уникнути шлюбу, оскільки в сюжет втрутилися революційні події. Але тут явно й очевидно Домонтович дає більш прийнятний і логічний варіант завершення: нічого доброго з такого шлюбу не вийшло б. Ідеальне кохання мусить триматися подалі від одруження. Тому Корвин хоч і помучився втратою коханої, але зрештою отримав те, що повинен був отримати: став розпусником (якщо не ідеальне кохання, то донжуанізм).

Закоханості Серафікуса, на відміну від романів Корвина, так і залишаються в межах ідеального почуття. Історія з Тасею повторюється і в стосунках з Вер, хоча Вер – зовсім інша, теж ніби розбещена (емансипована) жінка, до пари Корвину (не випадково вони так легко зійшлися). Вер взялася професійно спокушати Серафікуса, зацікавившись його цноту, пасивністю і невіддатливістю для впливу її жіночих чарів. Здається, Вер домоглася свого: Серафікус закохався, вони деякий час зустрічалися. Але “їх зустрічі з Комахою були замкнені в формули геометричних форм і конструкцій, обернені в експериментальні схеми. Почуття, що на нього була здатна Вер, було тільки зовнішньою схемою цього останнього. Воно було розкладене на складові частини своїх елементарних рефлексів. Воно було конструктивне, лябораторне, викривлене. Споруда з бляхи, вапна, картону, скла. Татлінівська вежа, спіраль, перехрещення площин, геометрична формула, обрахунок співвідношень, умовність і абстракція; теорія “відносности”, прикладена до почуттів, логічний висновок з геометричних властивостей тієї чотиримірної простягнености, що її створюють людина, просторінь і час” (с. 144). Але вина в тому, що стосунки так і не отримали завершення, хоч ніщо цьому не заважало, не лише в Серафікусі, а й у характері Вер. Незважаючи на розкутість, ми так і не дізнаємося, наскільки вона справді “досвідчена” жінка. Принаймні, Корвину так і не вдалося нею оволодіти. Уникаючи зближення з Корвиним (в той же час не відштовхуючи його остаточно), Вер з іронією втішає його все тією ж філософією ідеального

кохання: “Єнські романтики були люди рафінованого смаку, вони проповідували кохання, я: прагнути – не досягати. Кохання, майте на увазі, повинно збуджувати, а не задовольняти” [2, 123].

Отже, парадокс твору, який складається з багатьох ліній любовного плану, полягає в тому, що у всіх сюжетах справді присутнє лише платонічне кохання! Жодного сексуального зв’язку, жодної інтрижки, попри існування нібито розбещених персонажів! Усе крутиться навколо сексу, але вичерпується тільки розмовами. Тим не менш усе на своїх місцях. Перед нами плине звичайне життя з усіма його ознаками й виявами. І це життя без сексуальних стосунків. Можна відмовитись і нічого не втратити. Можна обійтись і чудово жити. Думки Серафікуса про необхідність раціоналізувати дітонародження на тлі перебігу сюжетних ліній уже не видаються такими наївними, як самі собою.

Запозичивши слово в іншого письменника, сучасника Домонтовича, Андрія Платонова, його романові можна було б дати назву “Антисексус”. Втім, ім’я доктор Серафікус має той самий підтекст, адже є іронічним варіантом слова “серафічний”, “серафим”, тобто ідеальний, цнотливий, янголічний. Попри заманювання читача в сюжет, який обіцяє спокушення постарілого дівича, Серафікус залишається цнотливим. І справа зовсім не в якійсь психічній аномалії чи закоріненому в дитинстві страхові перед жінками. Серафікус смішний, кумедний, але симпатичний, автор не має і крихти наміру якимось його чи засудити, чи викрити чи, принаймні, витягнути на світ Божий якісь психічні аномалії. Навпаки, зображення героя від початку і до кінця супроводжується максимумом авторської довіри й тепла. Це не аномалія, а оригінальність.

Таке враження, що Домонтович ставить своєрідний психологічний експеримент – створює ситуацію, коли герої відчують статевий потяг, і, не доводячи подію до завершення, спостерігає за ними крізь збільшувальне скло. Що відчують герої, які утримуються від сексу (причому, і такі, як Серафікус, цнотливці, і такі, як Корвин, розпусники)? Нічого особливого. Принаймні, ніяких нервових вибухів, відхилень, стресів і подібного негативу. Трохи підсилюється гострота почуттів у стосунках і все. Тобто всі сюжетні лінії побудовані так, аби переконати читача в тому, що без сексу в стосунках між статями можна легко обійтись, навпаки, у такому стриманому способі життя маса позитивних моментів. Рацію автора, знаючи всі заперечні аргументи, один з яких здатен перекреслити будь-який наївний романтизм, розглядає також пов’язану зі статевими стосунками проблему дітонародження. Тема дітей наскрізна в цьому творі, але існує вона в досить незвичному поданні: діти без батьків. Батьки, звісно, десь існують, але вони неактуальні, вони не потрапляють у поле зору автора і читача. Актуально те, що Серафікус, людина, яка з юного до дорослого віку існує поза межами сім’ї, виявляється потенційно чудовим батьком. Він легко знаходить спільну мову з Ірцею, здатен бути чудовим

учителем і вихователем. Але головне навіть не в цьому: не переживши батьківства, Серафікус відчуває повноцінні батьківські почуття (після занурення у фантазію з купанням дитини він і загорівся бажанням отримати дитину). Його ідеї про штучне запліднення і можливість виношувати і народжувати дитину інакшим, ніж у природі, способом, які на свій час здавались, мабуть, маячною надмірною оригіналом, сьогодні вже не є фантастичними. Але справа не в тому (будь-який раціоналіст, людина розумового типу, випереджає ідеями свій час, але його думки далеко не завжди знаходять позитивний відгук в оточення хоча б тому, що така людина часто носить ідеї типу філософського каменю чи вічного двигуна), справа в ставленні автора до того, що проповідує його герой. А ставлення виражається не стільки в розмовах, скільки в загальному рухові сюжетних ліній. Експеримент, поставлений автором, повинен переконливо продемонструвати необов'язковість сексуальних стосунків, принаймні, їхню очевидну другорядність. І якщо раптом читач, докумекавши, яку нісенітницю намагається нав'язати йому автор, гаряче кине в суперечку, виявиться, що всі його аргументи авторові відомі й давно заперечені вустами не лише головного, а й усіх інших героїв твору.

У підтексті твору (як і всіх інших романів В. Петрова) – опосередковане самовираження людини розумового типу. Це своєрідні психологічні маніфести типового раціоналіста. Різноманітна наукова, творча і суспільна діяльність В. Петрова яскраво демонструє риси людини розумового типу. Особливо симптоматичною мені особисто здається історія зі шпигунством Петрова. Думаю, що це цілком вірогідна історія, виходячи з характеру людини розумового типу, для якої вишукування таємниць, розгадування кодів і сплітання таємних інтриг є надзвичайно привабливою річчю. Містифікації окутують і життя, і творчість Петрова. Флер таємничості тут інший, ніж той, який був властивий символістам. Символісти розігрували життя, підносячи його до рівня мистецтва, а от сюрреалісти шокували загал, знищуючи межі між можливим і неможливим, дозволеним і забороненим, між штучним і природним. Вони змусили сумніватись у всьому, доти твердому і непохитному! У цьому плані сюрреалісти – справді екзистенціалісти. І філософію В.Петрова справді можна визначити як екзистенційну. Нема ніякого пафосу, ніякої тенденції, у в той же час – ніякого занурення в природність чи фізіологію. Є процес життя, складна й розмаїта екзистенція людини, яка починається і завершується цариною... розуму (уяви, гри, мистецтва, науки, всього того, чим розум опікується, створюючи культуру).

Усі твори Домонтовича підносять, так чи інакше, тему людських почуттів, але самим почуттям воля ніколи не віддається. Навіть у найбільш романтичному романі “Без ґрунту”, де розгортається тема раптової закоханості між красунею-співачкою і відомим професором, причому розгортається вона під своєрідний акомпанемент музики і найліричніших описів курортної екзотики, герої не опускаються до рівня легкої любовної

інтрижки під час відрядження. Вони свідомо утримують стосунки на рівні платонічних почуттів. Усе, що контролюється розумом, досконале, воно доростає до мистецтва.

У жанровому плані творам Домонтовича властивий чіткий конструктивізм. Він надзвичайно майстерно прокреслює кожну лінію романного багатоголосся, то сплітаючи, то розводячи їх. При цьому, при млявій сюжетності, слабкій подієвості, йому доводиться утримувати композицію саме конструктивним способом. Його твори, на відміну від багатьох інтелектуальних романів, не здаються аморфними, навпаки, справляють враження внутрішньої пружності й сили.

У стильовому плані треба звернути увагу на наскрізний метафоризм оповіді й типово сюрреалістичну природу описів: “Захід надавав місту особливої ілюзорності, здіймав з нього тягар обважнілого каменя, опрозорював місто. /.../ За річкою, за містом, над горами здійнялась гієратична чинність опрозорення міста: громади кам’яниць кучерявилися в золотому диму, в легких безшумних рухах вони линули назустріч пінявим хмарам, і рожеві кармінні хмари пірнали в глибинну порожнечу річкового скла. В рожевому шумовинні заходу ось-ось, здавалось, усе потече повз землю в безмежність нескінченних просторів” [2, 90].

Мотив сновидної реальності завершує перелік тих важливих рис, які необхідні для того, щоб визначити роман В.Домонтовича як сюрреалістичний:

“Після павзи Вер додала:

– Я ходжу в кіно, я роблю це, щоб бачити потім сни. Ви, Корвине, певно, не вмієте настроювати себе на сни. Ні? А я вмію! У мене є цікавий задум для повісти: описати не сам роман, перипетії кохання, а лише ті сни, що їх бачать закохані. Сни повторюються. Вони лаятмотивні, й мотиви снів заступають зміни й подробиці любовних пригод. Це був би надзвичайно цікавий роман” [2, 77]. Цей задум можна вважати прихованою цитатою із творчості французьких сюрреалістів: приблизно з такими ж намірами вони оприлюднювали свої маніфести.

У В. Петрова, як і в більшості інших модерністів, сюрреалізм виявляє себе в різних творах з різною інтенсивністю: часом він згущений, часом наче розріджений. Думаю, що найбільш послідовно сюрреалістичним є роман “Доктор Серафікус”. Інші виявляють чіткий інтерес автора до психоаналізу, до гри в підміну, до інтелектуальності і парадоксів, що зрештою доводить: сюрреалізм у людини з такими рисами і якостями рано чи пізно мусив з’явитись.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – К.: Критика, 2000. – 416 с.
2. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. Романи. – К.: Критика, 1999. – 382 с.

3. Матвієнко С. Опосередковане зізнання: Віктор Петров та його “Особа Сквороди” // Слово і час. – 2002. – № 10. – С. 53–55.

4. Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація / Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. Романи. – К.: Критика, 1999. – С.3–16.

5. Петров В. Естетична доктрина Шевченка // Слово і час.–2002.–№ 10.– С.37–41.

6. Сподарець М. Між “народництвом” і “модернізмом”: трансформації рецепції Шевченка в українській літературі 20-х рр. / Тарас Шевченко і народна культура. Зб. праць міжнародної (35) наукової Шевченківської конференції. Т. 1. – Черкаси–Брама–Україна, 2004. – С.258.

7. Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив. Шостий у гроні. В.Домонтович в історії української прози / Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Том III. – Харків: “Фоліо”, 1998. – С. 88–135.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Марія Моклиця – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури, зарубіжної літератури та журналістики Волинського державного університету імені Лесі Українки.

Наукові інтереси: теорія модернізму, психоаналіз як метод літературознавства, історія української і світової літератури ХХ ст.

POCHODENĚ VŠEEUDSKEJ HUMANITY A ALEXANDER SERGEJEVIČ PUŠKIN

Mikulaš NEVRLY (Bratislava)

У статті зроблено спробу розкрити гуманістичну сутність поезії Олександра Пушкіна.

In this article an attempt has been made to the development of gymanistic essence of O. Pushkin’s poetry.

Doterajší bádatelia vzťahu A. S. Puškina k slovenskej literatúre hodnotili najmä preklady z jeho diela. Najdôkladnejšia o tejto problematike monografia E. Panovovej *Puškin v slovenskej poézii do roku 1918* (Bratislava, SAV 1966) si v jednotlivých kapitolách všima už aj vplyv geniálneho ruského básnika na jednotlivých básnikov slovenskej literatúry. Hodnotiac techniku a kvalitu slovenských prekladov z Puškina, podáva E. Panovová aj bibliografiu ich predchádzajúcich bádateľov (s. 162 a n.). Ani najvýznamnejší z nich*1 sa však nezaoberajú ideovo-tematickým porovnaním diel a názorov A. S. Puškina a Pavla Országa Hviezdoslava. To, čo ich zbližovalo – láska k poézii a vlasti, myšlienky slobody a Slovanstva a pod. – je v doterajšej literatúre náležite vysvetlené. Z nepochopiteľných príčin sa však nikto doteraz dôkladne nepristavil pri tom, v čom boli geniálni Puškin a bard slovenskej poézie Hviezdoslav odlišní.

To, ako píše E. Panovová, že „Hviezdoslavov vzťah k Rusku predstavuje novú etapu vo vývoji slovenského rusofilstva“ (s. 174), odpoveď na danú otázku nedáva. Nejasne, vyhýbavo a hmlisto spomína bádateľka aj polemiku P. O. Hviezdoslava s A. S. Puškinom v *Krvavých sonetoch* (opus 28) slovenského

básnika. Charakterizovať ju iba ako „osobitný“ vzťah P. O. Hviezdoslava k Rusku je primálo a pôsobí to dosť neisto. Tu ide o kritický postoj P. O. Hviezdoslava k cárskemu Rusku, a tým aj o výrazne novú, kritickú a triezvu etapu slovenského rusofilstva, odlišnú od romantického a tak trochu aj servilného rusofilstva generácie Svetozára Hurbana Vajanského. Na často spomínané v slavistickej literatúre vyjadrenie „slovanské potoky sa vlejú do ruského mora“, ktoré ruskí slavianofili využívali pre svoje záujmy. P. O. Hviezdoslav v 28. sonete svojich Krvavých sonetov (1914) odpovedá s vysokým taktom a pokojom, ale pritom veľmi jasne a rozhodne:

Nie, Puškine môj, mysl'ou vysoký,
Ty mýlil si sa, podráždením chorý:
Vraj, musejú sa stieč'-zliať v ruskom mori
Tie naše bystré slavian-potoky...

S tým istým pokojom a rozvahou završuje slovenský básnik svoju literárnu polemiku s A. S. Puškinom:

Nuž, vyschnúť nemusí ni ducha more,
Ni potoky zájst' v mori tom!

Ako vidíme, práve v citlivej slovanskej otázke boli A. S. Puškin a P. O. Hviezdoslav veľmi odlišní. Prvý vyjadroval názory cárskoho Ruska, ktoré úzkostlivo bránili ruskí slavianofilovia, druhý – zastával bytostné záujmy malého porobeného národa. Polemiku Hviezdoslava s Puškinom veľmi dobre pochopil úprimný priateľ Slovákov, ukrajinský básnik Dmytro Pavlyčko, ktorý svojho času napísal: „Hviezdoslav rozvíjal myšlienku slovanskej jednoty, ale on azda prvý zo Slovákov pochopil, že slovanská myšlienka rozpadá sa na prach, keď sa jej dotkne ruský imperializmus... Som – vlastenec a Slovan – deklaruje Hviezdoslav, ale jeho slovanofilska myšlienka je už v rozpore s falošným slavianofilstvom cárскеj Moskvy, ktorá utláčala ukrajinský, bieloruský a poľský národ, ale objímala sa s južnými Slovanmi, ako by to boli rodní bratia“.*2

Svoj rozhodný nesúhlas s Puškinovými názormi vyjadril poľský básnik Adam Mickiewicz*3 (Konrad Wallenrod – 1828; Dziady, Slávnosť mŕtvych – 1823 – 1833; Knihy poľského národa a poľského pútnictva – 1832 a ďalšie) a Taras H. Ševčenko (satirická poéma *Sen* – 1844, *Aj mŕtvym aj živým, aj nenarodeným* – 1845; Kaukaz – 1845 a i.), ktorí na rozdiel od A. S. Puškina – boli synmi porobených národov. V 18. storočí Poľsko a Ukrajina sa stali obeťmi ruského cárizmu.

Značne rozdielne názory mali preto A. S. Puškin a P. O. Hviezdoslav aj na besnenie vojny. A. S. Puškin podľahol imperiálnym záujmom Ruska v jeho dlhoročných vojnách o Kaukaz. „Jemu tiež v značnej miere bol vlastný 'imperiálny pocit sebaistoty', skomplikovaný demokratickým, politickým a humanisticko-mravným ideálom, širokým rozhľadom 'všeľudského' chápania, otvorenosti a spoluúčasti (hoci v zápase 'imperiálneho' so 'všeľudským' často zvíťazilo prvé – ako napríklad v reakcii na poľské povstanie“).*4

Keď v 30. rokoch 19. storočia vzplanula ďalšia kaukazská vojna (a tá sa periodicky obnovuje už viac než 200 rokov), A. S. Puškin roku 1821 píše „byronovskú“ poému *Kaukazský zajatec*. Vyjadril v nej nielen svoje okúzlenie exotickou prírodou neznámej krajiny, ale aj vzťah k vojenským udalostiam na Kaukaze:

...vospoju tot slavnij čas,
Kagda, počuja boj krovavyj,
Na negodujuščij Kavkaz
Podjalsja naš orjol dvuchglavyj..

Ešte výraznejšie zasvedčil básnik svoj vzťah k dobyvateľským vojnám cárizmu na konci poémy:

No se – Vostok podjemlet voj...
Ponikne snežnoju glavoj,
Smiris', Kavkaz: idjot Jermolov!

Takto geniálny ruský básnik na jednej strane ospevoval slobodu a „súciť k slabším“ (báseň *Postavil som si pamätník nevytvorený ľudskými rukami* – 1836), a na rozdiel – s vlasteneckou hrdosťou favorizuje dvojhlavého cárskeho orla a „ruský meč“, ktorému sa musí všetko pokoriť. Čiastočne v tejto rozpornosti zavážila aj impulzívna Puškinova povaha a jeho nevyrovnanosť, z čoho aj pochádza v krízových situáciách jeho imperiálne cítenie. Bol synom svojej doby a ľudu, ktorý v porobe poklonkoval „báťuškovi“ cárovi. Na mnohé národy Ruskej cárskej ríše sa díval Puškin z pozícií panujúceho ruského národa. Nesúhlasí s tým bolo by nehistorické.

Súčasníkom strašnej a krvilačnej vojny bol aj slovenský básnik Pavol Országh Hviezdoslav. Zaujal k nej celkom protichodné stanovisko ako A. S. Puškin. V čase jej besnenia roku 1914 píše cyklus ostrých protivojnových básní *Krvavé sonety*, v ktorých – ako píše významný slovenský vedec a kritik Stanislav Šmatlák – „popri hneve a rozhorčení, popri subjektívnej analýze hrozného spoločenského javu sú verše týchto sonetov naplnené aj básnikovou osobnou bolesťou, ba až zúfalstvom nad vedomím, koľko nevysloviteľných útrap, bied a strát prináša vojna ľuďom“:*5

Čo krvi stečie takto prívalom,
jejž pôsobivé v žilách, v svaloch prúdy
skvost leta mohli vyviešť z každej hrudy,
pokroku slynúť rušňom-dvíhadlom...

.....
.....
A nad tým v srdcelomnom boľesteni
Čo prelejú slz biedne matere,
Predčasné vdovy, siroty!...

Vojny vzd'aluju ľudstvo – píše ďalej básnik – od Kristovho učenia, prinášajú bratovraždu a zdivočenie človeka:

O ľudstvo! Ľudstvo! Tak si vzdialené
 Nebolo nikdy od príkazu Krista:
 Blížneho miluj ako seba, sčista
 A bez výhrady splna, iskrenne.

.....

 Čo mrav tvoj stojí, plň vied, umien perá,
 Keď vášňam sa dáš zaslepiť a viesť.
 I píšeš potom ako divé zviera?

Na konci cyklu P. O. Hviezdoslav, ktorý celý život odvážne niesol pochodeň všeľudskej humanity a čistej kollárovskej slovanskej myšlienky, nepoškvrnenej falošným ruským slavianofilstvom, vzýva Boha, aby chránil jeho rodné Slovensko, Slovanstvo a mier pre celé ľudstvo. Až potom – píše v poslednej tercíne básnik –

To bude triumf! Zo zdôb radosť, ó!
 Za zdatnosť v borbe – prác na postati...
 Ó, príď, ty bratstva, lásky kráľovstvo!

„Od Puškina sa Hviezdoslav odlišuje – píše E. Panovová – aj tematikou svojej tvorby. Zatiaľ čo Vajanský i pod Puškinovým vplyvom vyhľadáva tematiku zo života vyšších kruhov, Hviezdoslav je pevcom ľudu, jeho práce. Kým Vajanský vo svojich lyrickoepických skladbách sa inšpiruje Puškinovým Oneginom, Hviezdoslav novátorsky naplňa tento žáner témami zo života ľudu, sociálnymi konfliktmi medzi ľuďom a pánmi... Vcelku charakterizujú jeho tvorbu témy realistické, ale nie puškinovské“.*6

To podstatné, čo rozdeľovalo A. S. Puškina a P. O. Hviezdoslava, bádatelka však nepovedala. A. S. Puškin bol synom veľkého imperiálneho národa. P. O. Hviezdoslav – malého, národne a sociálne porobeného. To, čo bolelo Hviezdoslava, nebolelo Puškina. Nepovedal to dokonca ani najvýznamnejší súčasný rusista Slovenska A. Červeňák, ktorý by to mal vedieť. Vo svojej vynikajúcej monografii o A. S. Puškinovi,*7 v kapitole *Hviezdoslavovský Puškin*, zdá sa nám, že by to nemalo chýbať, a to pri rozборе uvedených Puškinových diel – zdôrazniť odlišné názory obidvoch básnikov na citlivú slovanskú otázku, ako aj na krvavé bratovražedné vojny. Všetko nasvedčuje tomu, že v súboji o týchto otázkach zvíťazil slovenský básnik. Žiaľ, práve tieto otázky akosi ignorujú aj iní slovenskí rusisti.

Zbytočne v monografii A. Červeňáka by sme hľadali rozbor príčin čuhujevského povstania (s. 41), o ktorom sa len okrajovo zmieňuje, hoci si uvedomujeme, že v nej nemožno hľadať odpovede na všetky otázky. Podľa nás ide o povstanie, ktoré rozhýbalo celú ľavobrežnú Ukrajinu, o zložitých a dosť napätých vzťahoch A. S. Puškina s A. Mickiewiczom (s. 40, 85), a takisto aj o osude mimomanželskej dcéry Puškina (s. 64). Dosť slabo sú vysvetlené aj vzťahy Puškina s Ukrajinou, hoci tie by boli pre Slovákov veľmi zaujímavé. Je potrebné sa zmieniť aj o pozitívach Červeňákovej monografie. Sú v nej veľmi

dobře podané zložitě vzťahy Puškina s dekabristami, medzi ktorými ruský básnik mal veľa úprimných priateľov, odsúdený tzn. „donjuanovský zoznam“ Puškinových mileniiek, ktorý zostavili jeho nepriatelia z prostredia blízkeho samotnému cárovi. „Zamilovanosť – konštatuje A. Červeňák – bola prejavom jeho životnej a tvorivej vitality, prejavom plnosti života“ (s. 51). Lepšie sa to povedať nedá! Historicky správne vysvetlil bádateľ aj sociálny aspekt prenasledovania básnika, intrigy cárskoho všadeprítomného dvora o nevere básnikovej ženy, ktoré boli príčinou jeho tragického súboja s francúzskym dôstojníkom-emigrantom. A. Červeňák výborne zobrazil aj básnikov ľudský profil, gény a prameň jeho geniality, lyceálne prostredie a formovanie jeho osobnosti ako takej. Nehľadiac na tieto klady, monografia A. Červeňáka pôsobí miestami nekriticky. Na príčine je prílišná závislosť od prevažne starších ruských prameňov. V prácach poľských, ukrajinských a iných rusistov život a dielo A. S. Puškina sa vysvetľuje omnoho pravdivejšie, bez zbytočného vychvaľovania a poklonkovania. Audiatur et altera pars. Naozaj je škoda, že v tak zaujímavej monografii autor nezdôraznil zásadný rozdiel názorov ruského a slovenského básnika, lebo to – zdôrazňujeme ešte raz – čo bolelo Hviezdoslava, ani zďaleka nebolo Puškina. Podľa nás práve z toho vyplýva všetko ostatné.

Hoci Hviezdoslav si veľmi vážil a mal rád Puškina, z ktorého preložil aj osem básní, predsa prvou láskou bol Shakespeare,*8 ktorého realizmus a blankvers tvorivo uplatnil vo svojom diele. Druhou láskou slovenského barda bol Dante,*9 ktorého *Inferno* (prvá časť jeho *Božskej komédie*) nadchlo ho na zobrazenie slovenského pekla. Ideovo a tematicky bol Hviezdoslav zvlášť blízky aj geniálny ukrajinský básnik T. H. Ševčenko.*10 S ním ho zbližuje nesmierna láska k vlasti a zápas za jej oslobodenie, úprimné chápanie slovanskej myšlienky, zbavenej pokryteckého ruského slavianofilstva a odvážny zápas proti každému zlu, násiliu a despotizmu. Je zaujímavé, že Hviezdoslav sa oboznámil s knihou V. Domanického o Slovákoch, vydanou v Kyjeve roku 1909, a – okrem iných jazykov – začal sa dokonca učiť po ukrajinsky.*11 Vtom však ďalších nasledovníkov medzi významnejšími slovenskými básnikmi nemal. Azda aj tu zavážilo nekritické rusofilstvo niektorých kruhov slovenskej inteligencie. Budúcnosť bude asi v tomto smere lepšia.

Ako vidíme v slovenskej kritike neboli dôkladne zohľadnené a interpretované niektoré diela A. S. Puškina. Príčin, podľa nás, bolo viac než dosť. Jedna z nich – nekritická slovenská rusistika, ktorej niektorí členovia pochádzajú z ukrajinskej menšiny na východnom Slovensku a boli odchovaní ruskými emigrantmi a pravoslávnyimi misionármi. Niektorým bádateľom sa znovu zdá, že géniovia sú neomylní.

Okrem spomenutých tu básní A. S. Puškina, treba sa ešte zmieniť aj o jeho známej poéme *Medený jazdec* (1833), v ktorej básnik nadšene ospieval Petra Veľkého, o ktorom T. H. Ševčenko písal ako o katovi ukrajinského národa: „To

je ten z prvých, ktorí kládli na kríž našu Ukrajinu a ukrižoval ju...“ (satirická poéma *Sen*, 1844).

Súčasná ruská história hodnotí cára Petra I., ako dobyvateľa a predchodcu bolševizmu v Rusku, ktorý nakoniec vyústil do agresívneho ruského imperializmu (J. Malaniuk). Popredný súčasný historik Gennadij Lisičkin okrem iného zdôrazňuje aj jeho spolitizovanie ruskej pravoslávnej cirkvi, keď píše: „Pravoslávna cirkev definitívne sa zmenila po Petrovi I. na svojrázny departement štátneho aparátu, úplne sa stotožnila s cársym samoderžavím, a nie s ľuďom, lepšie povedané, pridala sa na stranu jeho utláčateľov, takisto nie je bez viny... Historici musia zohrať dôležitú úlohu v preorientácii spoločenského vedomia. Začínať treba práve od Petra I., ktorého si vždy v Rusku uctili a majú v úcte aj v súčasnosti, ako ešte nedávno sa kláňali Leninovi a Stalinovi. Ale veď L. N. Tolstoj podal jeho vyčerpávajúcu charakteristiku. Hľa tu je, «Od Petra I. sa začínajú zvlášť zarážajúce a osobitne blízke a pochopiteľné nám hrôzy ruských dejín...». Petrovi I. sa podarilo narušiť hospodársky a kultúrny potenciál Ruska... Možno povedať, že Peter I. bol v Rusku „prvým bolševikom“. Od čias Petra I. definitívne sa ustálila tá orientácia vývoja Ruska, o ktorej Nikolaj M. Karamzin [ruský spisovateľ a historik – *pozn. autora*] povedal: «štát tučnel a ľud upadal».

Sapientia sat.

Mikuláš Nevrlý

POZNÁMKY

1. W. Bobek, Puškin u Slovákov. Bratislava 1936; R. Brtáň, Puškin v slovenskej literatúre. Martin 1947; A. Bolek, Hviezdoslavove slovanské literárne vzťahy. Bratislava 1969.
2. Antolohija slovac'koji poeziji 20 stolittja. Pereklad, peredmova ta komentar Dmytra Pavlyčka. Kyjiv 1997, II.
3. O vzťahoch Mickiewicza s Puškinom. Pozri V. Ablicov, Literárny súboj. Pozri Kultúrny život, č. 27/28, Bratislava 4. 7. 2001, s. 13.
4. Ivan Džjuba, „Kavkaz“ Tarasa Ševčenka na fone neprechodiašceho prošlogo. Kyjiv 1996, s. 48.
5. Dejiny slovenskej literatúry. III. Bratislava, SAV 1965, s. 701–702.
6. E. Panovová, Puškin v slovenskej poézii do roku 1918. Bratislava, SAV 1966, s. 188.
7. A. Červeňák, A. S. Puškin človek a básnik. Martin, Matica slovenská 1989.
8. V. Turčány, Hviezdoslav a Shakespeare. Pozri Slovenská literatúra 1964, 3, s. 225–242.
9. A. Pražák, Hviezdoslav a Dante. Bratislava 1924; V. Turčány, Dante a Hviezdoslav. Pozri Slovenské pohľady, 91, 1965, 4, s. 48–55.
10. A. Bolek, Hviezdoslav a Ševčenko. Zb. Pedagogickej fakulty UPJŠ v Prešove, 5, zv. 2, 1966, s. 3–10.
11. A. Pražák, S Hviezdoslavom. Rozhovory s básnikom o živote a diele. Bratislava 1955, s. 205.
12. G. Lisičkin, Rosiju istoščajet imperskij virus. Literaturnaja Gazeta, N. 52, Moskva 2000, s. 3–4.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Мікулаш Неврлі – доктор філологічних наук, професор.

Наукові інтереси: актуальні проблеми української та російської літератур.

ЛОГІКА ЗМІСТУ ПІСЕНЬ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОХОДЖЕННЯ ПРО КОХАННЯ

Олександра НІМИЛОВИЧ, Олена ЮРОШ (Дрогобич)

У статті зроблена спроба концептуально осмислити логіку змісту пісень літературного походження про кохання.

In the article an attempt to analyses the logic of the content of literary songs about love has been made.

Розмаїтє мистецьке багатство українського народу – пісня – голос його душі, поетичний вияв його працелюбності й співучої вдачі, втілення його історії, моралі, мрій, прагнень. Зароджувалася вона в праці й забавах, календарних обрядах і ритуальних діях наших далеких предків. Була вона і в козацьких звитяжних походах, і в полоні, в русі чумацьких валок під мерехтінням зоряного неба, тамувала біль розлуки на сибірській каторзі, нагадувала отчий дім емігрантам у заокеанській чужині. Українське музичне мистецтво мало особливо сприятливий ґрунт – фольклор – для розвитку жанру пісні, серед яких одними з найяскравіших постають народні ліричні пісні, характерні переважанням чутливо-емоційних рис української ментальності.

Як слушно відзначав визначний фольклорист Філарет Колесса, „любовна лірика вже в записках XVII–XVIII ст. багато заступлена, сильно індивідуалізована й витончена, підноситься до вислову особистих, інтимних (сердечних) почувань та вказує на той довжений віковий шлях еволюції (зросту і розвитку), який українська народна поезія перейшла від синкретизму обрядової хорової гри, що була висловом колективних почувань і настроїв, до монодичної (одноголосної) пісні з тонким відтінюванням психічних (душевних) настроїв одиниці. Любов оспівується в різних фазах і перипетіях, від її зародин із одного погляду чи усміху, аж до щасливого, а частіше трагічного закінчення” [12,100].

На початку XIX ст. відбувалося становлення романтичної пісні-романсу фольклорного складу. Це були авторські твори, які в результаті усного побутування фольклоризувалися. Адже ідейно-естетичні засади цих творів були близькими народному світоглядові. Тут використані народнопоетичні сюжети, словесні й музичні фольклорні зображальні засоби, на їхнє походження вказують елементи літературної поетики, тематика, спосіб побудови сюжету, образність, символіка тощо.

Хоча кожна пісня мала конкретного автора тексту і музики, все ж їхні імена сьогодні забуті або втрачені. З глибини століть вириваються поодинокі імена творців, чий пісні зафіксовані в рукописних джерелах: Маруся Чурай, Семен Климовський, Захарій Дзюбаревич, Олександр Падальський, Яків Смержинський, Григорій Сковорода, Іван Паньковський та ін.

Окремі пісні літературного походження, інколи із зазначенням авторів слів були вміщені в збірниках Вацлава з Олеська, М. Максимовича, М. Маркевича, М. Закревського, А. Коціпінського, А. Єдлічки, М. Лисенка, П. Чубинського, П. Демуцького, В. Залеського, К. Ліпінського та ін. Вивченням пісень літературного походження займалися І. Сруденський, П. Житецький, О. Потебня, І. Франко, В. Гнатюк, М. Возняк, Ф. Колесса, О. Роздольський, В. Щурат, згодом – М. Рильський, О. Дей, В. Бойко, А. Омельченко, Ф. Погребенник, Г. Нудьга, Д. Ревуцький, М. Гордійчук, І. Василенко, а на сучасному етапі – С. Грица, Р. Кирчів, Г. Дем'ян, П. Медведик, С. Мишанич, Г. Довженок, Т. Булат, М. Дмитренко, О. Смоляк, В. Сокіл та ін. Наукові праці згаданих дослідників торкаються питань аналізу пісень літературного походження, проблем їхньої фольклоризації, символіки, подаються відомості про авторів пісень та літературні джерела, а також народні варіанти разом з мелодіями, які представляли б якомога ширшу територію.

Метою цього дослідження – є розкриття внутрішніх закономірностей поєднання поетичного тексту з музичними особливостями, тлумаченням символів, художньою специфікою, природою жанру, варіантністю, виконавством, а також історичними аспектами написання відомих пісень літературного походження про кохання.

Мета визначає такі завдання:

- розглянути на прикладі семи найвідоміших пісень-романсів їхні поетично-стильові та музично-стильові особливості;
- визначити змістово-сутнісну характеристику пісень;
- визначити основні фольклорні впливи в тій чи іншій пісні;
- розглянути символіку лірики про кохання;
- показати основні елементи розвитку жанру пісні-романсу, виявити традиційні елементи, які впливають на оновлення жанру.

Романс – один з улюблених різновидів пісні, що віками зберігає мелодійність і віддає перевагу інтимним мотивам. Для виконання пісні-романсу потрібен особливий стан душі, адже коло романсу найчастіше замикає тема кохання, а Він і Вона – його улюблені й майже завжди єдині герої. Є ще тема Долі, що вабить примарою близького щастя, але невблаганно розлучає закоханих. Тут розкриваються переживання особистості, їм притаманна підвищена чутливість, об'єктивно-ліричне начало.

До жанру народної пісні-романсу належить відома пісня „**Їхав козак за Дунай**” [19, 63; 64; 65; 452-459], автором якої є Семен Климовський (1690–1724). Першу згадку про авторів цієї пісні подав у біографічному словнику „Пантеон российских авторов” (М., 1801, 1802) М. Карамзін [11], де вміщено також біографію поета, козака С.Климовського.

Важко згадати ще якусь пісню, яка б так поширилася в етнічно різних народів, її співали французькою, чеською, болгарською мовами. Мелодія

пісні припала до душі Л.Бетовену, який здійснив її обробку для голосу, скрипки і фортепіано (1815–1816), назвавши „Козацька пісня”. Доречно нагадати, що романс С.Климовського „Їхав козак за Дунай” захоплював багатьох західноєвропейських композиторів, а саме: Ф. Ліста, К. Вебера, П. Гуммеля [23], у творчості яких знайшов своє втілення як у фортепіанних творах, так і симфонічних полотнах. Пісня привертає увагу й американських композиторів Джорджа Гершвіна, Рея Керрела, Герберта Стютгарта, про що зазначає у наукових працях музикознавець Р.Савицький-мол. [23, 191]. Романс ліг в основу й маловідомого фортепіанного варіаційного циклу Б. Кудрика, який був опублікований 1927 року в Празі. У процесі побутування в різних народів мелодичний обрис пісні-романсу майже не змінився.

Для ліричних пісень-романсів, що виникли в цей період, як стверджує музикознавець Т. Булат, властивий „типологічний принцип образно-тематичного розвитку” [1, 58], який переважно побудований на асоціативних спогадах, адже мотив виїзду в чужу сторону близький до мотиву розлуки в ліричних піснях. В основі пісні „Їхав козак за Дунай” лежить діалогічна форма викладу поетичного тексту, яка оживила, динамізувала її. Проте, у музичних характеристиках дівчини і козака немає відчутних яскравих, індивідуальних градацій, що впливає з пісенного принципу побудови твору. У пісні простежується стилістична спорідненість з українськими народними ліричними піснями, що полягає у використанні мелодичних зворотів чуттєвого звучання – лірична секста (у гармонічному мінорі), яка є в більшості пісень-романсів. Пісня має також підкреслену тональну ладову основу з виділенням увідного тону в гармонічному мінорі й кадансові звороти, що стали визначальними рисами для побутового романсу.

Пісня „**Ніч яка місячна, зоряна ясна**” [19, 255; 256; 472] належить до найпопулярніших, яка полонить серця людей у виконанні видатних українських співаків минулого і сучасності – О. Мишуги, М. Менцинського, А. Солов’яненка, Д. Гнатюка, В. Гришка, О. Пономарьова та ін., а також є в репертуарі світових зірок вокального мистецтва П. Домінго, Л. Паваротті, М. Кабальє та ін.

Народилася пісня близько 1870 року. Її автором є Михайло Старицький (1840–1904) – відомий український письменник, поет, театральний і культурно-громадський діяч, який залишившись сиротою, виховувався у сім’ї Віталія Лисенка (батька видатного композитора). Про поетичний ужинок М. Старицького Іван Франко у своїй праці писав, „що з боку форми і мови вони (поезії – **О.М.**, **О.Ю.**) не були бездоганні – се ж були перші проби нових тонів, нових форм, нового вислову в нашій поезії. Нехай і так, що тим віршам нестало того самосвітнього огню, яким горіла Шевченкова поезія; талант Старицького, очевидно, був не рівня талантові Шевченка. Та головна вага в тім, що тут російський інтелігент

пробує українською мовою, в поетичній формі говорити до інтелігентів про справи, близькі тим інтелігентам, про те, що всіх мучило і всіх боліло, говорити ясно, без афектації, без конвенціональної маски „мужицького поета”... Та проте ніхто не відмовить поезії Старицького ані серйозності її змісту, ані артистизму в виконанню, ані глибокого почуття громадських потреб та хиб. Можна сказати навіть, що він висловлював переважно погляди та почуття, якими одушевлялася тодішня київська громада передових українців. Може, власне для того його лірика й не має того блиску безпосередності та індивідуальності, що була рефлексом загальнішої, громадської думки; та власне тому для історика нашої літератури вона подвійно цінна, бо крім артистичної, вона має й документальну вартість” [32, 314; 329].

Інтимно-ліричні поезії М.Старицького „Виклик” („Ніч яка, господи, місячна, зоряна”) і „Ох і де ти, зіронько та вечірня” стали народними піснями. Авторська редакція та наявні народні варіанти поетичного тексту пісні, як і музичні варіанти, незначно різняться між собою [19, 472–473]. Літературне джерело:

Ніч яка, господи, місячна зоряна!
Ясно, хоч голки збирай.

У двох варіантах текст дещо видозмінений.

Вар. А. (найчастіше виконується):

Ніч яка місячна, зоряна ясная,
Видно, хоч голки збирай.

Вар. В:

Ніч така, господи, місячна, зоряна,
Видно, хоч голки збирай.

Вираз „Видно, хоч голки збирай”, присутній у варіантах А і В, більше властивий для народних порівнянь, ніж авторський – „Ясно, хоч голки збирай”. Місячне небо, всіяне зорями, виступає у пісні символом дівчини-красуні, яку хлопець порівнює з лебідкою – ознакою вірного, чистого кохання, нового щасливого життя.

1883 року М. Лисенко завершив оперу на сюжет повісті М. Гоголя „Майська ніч, або Утоплениця” (лібрето М. Старицького), яка вперше й була поставлена музично-драматичною трупю М. Старицького в Харкові. У лібрето використано прозаїчний текст повісті М. Гоголя (перекладений українською мовою). Втім, є тут і розмовні епізоди, створені на тексти М. Старицького, також він написав вірші до пісень, арій, хорів та ввів до сцени дві свої поезії „Туман хвилями лягає” і „Ніч яка, Господи, місячна, зоряна”. М. Лисенко створив „авторсько-народну” мелодію з перевтіленням ліричних народнопісенних інтонацій до цієї поезії, але у варіанті „Ніч спускається місячна, зоряна, Ясно, хоч голки збирай” та використав її у серенаді Левка – головного персонажа опери, народного героя, який бореться за особисте щастя й виступає проти свого батька.

Мелодія серенади звучить також і в другій темі оркестрової інтродукції. Вона розкриває ліричні риси поетичного образу Левка, його глибокі почуття до Галі.

Наступна відома пісня-романс „**Чорні брови, карі очі**” – одна з найкращих і найпопулярніших у творчості Костянтина Думитрашка (1814–1886) – українського письменника (літ. псевдонім – О.Копитько). У його творчому доробку поема „Жабомишодраківка” (1859) – бурлескний переклад старогрецького твору із внесенням місцевого українського колориту, балади „Змій”, „Поминки”; поезії, публіцистичні статті. У первозданному авторському варіанті поетичний твір мав назву „До карих очей”, а внаслідок побутування, передаючись з уст в уста, зазнав незначних змін.

Поетична душа українця найбільше оспівувала очі як символ доброти, розуму, любові, краси дівчини, як, наприклад, зустрічаємо і в пісні-романсі К.Думитрашка:

„Ой очі, очі, очі дівочі,
Світите в душу, як дві зорі”.

Зустрічається тут також традиційний народний мотив повернення хлопця до дівчини за допомогою чарів, трой-зілля, отрути, які отримують магичну силу на почуття і долю людини:

Чи в вас улила якась отрута,
Чи може, справді ви знахарі?

Мелодія пісні чуттєва, сумовитого характеру, де простежуються мелодичні ходи по звуках тризвука (початок пісні), визначається використанням мелодичного мінору, з’являється і підвищений IV ступінь ладу, а також низхідний рух до терції домінанти, що становлять поєднання основних народнопісенних та романсових ознак жанру і творять гармонію із поетичним ядром твору.

До подібної тематики і символіки звернувся Іван Франко (1856–1916) у вірші „**Ой ти дівчино з горіха зерня**”, додавши світло – як символ моральності, духу, краси і любові. У міфологічних системах „світло” і „темрява” співвідносяться із головними елементами світотворення: небом, вогнем („Чом твої очі сяють тим жаром, Що то запалює серце пожаром?”); сонцем („Ох, тії очі темніші ночі, Хто в них задивиться, – й сонця не хоче!”), світло якого символізує щастя; водою; зорею (Ти моя радість, ти моє горе, Ой ти, дівчино, ясна зоре!”).

Краса, глибина, витонченість Франкової поезії полонила видатного львівського композитора А. Кос-Анатольського (1909–1983), який 1956 року створив прекрасну пісню-романс до цих віршів поета. Вона була опублікована в збірнику творів композитора „Молодість моя”, що побачив світ у Львові 1959 року та Києві (1961). Як зазначає письменник Я. Гоян у своєму нарисі „Заграва”: „якби композитор не написав нічого, крім романсу „Ой ти дівчино, з горіха зерня”, ім’я його все одно зайняло б своє місце в ряду класиків

української музики. Мелодія його облетіла всю планету” [5, 156]. І це не перебільшення. Сам композитор називав свої романси „солоспівами”, адже жанрова природа його творів стоїть на межі між романсом і піснею. „Яскрава індивідуалізована образність, передумовлена поетичною основою, ясне й чисте світовідчуття, проста і доступна, переважно куплетна форма, мелодійна винахідливість і щира відверта емоційність – ось ті риси, які характеризують солоспіви А. Кос-Анатольського”, – так визначає важливі стильові риси композитора музикознавець А. Терещенко [26, 46].

У солоспіві А. Кос-Анатольського народнопісенні інтонації поезії Івана Франка органічно злилися з музикою. Вальсоподібна ритмометрична структура, яка відтворює смислові акценти поетичних рядків, проникнення у сферу танцювальної стихії надає композиції стійкості, динамічності, мрійливої елегантності. Пісні-романсу притаманна ладогармонічна ясність, щира, емоційна, м’яка, кантиленна мелодика. І слова, і музика творять єдине ціле, досягаючи великого емоційно-експресивного враження, у дусі традицій української ліричної пісенності.

Солоспів „Ой ти дівчино, з горіха зерня” у наш час існує у різних музичних інтерпретаціях. Її виконували і виконують першорядні співаки й музичні колективи в різноманітних аранжуваннях, і кожен з виконавців, кожне трактування цієї пісні вирізняється самобутністю й високою культурою, однаково торкаючись струн людської душі, наповнюючи її переживаннями.

Поезія Олександра Олеся (1878–1944) переповнена загадковими ритмами, мелодіями, тонами, легкістю. Вона стала невичерпним джерелом для композиторів усього світу. Адже відомі твори до віршів О. Олеся французьких, білоруських, чеських, польських авторів. В українській музичній культурі до інтерпретації чистої криниці його слова долучилися М. Лисенко, Я. Степовий, К. Стеценко, С. Людкевич, А. Кос-Анатольський, Н. Нижанківський, В. Косенко, також і сучасні композитори Б. Фільц, Л. Дичко, Є. Станкович та ін.

Загальнонародне визнання приніс автору вірш „Чари ночі”, що сьогодні співається як народна пісня „Сміються й плачуть солов’ї”, яку дуже часто чуємо у виконанні Д. Гнатюка, Н. Матвієнко. У ньому не оплакується любов, хай навіть і нещаслива. Не йдеться про причини розлук, позаяк романс сповідує свою любовну релігію, за якою кохання – це завжди щастя. У пісні, де тісно сплітаються мить і вічність, владарює пам’ять, котра не оминає й найдрібнішої деталі. У великого майстра слова поцілунок – вияв нестримної жаги кохання, бажання принести іншій людині насолоду, щастя:

Сміються, плачуть солов’ї
І б’ють піснями в груди
Цілуй, цілуй, цілуй її, –
Знов молодість не буде!

Щемка, задушевна мелодія достеменно відтворює радісно-тривожний поетичний бенкет весни і молодості.

На початку 30-х років ХХ ст. з'явилася пісня-танго „**Гуцулка Ксеня**”, яка згодом, 1938 року, увійшла до однойменної оперети на три дії „Гуцулка Ксеня” Ярослава Барнича (1896–1967), де стала лейтмотивом твору. Поставлена оперета була 1939 року (м.Делятин) театром ім. Івана Котляревського під керівництвом Володимира Блавацького [31, 311]. Крім „Гуцулки Ксені”, Я.Барнич – автор популярних пісень-танго „Ох, соловію” (1932), „Чи тямш?” (1932), „Хлопче мій, хлопче”, „О, гарна крале”, оперет „Шаріка”, „Гуцулка Ксеня”, „Дівча з Маслосоюзу” та ін.

З приходом радянської влади, як і багато видатних особистостей, Я.Барнич з родиною виїхав до США. Відтоді вся його творчість зазнала переслідувань та була заборонена, а автором пісні „Гуцулка Ксеня” стали вважати Романа Савицького – педагога, композитора-аматора з Моршина. В усіх опублікованих пісенних збірках радянського часу пісня подавалася в авторстві Р.Савицького.

Від 1989 року музикознавець Людомир Філоненко доклав чимало зусиль, щоб повернути пісні автора. З'явилося багато його публікацій, монографія про життя і творчість Я. Барнича [30], які стверджували його авторство. Правда, нещодавно побачила світ книга про творчий доробок Р. Савицького, де молода дослідниця І. Ільків намагається довести протилежне [10]. Все ж із наукових праць Л. Філоненка довідуємося, що прообразом героїні пісні Я. Барнича була вродлива Ксеня Клиновська з Небилова, що біля Перегінська Рожнятівського району Івано-Франківської області. Вона вчилася у композитора в Станіславові і надихнула його на створення цієї перлини пісенного жанру [31, 308]. У 90-х рр. ХХ ст. стараннями Л. Філоненка оперети Я. Барнича повернулися до репертуару українських театрів. Зазвучала повнозвучніше й пісня „Гуцулка Ксеня”, пронизана танцювальними ритмами танго, емоційно щедро змальовуючи ніжне кохання і біль розлуки.

Минуло вже 35 років від часу написання символу української естрадної пісні – „**Червоної рути**” Володимира Івасюка (1949–1979). Хоч вона і належить до жанру масової пісні, все ж за розповідністю і сюжетністю баладного задуму, багатством романсових рис „Червона рута” має незаперечні ознаки ліричної пісні. Цей програмний твір В. Івасюка розкриває почуття поета-пісняра через неповторні стилістичні фігури, оригінальні синтаксичні конструкції. У невеликому тексті пісні звучить чимало висловів, що передають душевні спалахи, щем кохання: „Я без тебе всі дні у полоні печалі”, „Бо твоя врода – то є чистая вода, то є бистрая вода синіх гір”, „Ти признайся мені, звідки в тебе ті чари”, „По забутих стежках ти приходиш до мене”. Всі ці звороти звучать із значенням: „Я тебе люблю”, втім в авторському тексті звучить музика слів, інакше це вже не була б поезія.

В. Івасюк цікавився фольклором, вивчав, записував народні пісні. Зустрічаючись зі студентами й випускниками Одеського університету в березні 1972 року та відповідаючи на запитання про те, як він написав „Червону руту”, композитор зазначив: „Якось, читаючи „Коломийки”, надруковані видатним фольклористом Володимиром Гнатюком в чотирьох томах, я натрапив у кількох місцях на вираз „рутонька червона”... Мене дуже зацікавило таке поєднання несумісних понять: „рута” й „червона”. Один раз на двадцять років вона зацвітає червоним цвітом” [3, 184]. Звернення поета до чар червоної рути – квітки для багатьох невідомої і не баченої у природі, символізує не тільки щире кохання, тут незбагненна глибина душі В. Івасюка.

Принцип побудови мелодичної лінії ґрунтується на акцентуванні метрично-сильних долей – перших долей такту, що творить ніби ще одну оригінальну мелодію, підсилюючи значення слів, а також секвенційний тип розвитку музичної тканини. Важливою особливістю пісні є синтез мелодії з поетичним текстом, адже народні рядки В.Івасюка органічно поєднуються з естрадними ритмоформулами, перейнятими від джазу – це двоскладове закінчення такту (наголос на першому складі) при синкопованому ритмі. Ця знахідка композитора є вагомим внеском у розвиток українського пісенного мистецтва.

„Червона рута” полонила мільйони сердець, існує безліч її виконавських інтерпретацій, вона визнана „шлягером ХХ століття”. Співають її і сьогодні на всіх континентах, і можна стверджувати, що вона вже стала народною, як це трапилося з багатьма іншими авторськими піснями шедеврами.

Розглянуті пісні літературного походження про кохання із засадничими формотворчими прийомами утвердились у подальшому як у жанрі побутового романсу, професійній камерно-вокальній, так і естрадній музиці, позначені новаторськими рисами, про які вище була мова.

Художній твір, написаний у ту чи іншу епоху, стає об’єктом побутування, вивчення, естетичної насолоди публіки, він має властивість сприйматися по-різному не тільки багатьма суб’єктами, але й одним і тим же суб’єктом у різний час. Життєдайність художнього твору в майбутньому залежить від його суспільної актуальності, співзвуччя тем і змісту з проблемами, що хвилюють нове покоління. Згадані пісні, власне, і є прикладом незабутності й досконалості. Як зазначає дослідник, фольклорист М. Дмитренко, „взявши від фольклору жанр пісні, творчо користуючись протягом всієї своєї історії поетикою й образною системою народної пісенності, українська поезія досягла високих мистецьких вершин і своєрідно віддячила народові численними чудовими зразками, прийнятими ним у свою пісенну скарбницю. Наявність у ній пісень літературного походження на слова багатьох поетів є одним з яскравих виявів фольклоризму української літератури як природної, органічної її

якості й закономірності розвитку, свідченням її глибокого демократизму та народності” [8, 272].

Народній пісенності належить головна роль у збагаченні української літератури життєдайними фольклорними джерелами. Саме в жанрах пісні і думи українська народна творчість досягла вершинних здобутків і світової слави.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Булат Т. Український романс. – К.: Наукова думка, 1979. – 317 с.
2. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX ст. – Перемишль, 2004.–153 с.
3. Володимир Івасюк. Життя – як пісня. Спогади та есе / Упор. П.Нечаєва. – Чернівці: Букрек, 2003. – 216 с.
4. Гавриш О.-Г. Символіка української пісні. – Львів: Ліга-Прес, 2003. – 52 с.
5. Гоян Я. Заграва // Гоян Я. Славичі. – К., 1979. – С. 156.
6. Грица С. Трансмисія фольклорної традиції. – Київ-Тернопіль: Астон, 2002. – 236 с.
7. Дей О. Народнопісенні жанри. – Вип. 2. – К.: Музична Україна, 1983. – 112 с.
8. Дмитренко М. Українська фольклористика: історія, теорія, практика. – К.: Ред. часопису „Народознавство”, 2001. – 576 с.
9. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття. – К., 1960. – 190 с.
10. Ільків І. Лише тобі одній...: Життя і творчість поета-пісняра Романа Савицького. – Дрогобич: Коло, 2005. – 239 с.
11. Кармазин Н. Пантеон російських авторів. – М., 1801.
12. Колесса Ф. Українська усна словесність. – Львів, 1938. – 634 с.
13. Колесса Ф. Фольклористичні праці. – К., 1970.
14. Корній Л. Історія української музики. – Т.3. – Київ-Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 2001. – 408 с.
15. Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник. – К.: Музична Україна, 2004. – 352 с.
16. Нудьга Г. Слово і пісня: Дослідження. – К.: Дніпро, 1985. – 342 с.
17. Олександр Олесь. Твори. – Т.1: Поетичні твори. Лірика. Пона збірками. З неопублікованого. Сатира / Упор. Р.Радишевський. – К.: Дніпро, 1990. – 958 с.
18. Перлини української народної пісні: Пісенник / Упор. М.Гордійчук. – К.: Музична Україна, 1989. – 390 с.
19. Пісні літературного походження / Упор.: В.Бойко, А.Омельченко. – К.: Наукова думка, 1978. – 493 с.
20. Пісні та романси українських поетів: В 2-х т. / Упор. Г.Нудьга. – К.: Радянський письменник, 1956.
21. Погребенник Ф. Наша дума, наша пісня. – К.: Музична Україна, 1991. – 207 с.
22. Потебня О. Естетика і поетика слова. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
23. Савицький Р.-мол. Чужі столи з нашими китицями // Україна. – 1992. – №18. – С. 24–25; Його ж: Українська пісня та американські композитори // Українські теми у світовій культурі: Науковий вісник національної музичної академії ім. П.Чайковського. – К., 2001. – Вип. 17. – С. 184–198.
24. Скуратівський В. Берегиня. – К.: Радянський письменник, 1987. – 276 с.
25. Словник символів культури України / За заг. ред.: В.Коцура, О.Потапенка, М.Дмитренка. – К.: Міленіум, 2002. – 260 с.
26. Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. – К.: Музична Україна, 1986.–80 с.

27. Українські народні пісні. – К., 1951.
 28. Українські народні пісні / Упор.: З.Василенко, М.Гордійчук. – К., 1954.
 29. Філоненко Л. Хто автор „Гуцулки Ксені”? // Музика. – 1992. – №6.
 30. Філоненко Л. Ярослав Барнич. – Дрогобич: Відродження, 1999. – 149 с.
 31. Філоненко Л. „Гуцулка Ксеня” Ярослава Барнича // Бойківщина: науковий збірник / Упор., ред. О.Німилович. – Дрогобич: НКТ „Бойківщина”: ДП „Укрпол-2”, 2004. – С. 308–312.
 32. Франко І. Михайло П.Старицький // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – Т. 26. – К.: Наукова думка, 1980. – С. 303–346.
 33. Яцків О. „Гуцулка Ксеня” завше з нами // Просвіта. – 1997. – 1 лютого.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Олександра Німилович – доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: український фольклор.

Олена Юрош – аспірантка Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: українська народна поетична творчість.

ВІРШ ПОЛЬСЬКОГО ПОЕТА Ю.ПШИБОСЯ “АРКА” (ЇУК, 1937) У КОНТЕКСТІ СЛОВ’ЯНСЬКИХ ЛІТЕРАТУР

Луїза ОЛЯНДЕР (Луцьк)

У порівняльному аспекті характеризуються особливості розкриття теми Першої світової війни у вірші Ю. Пшибося “Їук” (1937). Через його поезику та поезику рядоположних творів інших авторів розкриваються деякі аспекти змісту, що виникає в надтексті у свідомості реципієнта під час зіставлення художньо-філософських концепцій письменників.

Peculiarities of opening the subject of World War I in the poem “Luk” by Yu. Pshybos are characterized in the comparative aspect. Through the poetics of Pshybos’ poem and the works of other authors some aspects of the subject which appear in the national text and in the recipient’s consciousness during comparing writers’ literary-philosophic conceptions are examined.

Польський поет Ю. Пшибось (Julian Przyboś, 1901–1970) відомий своїми антимілітаристськими поглядами, які він, схвильований величезними втратами бойні 1914 – 1918 рр., наполегливо – насамперед у міжвоєнному двадцятилітті – виголошував у таких своїх творах, як “Арка”, “Мати”, “Зерно”, “З Татр”, у вірші, присвяченому “Pamięci tatarniczki, która zginęła na Zamarłej Truni”, та ін.

Тема Першої світової війни в красному письменстві закономірно пов’язується з літературою *втраченого покоління*, насамперед з її знаковими постатями – Еріх-Марією Ремарком, Анрі Барбюсом, Ричардом Олдінгтоном, Ернестом Хемінгвейєм, Арнольдом Цвейгом та ін., доробок же слов’янських письменників Владислава Ванчури, Ярослава Івашкевича й особливо Добріци Чосича, Бранімира Чосача, Юліана Пшибося, Максима

Горецького розглядався окремо, майже поза межами загальноєвропейського та світового контексту. Навіть шолоховський роман-епопея теж у визначеному аспекті спеціально не висвітлювався, тому що, як писав у свій час А. Адамович, «господствовали в литературе нашей в 20-е и 30-е годы другая тема и другие проблемы, которые ...рождены были пафосом революции и расцвеченной небывалыми страстями гражданской войны (это – и в “Тихом Доне”) [1, 130]. Сказане стосується й української літератури: в У. Самчука не тільки в романі “Морозів хутір” (“Ost”), а й у “Волині” воєнні події Першої світової війни теж відступають перед подіями революції і війни громадянської, залишаючись у підтексті:

–Знаєш ти, куда йдеш?

–Вестіма. На фронт.

–Дурак. На смерть. На гибель. Завтра з тебе, лупленого осла, одні ратиці лишаться. От заженуть вас, а завтра в атаку. Сто тысяч і виложать. З Пітера, з Владівастока, з Бердичева, з Самаркандських степів – всіх дураков зженуть на бойню, на м'ясо гармат, на ганьбу, якої світ не бачив [6, I, 370].

Тим часом ні образ *втраченого покоління*, ні “концептуальные основы художественного исследования человека, обусловленные богатством духовного опыта эпохи” [3, 154], не можуть бути всебічно розкриті без урахування творчості західного і східного слов'янства, у тому числі без художнього доробку Ю. Пшибося. Новаторство цього письменника здійснено вже в тім, що в його художньому баченні образ *втраченого покоління* постає у тісному зв'язку з образом *осиротілої душі Матері*. Треба зауважити, що деякі суттєві акценти позиції Ю. Пшибося висвітлюються більш яскраво в зіставленні вірша “Łuk” з тими творами слов'янських письменників, де теж розробляється мотив *Мати і війна*. У визначеному аспекті ця тема ще недостатньо вивчена.

Мета статті полягає в тому, щоб через поетику, зіставляючи зміст і пафос вірша Ю. Пшибося “Łuk” (“Арка”) з ідейним спрямуванням романів чеського письменника В. Ванчури “Поля пахоты и войны” (“Pole ogná a válečná”), сербських авторів – Добріци Чосича “Час смерті” (“Време смрти) та Бранімира Чосача “Скошенное поле” (“Покошено поле”), росіянина М. Шолохова, білоруса М. Горецького та ін., – скласти уявлення про своєрідний підхід польського поета до антивоєнної проблематики.

Треба зазначити, що вірш “Łuk” і доробок інших названих авторів формує ідейно-тематичну і діалектичну за своєю суттю єдність завдяки цементуючій ролі центральної гілки лейтмотиву – *Суму за втраченим поколінням*. Цей *Сум* як своєрідний реквієм постає *метамотивом*, що виявляється через взаємодію багатоголосся численних творів у свідомості реципієнта. Проте не можна забувати, що сам цей *лейтмотив* уже в кожному окремому творі є складним за своєю побудовою, яка

метафорично може бути уподібнена до оперно-симфонічної структури, що складається з певних партій.

Сум за втраченим поколінням, на якому ґрунтується гнівний і протестуючий антимілітаристський пафос, поділяється на дві частини: одна з них – **жаль** за загиблими людьми; друга – за зруйнованими душами, що втратили віру в ідеали. Такий **жаль** у Бранімира Чосача є складовою метафоричного заголовку “Скошенное поле” (“Покошено поле”), до нього за змістом наближається метафора В. Ванчури – “Поле пахоты і войны” (“Pole orná a válečná”), У Б. Чосача метафора безпосередня і побудована на алюзії *скошенное* поле (Смерть ходила з косою); у В. Ванчури метафора теж спирається на натяк, але більш віддалений. Чеський письменник, відштовхуючись від понять *поле бою*, *поле виорано снарядами* і *поле засіяне*, підкреслює безглуздість призначення землі для бойні, бо вона має родити хліб. У загальнослов’янському контексті згадується пушкінське:

О поле, поле, кто тебя

Усеял мертвыми костями? [7,4, 50];

або:

Не сохами-то славная земелюшка наша распахана....

Распахана наша земелюшка лошадиными копытами;

А засеяна славная земелюшка казацкими головами [9, 5].

У М. Шолохова *жаль* за убитим, за загубленим життям є одним із наскрізних мотив його творчості і потребує спеціального дослідження. А в межах статті важливо привернути увагу до такого фрагмента:

“А было так: столкнулись на поле смерти люди, еще не успевшие наломать рук на уничтожении себе подобных, в объявшем их животном ужасе натыкались, сшибались, наносили слепые удары, уродовали себя и лошадей и разбежались, вспугнутые выстрелом, убившим человека, разъехались нравственно искалеченными¹.

Это назвали подвигом” [9, 279].

Цьому шолоховському уривку притаманна певна іманентність, самодостатність, завершеність; його зміст спирається на дві взаємовиключні змістові конструктивні опори: *лжа – правда*.

Ключові поняття цього уривку: *убившим человека – нравственно искалеченными – назвали подвигом* – безпосередньо співвідносяться з віршем Ю. Пшибося “Łuk”, а також романами В. Ванчури і Д. Чосача. Ці автори, як і М. Шолохов, незалежно один від одного скористалися тим самим прийомом протиставлення для того, щоб одержати потрібний ефект для вираження всієї глибини оголеної правди.

Вірш Ю. Пшибося “Łuk”, яким було поповнено літературу *втраченого покоління* 1937 року, посідає чільне місце серед творів про Першу світову війну і вирізняється своєрідністю як у порушенні самої проблеми, так і в художньому розв’язанні її. На відміну від інших авторів, польський поет у

центр уваги поставить образ не солдата, а його Матері. Роздавлений ста пам'ятниками день поет порівнює з материнським серцем:

.... Gromiony dzień przez sto pomników paryskich,
wieśniaczko z Gwoźnicy,
porównam twe serce.³

Так Ю. Пшибось доводить, що єдиним, щирим пам'ятником загиблomu солдатові є тільки материнська душа.

Присвячений матері вірш "Арка" ("Łuk" – *Matce*) Ю. Пшибось побудував на контрверсії почуттів: з одного боку, бездушний, гучний і фальшиво-офіційний пафос псевдопочестей воїну; з другого – щемний біль серця; з одного боку, байдужа пам'ять про абстрактного Невідомого солдата; з другого – любов і пам'ять про рідного сина.

Сум за втраченим поколінням Ю. Пшибось передає через горе матері, її забутість, невтішну самотність після втрати сина, що просто вбили на війні, а тепер лицемірно "шанують" його *подвиг*, який, хоч би і був, теж нікому з тих, хто володарює, не потрібний. Константи контрверсії визначаються вже у зв'язках заголовку з присвятою, де зіткнулися два символічних образи: Триумфальної арки (мертвого каміння) в Парижі (Łuk) та солдатської матері (живої душі). Ці *образи/символи* об'єднані поняттям *вічна пам'ять* і водночас роз'єднані її змістовими характеристиками.

Між словами *Łuk* і *Matka* – прірва. Поетом у такий спосіб вноситься у підтекст еліміноване з тексту питання: *Що ж дає Łuk Matce, що ж дає матері офіційна пам'ять?* Змальовані у вірші картини торжеств містять у собі відповідь/висновок: *Більш ніж нічого*: така пам'ять відбирає останнє, що залишилося їй: прийти, принаймні, на синову могилу.

<i>Łuk</i> ² <i>Matce</i>	Арка <i>Матері</i>
Nie list, raczej płatek lotu w kopercie zestrzelony z torby zamczystej. Listonosz, Francuz prędko jak maszynka, zawirował ośnieżonym z kraju listem.	Не лист, а пелюстка льоту в конверті, збита кулею з поштарської торбини. Листоноша, француз прудкий, як машинка, замахав засніженим листом з батьківщини.
Te rzędkie krzywe, jakby napisane sierpem... Cięła szpada przodująca orkiestrze, dźwięk tlił w szybach – zaświecił na przestrzał i po pawioneonowej ulicy z samochodu na samochód i wyżej	Ці рядки кривулясті, наче серпом написані... Поперед оркестру змахи шаблі, звук тліє в шибках, засвічується, як біль, і на вулиці павіанонеоноволіцей з автомобіля на автомобіль і вище

frunęła
Marsylianka w puchach z tęczy, w
błyskach!

Spróbuję. Gromiony dzień w dzień
przez sto pomników paryskich,
wieśniaczko z Gwoźnicy,
porównam twe serce.

Jeszcze raz ważę prawdę w twoich
umęczonych rękach.

Gloria rzeźbi kamienie sztandarami
na wietrze,
Marsylianka w nich wskrzesza
Nieznanego Żołnierza,
idą rzucić nie lont – wieniec
na zdeptanym ludzkim prochu –
Czekam na gest, co rozstrzygnie jak
wybuch,
liczę...

Jak tonący zalewany falą z głębi,
nagle, ostatecznie,
**officer podniósł szablę – saltuje w
tłumnej ciszy...**
...biedną, wyciągając pod murem
daremnie
mały bukiet śnieżyczek.

Jak lekko świat się odmienił.
Próżni! Wznieśli Łuk Triumfalny –
dla gołębi.

[10, 428–429].

злітає
марсельєза в пір'ї з веселки, в
блисках!

Спробую. Розбитий вагою ста
пам'ятників паризьких,
селянко з Гвозниці,
беру твоє серце.
В руках твоїх змучених ще раз я
важу правду.

Слава різьбить каміння лопотом
прапора,
невідомий солдат воскресає в
марсельєзи хорах!
Ідуть кинути, як бікфордів шнур,
вінок на стоптаний людський порох.

Чекаю на жест, що вирішує, наче
вибух.
Стежу....

Офіцер немов задубів.
Раптом
він шаблю підніс – в тишині салютує
чинно...

... за бідною, що даремно простягає
під муром
маленький букет конвалій.

Як легко світ змінився.
Дурні! Збудували Тріумфальну Арку
– для голубів.

[5, 268].

Тон вірша епічний. Оповідання ведеться від імені ліричного героя, який спостерігає й осмислює те, що відбувається. Він – зовні стриманий – співчуває тільки Матері і вже тим засуджує організаторів воєн. Прихована емоційність створює ефект *одивлення* (рос. *остранение*), що по-новому уможлиблює побачити оголену жорстоку правду: могила *Nieznanego*

Żołnierza – це могила лише гарматного м'яса, куди йдуть, щоб покласти *wieniec /na zdeptanym ludzkim prochu*.

У вірші “Łuk” центральна подія – державне вшанування невідомого солдата – композиційно складається з трьох картин/епізодів: 1. Листоноша приносить лист. 2. Офіційні урочистості. 3. Мати солдата під муром з квітами. Головний зміст прихований у підтексті й розкривається завдяки асоціаціям.

Асоціативні зв'язки в Ю. Пшибося розмаїті. Вони не лише допомагають уявити портрет Матері загиблого солдата, а й дають змогу через *слова/коди* і *звуконис* усвідомити її життя/долю, психологічний стан, вагоме реальне значення для суспільства і не менш реальне її принизливе положення в ньому.

У рядкові: *Te rządki krzywe, jakby napisane sierpem* (Ці рядки кривулясті, наче *серпом написані*), – таким кодом є слово *sierp* (*серп*), що насамперед указує на те, що Мати – селянка, яка весь свій вік тяжкою працею вирощує хліб.

Але *sierp* – зняряддя гостре: один необережний рух – і з рани потече кров. Образ плинної *крові* (*wylew krzwi*) разом зі словом *sierp* викликають звуки *krzw* у лексемі *krzywe*. Отже, словесний образ рядка свідчить, що лист був написаний не лише рукою, не призвичаєною до писання, а кров'ю серця згорьованої жінки.

Для розкриття глибин психологічного стану в художній системі вірша Ю. Пшибося важливу роль відіграє контраст *тепла* і *холоду*. Кров, завжди гаряча, у жилах матері холоне від горя (*Listonosz ...zawirował ośnieżonym z kraju listem*). Таких виразів, як *krew zastyga* або *krew ścina się*, у вірші немає. Але образ крові, що крижаніє в жилах, виникає через ланцюг віддалених асоціацій *ośnieżonym...listem – rządki krzywe ... napisane sierpem* та *bukiecik śnieżyczek*. Здається не випадковим уживання поетом слова *śnieżyczka* (*пролісок*), а не його синонім *pierwiosnek*. *Śnieżyczka* входить в інтенціональне поле домінантної лексеми *śnieg – śnieżycy (заметіль), śnieżny, śniegowy* та ін. У такому зв'язку рядки *biedną, wyciągającą pod murem daremnie / mały bukiecik śnieżyczek* містять у собі весь складний комплекс переживань – і гаряча любов, і холод у серці, викликаний загибеллю сина.

Сцена урочистостей у Ю. Пшибося наближена до подібної сцени у В. Ванчури, але ракурс зображення в чеського письменника дещо інший, а публіцистичний пафос забарвлений у саркастичні тони:

“Кто он? Герой, который пал и молчит. Сумасшедший, который сходит с ума от ужасного желания говорить.

Шестеро солдат поднимут его гроб и пойдут центром города, а огонь и дым в его честь вылетят из стволов солдатских винтовок. Ему будут салютовать. Черный всадник с хоругвью и барабанщик будут идти перед

похоронними носилками, ибо по законам всех войн время от времени необходимо торжественно хоронить неизвестного солдата. Неизвестного солдата, который в таинственной тишине умер как раз в подходящее время, сэкономив и перевоз.

Генерал, что набил карманы, обкрадывая библиотеку за библиотекой, замок за замком, идет вслед за гробом, думая о своих махинациях, и все, кто идет рядом с ним, думают о своих делах, проклиная долгий обряд” [2, 222–223].

Дослідники доробку чеського письменника підкреслювали, що «сквозной для творчества Ванчури становится по-разному трактуемая тема безумия, то есть поведения, не укладывающегося в рамки мещанского здравомыслия. Подобными “безумцами” были главные герои всех его романов 20-х годов. Безумие капиталистического мира Ванчура осознал во время первой мировой войны» [2, 7–8].

Зіставляючи сцени урочистого похорону невідомого солдата в цих двох письменників, варто спроектувати обидва ванчурівські типи “божевілля” на образну систему текст вірша Ю. Пшибосья “Łuk”. Тоді те, що відбувається перед Аркою в Парижі, теж обернеться “божевіллям”.

Проте мотиви квазівшанування (В. Ванчура, Ю. Пшибось) і щирого пошанування (Д. Чосич) загиблого у війні сина в присутності матері мають у слов’янських літературах ще один важливий філософський аспект, що дає змогу усвідомити – війна несе смерть майбутньому. У цьому плані важливо зіставити ті смисли, що приховуються за зображенням материнської трагедії у Ю. Пшибосья і Д. Чосича. У романі “Время смерти” розповідається про жінку, в якій *шваби* багнетом убили сина – **малюка** в колісці – під час війни. Солдати-серби, що вирішили його **поховати з військовими почестями**, співчуваючи матері, пережили духовну кризу. Для студента-добровольця Данила Протича-Історії раптом відкрилось як безперечна істина, що разом зі смертю дитини вбито майбутнє і його, і всіх його товаришів: “Размышляют о каком-то будущем, – думав він, – на это недостает надежды и глупости, необходимой для полного спокойствия. На войне – он пришел к этому выводу, стоя под деревом, пока товарищи хоронили убитого младенца, есть лишь одно время – настоящее” [8, 459].

Зіставлення цих двох різних за своїм змістом сцен віддання *війнських почестей* загиблomu синові нашттовхують на думку, що такі, як Данило Протич-Історія, або – у кращому разі – поповнять ряди втраченого покоління, або їх спіткає доля *Невідомого солдата*. І тоді їхні матері так само, як героїня вірша “Łuk”, будуть самотньо, всіма забуті, стояти, тримаючи в руці *bukiecik śnieżyczek*.

Стає очевидним, що Ю. Пшибось знайшов нові барви, щоб разом з Л. Толстим, С. Жеромським, Д. Чосичем, Б. Чосичем та ін. письменниками-гуманістами показати протиприродність війни.

Отже, розгляд вірша Ю. Пшибося в контексті слов'янських літератур не лише розкриває глибинні пласти вірша “Łuk”, а й дає змогу осмислити внесок польського письменника в антимілітаристську літературу.

ПРИМІТКИ

¹ Крайню ступень морального каліцтва зображує Л. Леонов в образах Митьки Вершина і чорного Агейки (“Вор”).

² Замість підрядника наводимо точний переклад Д. Павличка [5, 268–269].

³ У цьому рядку Д. Павличко замість вжитого Ю. Пшибосем слова *porównać* (рогównać), використовує слово *брати*. У зв'язку з цим треба додати, що в оригіналі саме через *porównання* загострена тема несумірності материнської правди з офіційною квазіправдою, яка за суттю є лицемірством. В українському перекладі цей момент ослаблений. Обравши інше слово за змістом, Д. Павличко змушений був змінити і строфи.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Адамович А. Толстовские традиции в литературе о войне (необходимость классики) // Великая Отечественная война в современной литературе. – М.: Наука, 1982. – С. 120–153.
2. Ванчура В. Поля пахоты и войны // Ванчура В. Избр. В 2 т. – М.: Худож. лит, 1982. – Т. 1.
3. Кургинян М. Концепция человека в советской и прогрессивной зарубежной прозе (проблема памяти) // Великая Отечественная война в современной литературе. – С. 154–180.
4. Малевич О. Слово о Вечеславе Ванчуре // Ванчура В. Избр. В 2 т. – М.: Худож. лит, 1982. – Т. 1. – С. 3–12.
5. Павличко Д. 50 польських поетів: Антологія польської поезії. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – С. 268-269.
6. Самчук У. Волинь: Роман у трьох частинах. – К.: Дніпро, 1993. – Т. 1. – 374 с.
7. Пушкин А. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М.: АН СССР, 1957. – Т. 4.
8. Чосич Добрица. Время смерти. – М.: Радуга, 1983. – 752 с.
9. Шолохов М. Тихий Дон: В 4 кн. – М.: ГИХЛ, 1962. – Кн.1. – 475 с.
10. Przyboś J. Łuk // Poezja polska od średniowiecza do współczesności/ Wybór: Anna Rajca, Jerzy Polanicki. – Warszawa, 2001. – S. 428–429.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Луїза Оляндер – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри польської філології Волинського державного університету ім. Лесі Українки.

Наукові інтереси: розвиток польської поезії в контексті слов'янських літератур.

РОМАН П. ГАНДКЕ «ПОВІЛЬНЕ ПОВЕРНЕННЯ ДОДОМУ» ЯК НОВИЙ ЕТАП ЕВОЛЮЦІЇ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ ПИСЬМЕННИКА

Марина ОРЛОВА (Черкаси)

У статті міститься синтетичний аналіз проблематики та поетики роману П. Гандке «Повільне повернення додому» як програмного твору творчості письменника 80-х рр. Аналізуються основні аспекти тематичного плану та виділяються художні особливості твору.

This article deals with synthetic analysis of the problems and poetics of P. Handke's novel "Slow Homecoming" as a programme work in the writer's heritage of the 80th. Basic aspects of the thematic plain are analysed and artistic peculiarities of the novel are singled out.

Роман Петера Гандке «Повільне повернення додому» („*Langsame Heimkehr*“) (1979) – перша частина тетралогії під такою ж промовистою назвою – засвідчує новий етап у творчості австрійського письменника. До складу тетралогії входять ще три твори – романи «Вчення Святої Вікторії» („*Die Lehre der Sainte-Victoire*“) (1980), «Дитяча історія» („*Kindergeschichte*“) (1981) та п'єса «Селами» („*Über die Dörfer*“) (1981). Усі ці згадані твори істотно відрізняються від того, що було написано автором досі. Насамперед, це виявляється на рівні проблематики, у змінах образної системи, у композиції. Проте найбільш показовим у цьому плані є саме перший роман, який уможлиблює виявити нові аспекти в поетиці творів зазначеного періоду.

У романі «Повільне повернення додому» автору вдається органічно поєднати літературне та філософське начала. Внаслідок цього тут зникає межа між окремими художніми формами, між поезією і живописом, прозою і філософією, теперішнім і минулим, реальністю і вимислом, фактами дійсності і таємничістю, яка їх огортає.

У свій час концепція універсального художнього твору була розроблена німецькими романтиками. Вони розглядали процес творчості як багатопланову, комплексну дію, внаслідок чого на першому плані опинялися глобальні ідеї, які через поєднання різних видів мистецтва набували більшої виразності й масштабності.

Теоретик романтизму Фрідріх Шлегель, зокрема, виходив з того, що подібна проза є своєрідним зразком «прогресивної універсальної поезії», оскільки вона не лише «поєднує в собі всі окремі види і роди поезії», а й пов'язує її з філософією та риторикою [5, 21].

Цікавою, на нашу думку, є також назва твору, в основі якої можна виділити два філософські концепти «Дім» та «Подорож», що мають вікову

історію в літературі. Для прикладу пригадаємо хоча б міфи багатьох народів світу або ж Біблію – священну книгу народу Ізраїлю, який одвічно знаходиться у пошуках землі обітованої, чи морально-етичні вчення Китаю – даосизм і чань-буддизм, в основі якого закладене поняття Дао-шляху, легенди північноамериканських індіанців та сказання Африки. Всі ці літературно-історичні пам'ятки концентруються навколо двох головних тем – подорожі в пошуках дому й знаходження дому.

Письменників усіх часів цікавив мотив «подорожі, повернення додому» як у буквальному, так і в переносному значенні. З погляду другого подорож є актом мислення, розуміння, рух у пошуках свого образу та свого дому. В той же час – це і подолання себе, самопізнання себе одного й іншого. Реалізація такого акту пізнання можлива тільки в разі виходу за межі суб'єктивного світу, потрапляння в інші умови, в оточення, яке є протилежним і чужим.

Прикладом такого «повернення додому» є, наприклад, мандрівки Робінзона і Гулівера, мандри Сімплісімуса та Трістама Шенді, шлях до самого себе П.Г. Ібсена й екзистенціальна бездомність заради вірності самому собі, пошуки та знахідки М. Пруста, замки Ф. Кафки чи неприкаяний мандрівник і вигнанець Г. Гессе.

Ці концепти не є новими й для творчості П. Гандке, до того ж вони мають автобіографічний характер. Уперше мотив «повернення додому» прозвучав ще в творі «Короткий лист перед довгим прощанням». Герой цього роману вирушає у подорож на інший континент, він тікає від нестерпного життя вдома до Америки, де й відбувається акт самопізнання, самовизначення. Тут головний герой роману й знаходить гармонію як із зовнішнім світом, так і зі своїм внутрішнім «Я».

У цьому творі письменник також вибирає місцем дії інший континент, і знову ж таки Америку, звідки й починається поступове, повільне повернення додому героя, як і самого П. Гандке.

На жаль, аналізований роман, як й інші твори тетралогії П. Гандке, незважаючи на значущість і важливість з погляду нової концепції письменника, не привернув увагу вітчизняних дослідників. Слід зазначити, що взагалі, майже увесь творчий доробок письменника, за винятком декількох оглядових статей та передмов Д.Затонського [2, 4], не висвітлений в українському літературознавстві. Щодо досліджень зарубіжних авторів, тут справа має інший вигляд. Інтерес до постаті цього непростого для сприймання письменника не спадає, а навіть зростає, про що свідчать численні наукові розвідки вчених різних країн світу (Ю. Архіпов, Е. Дінтер, М. Дурцак, Дж. Клінковіц, З. Марданова та ін.).

У зв'язку з цим актуальним, на наш погляд, є звернення до роману «Повільне повернення додому» як програмного твору Гандке виділеного періоду на рівні синтетичного аналізу його проблематики та поетики. Для досягнення поставленої мети спробуємо проаналізувати основні аспекти

тематичного плану, виділити художні особливості твору, окреслити ті моменти, які стануть визначальними в подальшій творчості автора.

На наш погляд, саме цей роман відкриває справді «нового» Гандке, на що вказують багато критиків його творчості (Ю. Вольф, Дж. Клінковіц, Г. Норберт). Адже у творах попереднього періоду автор зображав здебільшого страждання людини у світі. Його увагу привертали: шизоїдні стани, смерть, розлука, біль. Типовим героєм цих творів була самотня особистість, огорнена страхом, яка відчувала відразу до звичного існування. Зазвичай, його герої перебували в постійному розладі зі своїм внутрішнім «Я», відчували кризу ідентичності у відчуженому суспільстві.

Проте, вже тут можна побачити не тільки бажання, але й прагнення особистості до простоти, гармонійних стосунків, порозуміння, єднання з природою, яке звучало в кінці майже усіх творів 70-х років, що виражало надію Гандке на можливість кращого світу. Справедливою, у цьому плані, є думка російського дослідника Ш. Абдулаєва: «у Гандке примирення героїв зі світом відбувається у фіналі, як завжди, буденно та несподівано» [1]. Наприклад, подружжя з роману «Короткий лист перед довгим прощанням», незважаючи на ненависть один до одного, яка слугувала лейтмотивом всієї повісті, у фіналі мирно розходиться; оповідач повісті «Нещастя без бажання» висловлює надію, що він зможе ще раз написати «про все це докладніше», але вже потім, як вщухне біль і він відновить внутрішню гармонію; Маріанна у творі «Жінка-шульга» відчуває себе досить щасливою та з надією дивиться у майбутнє. Тобто майже в кожному із згаданих творів, саме у фіналі, бачимо їхнє сподівання на можливість узгодженості між внутрішнім та зовнішнім світом, на більш стабільне відчуття людини в реальному світі, між реальним існуванням та прагненням звільнитися від усталених норм та звичних кліше, які регламентують поведінку людини в соціумі.

Гандке відкриває для себе можливість конструктивного розв'язання чисто екзистенційних проблем, які автор реалізує у цій тетралогії загалом і в цьому романі зокрема. Адже герой, як, очевидно, і сам письменник, прагне нарешті перебороти розкол між внутрішнім «Я» та зовнішнім світом.

В основі твору лежить принцип зміни простору як реального вираження головним героєм (переміщення Валентина Зоргера, спеціаліста з ландшафтної географії, який разом з цим вивчає себе та шукає своє місце в «ландшафті суспільства»), так і його рефлексії і медитації, спрямовані на визначення більш чіткого відчуття свого реального існування в цих ландшафтах. При цьому для нього важливим є саме «чисте, безцільне сприйняття», котре П. Гандке висуває як центральний принцип свого феноменологічного дослідження, «Вага світу» („*Das Gewicht der Welt*“). Тільки завдяки такій неупередженій та неквапливій формі

світосприйняття, що має медитативний характер, герой узгоджує зовнішні простори ландшафту з внутрішньою свідомістю.

Ще однією ознакою процесу мислення головного героя є прагнення привести у відповідність своє суб'єктивне сприйняття певних ландшафтів з реальним вираженням об'єктивної дійсності. Природним наслідком реалізації такого наміру є досягнення гармонії між «Я-суб'єктом» та світом, що сприймається як головна теза програми твору.

Зазначимо, що поняття «форма» отримує у романі своє особливе значення, виступаючи як контрапункт стосовно безформного життєвого простору інших героїв П. Гандке, наприклад, Йозефа Блоха або Грегора Койшінга. Тепер це поняття набуває в автора певного всеосяжного характеру: воно охоплює зовнішні форми предметного світу, душевні переживання суб'єкта і художню тканину твору. Ці аспекти взаємозалежні й при цьому перебувають у взаємозумовальних зв'язках.

Варто зазначити, що стосунки на рівні «людина-природа» в цьому романі кардинально відрізняються від ставлення до природи розповідача в «Короткому листі перед довгим прощанням». Воно характеризується нерозумінням та неприйняттям природи, оскільки остання лише «гнітила чи принаймні викликала дискомфорт», а от Зоргеру навпаки «була потрібна природа» і він розглядає її як «тільки особистий простір». Крім того, цей особистий простір допомагає віднайти гармонію із самим собою, відчути зв'язки та єдність зі світом.

Цей твір, на відміну від попередніх, відзначається своєю незвичною стилістикою. Так, у лексичному плані, що стосується оповідної манери, роман близький до літератури 19-го століття, адже творчість Гете, Келлера та Штіфтера справила неабиякий вплив на формування Гандке як письменника.

Загальний вокабуляр роману насичений архаїзмами, біблеїзмами, ускладненими поняттями, виразами, які відзначають універсальність наукового дослідження головного героя. Це можна проілюструвати, наприклад, такими словами: «благо», «святиня», «хіть», «увічнений», «колись любі померлі», «сяйво німбу», «кавалькада». Синтаксична стилізація підтверджується також використанням архаїчних займенників („*welcher*“ – котрий; „*meinesgleichen*“ – такий як я, подібний мені) та прислівників часу („*zuzeiten*“ – іноді, часом; „*vorzeiten*“ – з давніх-давен).

Архаїчні картини, почасти релігійного характеру, трапляються знову і знову: «... ти відчув на своїх повіках елей вічно дикої потреби в спасінні» [7, 201]. Крім того, неодноразово використовуються усталені, загальноживані, тривіальні словосполучення типу «із найпотемніших глибин», «невиліковна недуга». У тексті можна побачити багато риторичних питань, які в цьому разі покликані ускладнити саме змістове наповнення речення: «Коли в нього востаннє був час на такі непримітні, недраматичні предмети, що зігрівають дшу? «Що мені ще потрібно? Хіба

це не було мрією мого життя – радіти світськи-небесній чарівності речей навколо себе?» [7, 189].

Німецький дослідник К. Бартманн у свою чергу, зазначає, що «патетична лексика є маркером інтенсивності подій», що зображуються у творі [8, 234]. У романі можна навіть простежити елементи сценічного мистецтва: письменник подає у дужках коментарі до жестів, міміки героїв чи пейзажів. Така структура твору посилюється театральним, можливо навіть декламаторським мовленням Зоргера.

Композиція роману складається з трьох частин: «Доісторичні форми», «Простір забороняється», «Закон». В усіх трьох йдеться, насамперед, про ставлення Зоргера до зовнішніх форм реальних ландшафтів навколишньої дійсності та духовного світу людини. Експозиція першого розділу задає тональність і знайомить читача з основним настроєм та проблемою героя, тут йому вдається проникнути в доісторичні форми.

Місцем дії є індіанське селище. У другому розділі настрої дослідника ландшафтів змінюється, про що свідчить назва розділу, а дія твору переноситься в університетське містечко, на Західне узбережжя США. У третьому, відбувається вирішальна зміна світосприйняття героя: він відкриває закон, який регулює його ставлення до форм світу. У кінці роману Зоргер опиняється в Нью-Йорку, звідки повертається до Європи.

Таким чином, історія Валентина Зоргера починається безпосередньо з презентації самого героя, але йдеться не про його зовнішність. Письменник описує його душевний стан, розкриває особливості світовідчуття та світосприймання.

При цьому, зазначимо, що фабульна основа роману не є визначальною. Дії як такої майже немає, акт називання та описування виступає як основна дія твору. Тому розповідь відзначається монотонністю, уповільненістю, перенасиченістю деталями. Знову ж таки, як і в попередніх творах, Гандке ретельно розробляє деталі, котрі відіграють важливу функцію у його стилістиці. Напрошується порівняння з принципами кінематографа, оскільки читач занурюється в щільний, густий візуальний ряд.

У першій частині письменник знайомить нас з професійною діяльністю героя як географа, котрий вивчає ландшафтні простори та їхні форми. Але наука для нього – це не просто «педантичне виконання професійного обов'язку», а, так би мовити, «тренінг», спрямований на те, щоб навчитися «довіряти світу». Зоргер сприймає форми ландшафту і як «присутність у сьогодні», водночас вони є результатом тисячолітнього історичного процесу геологічного творення. Знайомство з цими формами та знання про їхнє виникнення породжують у ньому відчуття безперервності, повільності та вічної присутності людини у світі. І таким чином, ландшафт з його «бурлескними та ледь примітними процесами» має для нього позачасовий характер.

Простір, ландшафт і природа створюють зовнішні форми та впливають на розуміння героєм навколишнього світу. Їхнє дослідження дає змогу привести внутрішній світ Зоргера у взаємозв'язок із зовнішніми виявами об'єктивного світу й надає форми його свідомості, наповнюючи її змістом, визначаючи її внутрішню структуру. Німецький дослідник Ф.Граф стверджує, що герой «повинен сприймати кожну дрібничку навколишнього світу, щоб триматися себе» [9, 286]. На цьому шляху відбувається органічне перетворення зовнішніх форм на внутрішні форми та ландшафти, які потім стають його особистим простором.

Варто зазначити, що подієва основа та набуті знання у творі взаємопов'язані. Людина і ландшафт виступають як нерозривні частини єдиної природи, проте ландшафт стосовно Зоргера саме в першій частині має найбільше значення. Він є чимось незмінним, стійким, і головний герой намагається збагнути його форму. А для того щоб досягнути «ландшафт у всіх його формах» та наблизити до себе, герой замальовує рельєфи місцевостей, тим самим матеріалізуючи в такий спосіб і співвідношення між суб'єктом і об'єктом.

Згодом, у другій частині тетралогії „Вчення Св. Вікторії”, Гандке продовжить практику фіксування вражень від природи та наближення ландшафту за допомогою засобів малярського мистецтва. Головний герой цього роману, який є продовженням і деякою мірою тлумаченням „Повільного повернення додому», намагається через мистецтво великого П.Сезана пізнати світ об'єктивно, вилучаючи з цього процесу посередництво мови та не вдаючись до концептуального аналізу.

Знайомство Валентина Зоргера з ландшафтом невідомої місцевості та відкриття нових форм землі відбуваються в індіанському селищі на півдні Америки. До речі, письменник не випадково вибирає місцем дії саме цю територію, оскільки вона є прикладом та реліктом справжньої, незайманої цивілізацією природи, тобто вільної від культури та історії.

«Уся ця місцевість ніколи не виорювалась, а тому тут ніколи не було ніяких полів чи яких-небудь інших форм ландшафту, відмічених цивілізацією..., у цілому природний рельєф земної поверхні тут ніде не був порушений...» [7, 47].

Лише тут дослідник має можливість відкривати форми землі у вигляді «доісторичних форм» та реалізувати спробу повернутися до витоків цивілізації, і відповідно до свого власного життя, зазирнути у сутність свого «Я». А погляд на таку незайману природу викликає у нього бажання злиття з навколишнім світом: що врешті-решт змінює саму сутність головного героя.

На відміну від інших творів, простір Зоргера не є безлюдним, його «населяють» колега Лауффер та жінка з індіанського племені. Прагнення героїв попередніх творів до людського спілкування реалізується тільки в цьому романі. Дослідник ландшафтів досить гармонійно відчуває себе

серед людей і не є самотнім. Вперше з'являється бажання бути комусь потрібним і навіть мрія про родину: «церква, школа, родина, селище: за всім цим приховувалися якісь зовсім нові життєві можливості...» [7, 61].

Образ індіанки в романі позначений динамічним розвитком. У процесі розповіді змінюється сприйняття героєм цієї жінки і його ставлення до неї. У їхніх стосунках можна виділити три етапи. Кожному з них відповідає певне ім'я, яке герой надає своїй подрузі. З цими іменами її образ асоціюється в його свідомості. Спочатку коханка для нього просто «індіанка», до якої він не має особливих почуттів. Вони зустрічаються потайки на її «території» так, щоб про цей зв'язок не знали її співплемінники. Для жінки він чужинець, до того ж вона «ніколи особливо не чекала на його». Мова, якою вони спілкуються, була «чужою» як для Зоргера, так і для неї.

Незважаючи на це, індіанка займає важливе місце в його житті, оскільки вона, на наш погляд, допомагає стерти «шорсткості», «нерівності» чужого простору. Така властивість її натури приваблює до себе дослідника ландшафтів, і через це він називає жінку незвичним словом «Гладенька», тому що «її гладкість була спокусливою» для нього.

До цього слід додати, що протягом твору письменник досить часто вдається до використання такого тропу, як асоціонім. Наприклад, «Велика Безформність», «Історія Історій», «Велика Скарга», «Вічна чистота», «Наша Ера». Вживання цього засобу контекстуального увиразнення мовлення є не випадковим, оскільки автор, поєднуючи різні асоціації, намагається утримати увагу читача на цікавому явищі, показати його важливість та загострити загальне сприйняття твору.

Поступово відбувається зміна в стосунках коханців, вони перестають зустрічатися потайки, герой прагне показатися з жінкою на людях, і тепер вона не просто «індіанка», а навіть «подруга». Зоргер починає довіряти їй, оскільки «йому здавалося, що тільки в ній він отримував справжнє відчуття земного тяжіння» [7, 62].

А перед від'їздом додому жінка також, як і простір, що був об'єктом його дослідження, віддаляється від нього, тепер «вона перестала мати вигляд індіанки, а перетворилася на темну небезпечну машину» та дуже легко «перейшла» до Лауффера [7, 83]. Несподівано, повернувшись через негоду на один день назад до селища, Зоргер розуміє, що в цій «картинці», яка встигла стати ворожою, він уже зайвий.

Отже, можна зробити висновок, що кожному етапу взаємин індіанки і Зоргера, як і загальному світосприйняттю, відповідає рівень наближеності ландшафту, його впорядкування та систематизація у свідомості героя. Таким чином, «географуючи» хаос навколишнього світу, він перетворює реальність на зручну, «одомашнену», «населену».

Як відомо, зображення ландшафту й простору є складовою частиною австрійської літературної традиції. А причину цього явища слід шукати в

самому розміщенні країни та її природі. Одним із найвідоміших письменників, у творах якого важливе місце займає образ природи, є Адальберт Штіфтер. Сам Петер Гандке не раз заявляв про вплив цього автора на свою творчість.

У багатьох творах А. Штіфтера багато уваги приділяється опису пейзажу, причому письменник грає відтінками і настроями, а зображення природи є важливим елементом у розкритті душевного стану героїв, часом навіть їхньої долі, так само природні явища відіграють значну роль у поворотних моментах цілої країни. Хоча не можна не погодитися з думкою авторитетного німецького дослідника Ю. Вольфа, який зазначає, що існує «важлива різниця» в значенні такого поняття, як «ландшафт» у цих двох авторів. Простір для героїв Штіфтера є природно заданою константою тексту, у якому розгортаються дії героїв у часі. А от Зоргер (герой Гандке), на відміну від них, «сам конструює, збирає його, а потім пізнає». Просторові форми є епізодичними, для того, щоб вони виникли, гандківському герою потрібно спочатку «зробити розрахунки і провести кордони», а потім «наблизити» та «втримати це явище природи» [11, 68].

У другій частині роману «Простір забороняється» бачимо зміну світовідчуття, світосприйняття героя, змінюється і загальний настрій твору внаслідок зміни простору. Зоргер покидає індіанське селище і переїжджає на Західне узбережжя Америки. Відбувається зміна середовища, яке стало вже для нього рідним, водночас міняються зв'язки з навколишнім світом: «Зоргер ... побачив себе в цю ніч повернення в західний світ викинутим на безповітряну планету» [7, 102]. Самопізнання простором через осягнення минулого, у якому він відчув єдність між внутрішнім і зовнішнім світом, тепер переходить в іншу стадію: герой переживає кризу існування.

Від стану самотності, відірваності від звичного ландшафту його врятовує родина сусідів, життя якої відзначається розміреністю, упорядкованістю та налагодженим побутом. Очевидно, що Зоргера приваблює у цій родині людська теплота, він прагне простого спілкування. Герой охоче буває у цій родині й проводить там багато часу. Він відчуває радість від того, що має можливість «сидіти з ними за одним столом; піднімати дітей на витягнутих руках», насолоджуватися красою жінки із сусіднього будинку [7, 140].

Для глибшої передачі душевного стану героя письменник уводить у зображення зовнішнього вигляду певні натуралістичні описи, надаючи їм метафоричного характеру. Це сприяє посиленню емоційного образу головного героя. «Його тіло неначе роздалося, лице – спокійне та з кожним новим поглядом ставало більш спокійним, як буває тільки у виконавця головної ролі..., запалі очі з нальотом всезнання, ось яким він нині являв себе» [7, 107].

Ці люди стали для нього настільки близькими, що він довірливо розповідає їм те, що відбувалося з ним після втрати свого простору, що трапилося з ним на уявному «перевалі», внаслідок чого він втратив «чуття форм землі». Цей епізод має певне символічне значення і є дуже важливим з погляду еволюції Зоргера, навіть «доленосним», як він сам про це заявляє.

Одного разу, спостерігаючи за автобусами, які проїжджали мимо, герой помітив дружину свого сусіда. Він помахав їй, але жінка не побачила його. Тоді він спробував зав'язати розмову з іншими людьми, та кожна спроба завершувалася невдачею. Зоргер хотів навіть ініціювати міжособистісні стосунки з іншою жінкою, яка випадково опинилась поруч, запропонувавши їй гроші. Але з цього наміру нічого не вийшло. Після невдачі він відчуває якусь порожнечу, спустошеність, героя огортає самотність. У його душі запанувало повне сум'яття, що веде дослідника ландшафтів до втрати свого внутрішнього простору. Несподівано, немов би з глибини свідомості, звучить фраза: «Простір забороняється!» [7, 137]. І тут картини природи, які до цього моменту здавалися спокійними, мирними, змінюються, набуваючи негативного забарвлення.

Ця сцена отримує символічне значення, і в її основі лежить принцип психологічного паралелізму. Стан природи уподібнюється внутрішнім переживанням головного героя, що ще більше посилює відчуття втрати «своїх» просторів: «Море стало зловісним, і зловісним було селище у сосновому лісі; похмурим стало все місто...» [7, 138].

Третій розділ є своєрідним етапом реабілітації Валентина Зоргера, яка, на нашу думку, уможлиблює герою вивести особисту «формулу власного закону», яка звучить наступним чином: «оголошую себе відповідальним за своє майбутнє, тужу за вічним розумом і більше ніколи не буду один. Нехай буде так» [7, 173]. А після того, як до героя звертається незнайомец з проханням розвіяти його самотність, на яке Зоргер відгукнувся, – до нього приходить нове відчуття єдності з містом, з людьми, які оточують його в цій ситуації.

Розрадивши свого співрозмовника, невдахи в житті, герой телефонує додому в Німеччину. Після цієї розмови він усвідомлює, що на нього там ніхто особливо не чекає, що він нікому там не потрібний, а до іншого життя йому важко буде пристосуватись. Адже десь далеко, майже в іншій реальності, були зовсім чужі люди. І в свідомості героя знову і знову виникають питання: «Чого я хочу? Що для мене є реальним?» [7, 191]. Отже, як і на початку твору, в індіанському селищі, він «Ніхто», так і тепер герой «зависає» у просторі.

Наприкінці твору розповідна перспектива змінюється. Раптово оповідь від третьої особи змінюється на оповідь від друг, займенник „він” змінюється звертанням „ти”. На думку німецького літературознавця

Ю.Вольфа, у цьому виявляється довіра на рівні стосунків «оповідач – герой», і таким чином зникає також і «дистанція між ними» [11, 90].

Фінал роману позбавлений оптимістичного звучання, головний герой твору сідає у літак і відлітає до Європи. Можливо, Зоргер розуміє те, що єднання зі світом неможливе без гармонії зі своїм «Я», тобто без повернення додому і без прилучення до свого «коріння».

Твір завершується чотиривіршем, котрий має символічний характер та узагальнює пошуки героя. І знову перед ним невідомість, мабуть, знову пізнання та осягнення нових ландшафтів, пошуки свого місця у світі. Автор не дає жодного натяку на можливе майбутнє цього дослідника ландшафтів, власне, що було характерним і для попередніх творів автора.

«Обличчя, що зникає !

Каміння у мене під ногами наближує тебе:

В нього занурюючись,

їх тягарем наповнюю я нас» [7, 202].

Таким чином, роман «Повільне повернення додому» – яскравий взірець «нової» прози П.Гандке, котра помітно відрізняється від попередніх творів як на рівні проблематики, так і на рівні поетики. Оже, новаторський пошук у цьому творі дає змогу говорити про тісний зв'язок із прозою Гандке попереднього періоду, і водночас, у наступних творах тетралогії письменник розвиватиме мотив повернення додому. У цих частинах герої для пізнання світу використовують різні форми його осягнення: мистецтво, історію, природу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Абдулаев Ш. Петер Хандке: тоска и воля. – // Ферганский альманах. – <http://library.ferghana.ru/almanac/index.htm>.
2. Гандке П. Жінка-шульга: Короткий лист перед довгим прощанням: Без бажання немає щастя: Повісті // Передм. Д. Затонського. – К.: «Юніверс», 1999. – 256 с.
3. Жюльен Н. Словарь символов / Пер. с франц. Каюмова С., Устьянцевой И. – Челябинск: «Урал Л.Т.Д.», 2000. – 500 с.
4. Затонський Д. Втрати, пошуки, знахідки (Шлях Петера Гандке до реалізму) // Всесвіт. – 1980. – № 2. – С. 125–138.
5. История западноевропейской литературы XIX века. Германия. Австрия. Швейцария. / А.В.Белобратов, А.Г.Березина, Л.Н.Полубояринова; Под ред. А.Г. Березиной. – 2-е изд. – М.: Высш. шк., 2003. – С. 13 – 26.
6. Новейший философский словарь: 3-е изд. – Мн.: Книжный дом, 2003. – 1280 с.
7. Хандке П. Медленное возвращение домой: Роман / Пер. с нем. М.Кореневой. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 208 с.
8. Bartmann Chr. Suche nach Zusammenhang: Handkes Werk als Prozeß. – Wien: Braumüller, 1984. – S. 226 – 238.
9. Graf V. Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr. Peter Hankses Kunstutopie, in: Fellingner (Hrsg.), 1982. – S. 286 – 287.

10. Norbert G. Handkes „doppelte Optik“. Zu einem Erzählprinzip in der „Langsamen Heimkehr“. / Text + Kritik, Heft 24, November 1989. – S. 93 – 102.

11. Wolf J. Visualität, Form und Mythos in Peter Handkes Prosa. – Opladen: Westdt. Verl., 1991. – 248 S.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Марина Орлова – аспірантка кафедри прикладної лінгвістики Черкаського державного технологічного університету.

Наукові інтереси: проблеми сучасного літературного процесу.

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ НА ДУХОВНІСТЬ ТА МОРАЛЬНІ ПОЧУТТЯ МОЛОДІ В УМОВАХ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Лариса ПЕРЕВОЗНИК (Кіровоград)

У статті вивчаються проблеми, пов'язані з впливом інтелігенції України, зокрема літературної, творчої, на формування духовності та моральних почуттів молоді.

The author makes an attempt to study the problems which connected with influence of Ukrainian intelligentsia, creative on to the forming spiritual and moral values of youth.

Постановка проблеми в загальному вигляді, її зв'язок із важливими науковими чи практичними проблемами

Соціальні зміни в Україні з 1991 р. поставили різні соціальні групи, спільноти, зокрема молодь, у зовсім інші, ніякою наукою не передбачені умови. А також зробили очевидним фактом те, що десятиліттями відпрацьована система формування моральної свідомості та моральних почуттів молоді в час соціальних змін і трансформації стала мало дієвою і зазнала повного фіаско. Зміни викликали до життя нові потреби, нові стандарти та цінності. Змінився як об'єкт, так і суб'єкт впливу. Проблема формування моральної свідомості та моральних почуттів молоді у зв'язку із зміною соціального стану, соціальних орієнтирів суспільства та проголошення незалежності Україною стала глибоко актуальною. Ще більш актуальним став пошук нових напрямків, форм та засобів впливу на ці процеси. Тому вивчення впливу інтелігенції на духовність та моральні почуття молоді й виступає особливо важливим аспектом дослідницького процесу.

Аналіз досліджень і публікацій показує, що спроби обґрунтування впливу інтелігенції на моральні почуття молоді в науковій літературі були неодноразові, але вони здебільшого мають загальний або ж епізодичний характер і, як завжди, ці спроби належать діячам літератури, мистецтва та літературним критикам. Із соціологічних позицій виходили Е. Дюркгейм, М. Вебер, К. Манхейм, Ф. Тьоніс та інші, пізніше – М. Адлер, Дж. Мід,

Г. Лінтон, Р. Дарендорф, Т. Парсонс, П. Страсман, Я. Щепанський та інші.

Виділення нерозв'язаних раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується стаття

У працях українських дослідників виокремлена на основі соціологічного підходу проблема впливу української інтелігенції на моральні почуття молоді не досліджувалася. Не виділені основні напрямки та особливості цього впливу у зв'язку із соціальними змінами, що відбулися і відбуваються в Україні. Не визначені також і можливості та перспективи розвитку цих проблем на сучасному етапі.

Формування цілей статті (постановка проблеми)

Метою пропонованої статті є дослідження основних напрямків та особливостей впливу української інтелігенції на формування духовності та моральних почуттів молоді. Для реалізації цієї мети автор статті ставить завдання: дослідити, проаналізувати та узагальнити ті діяльнісні процеси, які відбуваються сьогодні в українському суспільстві і які вироблені практикою соціального життя, та спрямувати ці результати на пошук підвищення ефективності цієї роботи.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів

Формування духовності, моральних почуттів молоді – це проблема національного значення, адже від її розв'язання залежать перспективи розвитку суспільства і сам статус незалежності України як країни.

В останні десятиріччя у науковій літературі точаться дискусії з приводу ролі інтелігенції у суспільстві. Дуже багато проблем піддаються сумніву й критиці. Навіть сам термін „інтелігенція” сучасною філософською та соціологічною літературою здебільшого не визнається і вважається надбанням здебільшого тільки російської філософії та російського соціуму. Та й і в російській соціологічній літературі цей термін вживається нешироко. Лише в одній праці середини 90-х років дається тлумачення поняття інтелігенції як суспільної верстви людей, котра професійно займається розумовою, переважно творчою працею і зазвичай має відповідну вищу або середню спеціальну освіту [15, 50]. Тут же наголошується на її високій моральності та соціальній місії. Автор дослідження вважає за необхідне сказати про такий стан речей, але все ж таки категоріальна невизначеність та дискусійність проблеми не може бути підставою для ігнорування цього терміна. Поки що він вважається загальноживаним як у теорії, так і в реальній соціальній практиці. Можливо, не в значенні структурного елемента соціальної структури, а з позицій соціальної функціональності інтелектуалів.

Інтелігенція, чи люди розумової, інтелектуальної праці, в історії людського суспільства завжди відчувала і переживала гостроту соціальних проблем значно глибше, ніж представники інших соціальних груп

суспільства. Перетворювальну місію інтелігенції, зокрема літературної, творчої, і в наш час підкреслюють російські дослідники: інтелігенція „знову провела революцію і все перевернула” [5, 58]. У критичний переломний момент суспільного розвитку завжди звучав голос інтелігенції.

У нормативній системі будь-якого суспільства ключовою виступає мораль, а у ствердженні моралі – інтелігенція, для якої в цілому характерною ознакою виступає інтелектуальний і творчий характер діяльності у двох значеннях: у широкому, загальноприйнятому та у вузькому, коли творчість розуміється як особливий, окремий вид діяльності.

Оскільки це дослідження ставить за мету аналіз впливу інтелігенції на формування моральних почуттів молоді, то слід, на думку автора, звернути увагу на зміни, які відбулися в об’єкті, суб’єкті та предметі дослідження за доби незалежності.

Соціально-політичні зміни, які відбуваються у суспільстві, утвердження соціально-ринкової моделі економіки логічно приводять до змін і в його соціальній структурі. І навпаки, нові соціальні групи намагаються змінити розстановку сил у суспільстві. Такі процеси відбуваються як в українському суспільстві загалом, так і в українській інтелігенції та молоді зокрема.

Молодь України за роки незалежності зазнала суттєвих змін. Різка соціальна диференціація суспільства значно змінила внутрішню групову конфігурацію молоді. Різко збільшилася кількість студентів, які навчаються сьогодні у вищих навчальних закладах України: студентської молоді налічується понад 2,6 млн.чол. Щорічно до вищої школи на навчання вступають понад 400 тис. осіб, що вдвічі більше ніж наприкінці 1990-х [9, 13]. Молодь працює на сучасне і ще більше – на перспективу, тому й чекає від інших соціальних груп та інститутів суспільства взаєморозуміння, підтримки й допомоги в реалізації своїх особистих і суспільних проєктів. Від письменництва – щирих, аналітичних та футурологічних творів. Молодь і підтримала „помаранчеву” революцію у надії на соціальні зміни, на краще. У майбутньому України молодь бажає бачити своє місце.

Українська молодь, як і будь-якої країни з ринковими відносинами, цінує особисту ініціативу, особистий успіх, а багатство, влада та слава для неї перетворилися в цілком справедливу винагороду для тих, хто працює краще. В Україні з’явилися так звана „голдова молодь” – діти батьків, які належать до еліти, які мають престижну освіту.

На створення ринкових умов в Україні молодь відповіла розумінням у своєму середовищі того, що чим оригінальніша думка та чим вища цінність продукції, створеної особою, тим більша винагорода. Тому молодь бере участь у різноманітних конкурсах, тендерах, проєктах тощо,

де могла б показати особисту ініціативу. Молодь цінує престижні вузи і престижну професію та престижний вид діяльності.

Водночас молодь стала значно демократичнішою і розкутішою. У її середовищі зростають нігілістичні настрої, романтизм поступається прагматизму. Українська молодь уже не така, якою була до 1991 р., вона вже не є тим соціальним матеріалом, з котрого, як за тоталітарної системи, можна було ліпити що завгодно. Вона потребує значно вагоміших аргументів для доказовості чи переконливості тих чи інших особистих і соціальних позицій. Сучасна українська молодь соціалізується зовсім в інших соціальних умовах [10, 104–105].

Іноземні дослідники соціальної структури та соціальної стратифікації, зокрема американський соціолог Дж. Масіоніс, зазначають, що за професійною діяльністю радянська інтелігенція розміщала на другому щаблі соціальної ієрархії після апаратників (номенклатури). Сюди ж він відносить і чиновників нижчого рангу, викладачів вузів, вчених, лікарів та інженерів (а загалом він виділяє 4 групи) [7, 345–346].

Типові зміни в цивілізованих країнах свідчать, що люди розумової праці посідають особливе місце в суспільному розвитку та самих соціальних змінах, а літературна, творча інтелігенція має особливий соціальний статус і відрізняється і від інтелігенції в цілому і від інших соціальних груп. У суспільстві, як зазначають дослідники, давно назріла необхідність переосмислення місця інтелектуала, вітчизняної інтелігенції у суспільних процесах і його ролі як учителя нації [17, 75].

Відомі стандарти аналізу, які використовувались у науковій літературі щодо національно-визвольних рухів, сповна можна використати і для характеристики як самої інтелігенції, так і її ролі в суспільстві. Частина інтелігенції, як і інших соціальних груп, за своїм змістом компрадорська, котра свої інтереси ставить вище загальнонаціональних і йде на різноманітні поступки та співробітництво з групами людей з інших країн. З цього співробітництва вона має певний економічний, політичний, морально-психологічний зиск та відповідні дивіденди. Інтелігенція України не є винятком.

Інша частина інтелігенції – це та, яку часто називають національною, хоч доречніше вживати термін національно зорієнтована інтелігенція. Це та частина творчої інтелігенції, зокрема письменників, яка усвідомила свою місію і з честю її виконує. Вона усвідомлює той факт, що космополітизм, який так критикував Т. Г. Шевченко, нікуди не подівся, він лише поглибився і змінив свої форми. З позицій загальносвітових процесів та змін ніби нічого в цьому такого негативного немає, якби до розуміння сучасної ітернаціоналізації та глобалізації суспільного життя українці прийшли через ідентифікацію та самоідентифікацію, усвідомили себе як народ, саме як українство, український народ. Цей процес має хвилеподібну форму і зараз перебуває зовсім не у вищій точці синусоїди.

Ця група завжди була носієм духовності, генератором конкретних соціальних норм і гарантом їхнього дотримання, тим самим забезпечивши собі соціальну нішу й аргументувавши суспільству, що виступає умовою соціального функціонування цієї групи.

В умовах трансформації українського суспільства, зростання ролі демократичних інститутів та взаєностосунків на різних рівнях соціальної взаємодії проблема впливу на формування духовності та моральне виховання молоді значно ускладнюється. Простого навчання не досить. Нерідко воно приносить лише шкоду. Сучасні вчені виділяють цілий ряд видів впливу: експертний, референтний [11, 196], інформаційний, нормативний [11, 199] та вплив через соціальні установки [11, 235]. Інтелігенція якраз і здійснює вплив своєю діяльністю на молодь через інформацію, норми і соціальні установки й намагається формувати не конформіста, а активну творчу особу.

Яким чином це конкретно здійснюється? Як формується духовність, моральні почуття молоді? Зрозуміло, що це масштабний, неймовірно величезний та всеосяжний процес. „Духовність” походить від слів „дух”, „душа”. Першопочатковий зміст мав божественне, релігійне значення. Пізніше „дух” став філософським поняттям, що означає нематеріальний початок. З нового часу в європейській літературі термін „душа” став у переважній більшості вживатися для визначення внутрішнього світу людини. Дух, на думку І.Франка, належить до основних руйнівних сил суспільного розвитку: „Дух, наука, думка, воля”. Духовна культура як суспільства, так і особистості складається із усієї сукупності нематеріальних елементів культури: правил, зразків, еталонів, моделей і норм поведінки, цінностей, знань, звичаїв, традицій, мови і т.д. Освіта, література, мистецтво впливають на виховання цих елементів свідомості особистості й формують її моральні почуття і в цілому моральну свідомість. І все це відбувається в процесі соціальної взаємодії. Літературна, творча інтелігенція запропонувала суспільству свою, особливу, форму взаємодії та спілкування: духовну, художню, літературну комунікацію. З часу визнання незалежності України особливостями цієї комунікації стала українська національна ідея, відтворення та формування історичної пам’яті [12, 21].

Основним показником ефективності цього процесу виступає неформальний соціальний контроль, так званий внутрішній контроль, основним принципом якого є совість (мораль). Він же є однією із ознак цивілізованості суспільства і в сучасних демократичних країнах зростає із формуванням громадянського суспільства, зростанням незалежності громадських організацій та інших соціальних інститутів, які це здійснюють. Звичайно, у них діє переважна більшість людей розумової праці. В умовах українського суспільства, коли громадянське суспільство

лише формується, таку соціальну місію виконує літературна, мистецька, у цілому творча інтелігенція.

Її вплив на суспільство, зокрема на молодь, залежить від багатьох чинників, передусім, від чіткої громадянської позиції інтелігенції. Недавно у своєму інтерв'ю Юрій Андрухович сказав, що „це значною мірою залежить від того, наскільки та чи інша особистість дозволила „одержавнити” свій талант, своє мистецтво” [3, 1], наскільки вона сама виступає носієм духовності. Нинішні провідники цих високих якостей ґрунтуються на основах, закладених письменниками-шістдесятниками, які суттєво вплинули на досягнення Україною статусу незалежності, а саме: В. Симоненком, Є. Сверстюком, І. Дзюбою, В. Стусом, Іваном та Надією Світличними, Л. Костенко, М. Коцюбинською та іншими. Є. Сверстюк про ті часи говорить так: „Викликає велике здивування те, що раптом з'явилося так багато людей з високим рівнем моральної свідомості” [8, 8]. Ще у свій час О. Шпенглер висловлював думку, що культуру зачинає гуманітарна інтелігенція. А наш сучасник, відомий український філософ М. Попович сказав, що „гуманітарна культура і необхідна для того, щоб широко мислити, розуміти і відчувати, в якому світі ми живемо” [6, 20].

Більшість інтелігенції України ніколи не була байдужою до соціальних процесів і змін. Лише одні, як сьогодні говорять про політиків, були чи стали в процесі своєї діяльності публічними, а інші, не будучи такими, все одно були, за висловом В. К. Винниченка, „чесними з собою”.

Особиста громадянська позиція публічної особи (а саме такими є, за окремими випадками, представники творчої інтелігенції) сама собою вже є моральним зразком для наслідування молоддю. Саме своєю позицією Ю. Андрухович та О. Забужко під час перебування в Німеччині у 2005–2006 роках зуміли вплинути на формування патріотизму, національних почуттів у представників української молоді, яка з різних причин перебуває там. Молоді люди, виховані в Україні в російськомовних сім'ях, заговорили там українською і пишуть додому листи рідною мовою. Це крок, який молодь не могла зробити впродовж п'ятнадцяти років незалежності, а зробила під впливом громадянської позиції цих діячів.

Громадянська позиція української інтелігенції виявилася і стосовно Майдану. Певна частина підтримала помаранчеву революцію, певна – ні, а частина, як завжди, зайняла очікувальну позицію. Написані есе, вірші, пісні, знято фільми. А. Демиденко у вірші „Я на майдані” написав:

“Я на майдані!
Це сьогодні мій фронт.
І в анфас і у профіль
я – не натовп – народ...
І в анфас і у профіль
я – український народ!” [4, 1].

А вірш В.Коротича, який став піснею, написаний поетом в інтимно-сповідальній формі досить давно і з іншого приводу враз став пророчим:

“Переведіть мене через майдан,
де всі святкують, б’ються і воюють,
де часом і себе, й мене не чують...” [1, 10].

Майдан, який ще не так давно оспівували письменники та поети, сьогодні вже відійшов в історію. Майдан приніс почуття самоповаги, впевненості, віру в завтрашній день. Він засвідчив те, що в Україні з’явилися політики, готові вести за собою [2, 8]. Майдан відбувся як елемент, як сходинка до формування громадянського суспільства. Значна частина письменництва оцінила його досить прагматично: його використали обидві сторони.

Завдяки особистій громадянській позиції українські митці С. Вакарчук, О. Скрипка та Ю. Андрухович і О. Забужко названі в рейтингу ста найвпливовіших людей України за 2006 рік.

У суспільстві, яке на очах масовізується і в якому масова культура здобуває все нові й нові позиції, дуже важливо, щоб молодь звертала свої погляди не лише на теле- чи відео екрани, а й на художні твори, на історію народу, суспільства і на соціум, у якому вона перебуває. Як сказав філософ І. Тен: „Художній твір визначається сукупністю двох елементів – загальним станом умів та нравів навколишнього середовища” [13, 30]. А соціолог Ф.Тьоніс у свій час, вивчаючи проблеми усупільненості, різні види спільнот та так звану виборчу й сутнісну волю (остання з яких і становить творчий дух), говорить про моральні підвалини творчого процесу: „Те, що глибоко хвилює душу, поривається вийти назовні в радощах і стражданні, робить людину красномовною й балакучою, перетворюється на мистецтво, коли безформне почуття шукає та знаходить свою форму” [14, 163]. Дослідниця проблеми зв’язків мистецтва та споживача в Україні Р. Шульга (а її думки цілком можна екстраполювати в цілому й на стосунки літератури, письменництва з молоддю) говорить про те, що „мистецьке життя України дедалі виразніше набуває нових форм існування”, „що всі його складові – процес створення твору, поширення, способи подання його аудиторії, характер споживання – нині підпорядковуються новим правилам, визначаються новими соціально-економічними умовами” [17, 73].

Автор дослідження погоджується з думкою Р. Шульги стосовно того тягаря відповідальності, який суспільство далеко не завжди обґрунтовано покладає на художника майже за всі негативні прояви, які є у суспільстві. У цьому разі слід чітко розділяти, що саме залежить від митця, а що від об’єктивних та суб’єктивних чинників, зокрема від політиків, управлінців, наприклад.

З одного боку, творчість допомагає митцеві філософськи осмислити зміст життя і результати цього осмислення надати широкому загалу. З

іншого боку, розуміння особистістю творів літератури та мистецтва, так би мовити продукту цього творчого процесу, сприяє соціальному та духовному єднанню людей, їхній інтеграції.

Від митця залежить вибір тематики, майстерність розкриття проблеми, мова твору, її оригінальність, гострота проблематики загалом, тощо, уцілому якість твору. Загальновідомо, що іноді невеличкі книжечки перевершили силою своєї ідеї фоліанти. А. Ейнштейн, відповідаючи на питання, який твір світової літератури справив на нього найглибше враження, назвав зовсім невелике оповідання Л. Толстого.

Часто літератори описують події, які мають територіально-поселенський, географічний, професійний, а не психологічний характер. Молодь же бажає сучасного і „людського”. Тому молодих сьогодні більше приваблюють психологічні трилери, морально-психологічні колізії сьогодення, своєрідні аналітичні дослідження, викриття моралі „подвійних стандартів”, а не опис стосунків.

Створенню літературних шедеврів сьогодні заважає багато речей, але серед них можна виділити ринкові умови, до яких творчі люди тільки починають пристосовуватися, консерватизм думки стосовно видання чи невидання твору, видавнича справа в цілому та основне – відсутність таланту.

Деякі навіть не зовсім розуміють відмінність між „оголеним нервом” й „оголеним тілом” і з допомогою останнього компенсують відсутність професіоналізму, використовують мову маргінальних верств населення, видаючи її за особливо оригінальну знахідку. Подібне „чтиво”, якщо воно доходить до споживача, розраховане на невибагливу „масову” людину.

Сьогоднішній літературний герой в уяві молоді далеко не завжди позитивний, ймовірніше він успішний і далеко неідеальний. Тому сучасні письменники найменше стурбовані саме тим, щоб подавати читачам зразки моральної поведінки, вульгаризують мову, імітуючи її та подаючи під своєрідним соусом народної, а творці постмодерністського напрямку найменше переймаються вихованням аудиторії [17, 76].

Соціальний простір пересічної людини, відтворений чи в художньому творі, чи в соціальній та морально-психологічній есеїстиці, може нести в собі як великої сили позитив, так і негатив, і відбивати зміни в інфраструктурі соціального та особистого життя.

У суспільстві, яке ще переживає стан трансформації, стають досить розмитими межі понять моральності–аморальності. Диктат фінансових інтересів реально ставить під загрозу як особистість, так і літературний процес уцілому, який творчим-то назвати досить складно. Він нагадує ймовірніше фабрику з виконання соціального замовлення (існує ж „фабрика зірок”!). Тому й традиційний соціальний стандарт: соціальна група, належність до неї, звання інтелігент та інтелігентність як показник якості та рівня духовності особи на очах зазнає змін і в реальній соціальній

практиці та з погляду категоричних висновків й узагальнень має досить проблематичний вигляд.

Висновки з дослідження і перспективи його подальшого розвитку

Таким чином, можна констатувати, що вплив творчої інтелігенції на молодь здійснюється в різних аспектах і насамперед через громадянську позицію письменника й через якість його твору.

Звичайно, цей вплив далеко не обмежується зазначеним, він має всебічні аспекти, пояснюється змінами як у суспільстві, так і в середовищі самої інтелігенції та молоді. Потребують подальшого вивчення форми сприйняття цього впливу, його оцінка самою молоддю, ефективність та нові форми спілкування інтелігенції з молоддю.

Дослідники цих проблем указують на різноманітний спектр малодослідженого або й взагалі ще зовсім недослідженого: це різні рівні ставлення до літератури та мистецтва, очікування соціуму на рівні масової свідомості, природа подвійних стандартів у цій сфері та інше [16, 44–45].

Перспективними проблемами дослідження, на думку автора статті, є формування художнього ринку, доступність „високого мистецтва” різним верствам молоді та і загалом теоретичні засади аналізу цих проблем.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бондаренко С. Давно известная морока// Киевские ведомости. – 27 октября 2005г. – С.10.
2. Бондаренко С. Переведи меня через майдан// Киевские ведомости. – 3 февраля 2005г. – С.8.
3. Вергеліс О. Останнє і втрачене. Юрій Андрухович: „Це покоління політиків повинне відправитись на сміттєзвалище” // Дзеркало тижня. – № 31. – 19–26 серпня 2006 р. – С.1, 17.
4. Демиденко А. Я на майдані // Голос України. – 15 січня 2005 р. – С.1.
5. Добреньков В.И., Кравченко А.И. Фундаментальная социология. В 15 т. Т.5. Социальная структура. – М.: ИНФРА. – М., 2004. – VIII, 1096 с.
6. Кириченко І. Баналізація зла // Дзеркало тижня. – № 46. – 13 листопада 2004 р. – С.20.
7. Масионис Дж. Социология. – 9-е изд. – СПб.: Питер, 2004. – 752 с.
8. Музиченко Я. Святі у Законі // Україна молода. – 13 грудня 2005 р. – С.8.
9. Олійник В. Нові технології опанування знань // Урядовий кур'єр. – 31 серпня 2006 р. – С.13.
10. Павловський В.В. Основи ювентології: Монографія. – Чернівці: Зелена Буковина, 2005. – 208 с.
11. Семечкин Н.И. Социальная психология: Учебник для вузов. – СПб.: Питер, 2004. – 376 с.
12. Тронько П. Інститут національної пам'яті, як засіб зцілення від пострадянської ментальності? // Дзеркало тижня. – № 45. – 19 листопада 2005. – С.21.
13. Тэн И. Философия искусства. – М.: Республика, 1996. – 341 с.
14. Тьоніс Ф. Спільнота та суспільство / Пер. з нім. – К.: ДУХ І ЛІТЕРАТУРА, 2005. – 262 с.
15. Учебный социологический словарь. Изд-е 2-е, доп., перераб. / Общая ред. С.А.Кравченко. – М.: Изд-во «АНКИЛ», 1997. – 170 с.

16. Шульга Р. Соціологія мистецтва: нові реалії, старі проблеми // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 1999. – № 4. – С.39 – 53.

17. Шульга Р. Сучасний простір відносин мистецтва та споживача // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 2005. – № 4. – С.73 – 91.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Лариса Перевозник – доцент кафедри філософії КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: загальна соціологія, соціологія освіти й виховання, морально-етичні проблеми сучасного українського суспільства.

ІДЕЯ «ПРОГНОЗНОГО ОСВОЄННЯ» У ТВОРЧОСТІ О. ДОВЖЕНКА

Олег ПОЛЯРУШ (Кіровоград)

У статті на матеріалі «Щоденника», виступів, «Повісті полум'яних літ» аналізуються магістральні напрямки «прогнозного освоєння дійсності» митцем у період війни.

In the article on the basis of “The Diary”, of speeches, of “The stories of ardent years” the main roads of “foreseen mastering of the reality” by the artist in the war period are analyzed.

Постать О. Довженка посідає особливе місце в соціальному й культурному житті нашого суспільства. Усім своїм єством, масштабами мислення він був Творцем у найвищому розумінні цього слова. Тому до чого б він не звертався, усе осмислювалося під кутом зору вдосконалення, вивищення усього, що є навколо, до ідеалу духовних скарбів народу, історичних пам'яток. Романтичний порив, мрія, втілення її у життя для Довженка завжди поставали в діалектичній єдності. Переповнений творчими задумами, він прагнув здійснювати їх особисто, збуджував творчу ініціативу майстрів мистецтва, сподівався на підтримку влади. Цими ідеями виповнені «Щоденник», статті, виступи митця; лишилися зримі результати його зусиль у різних сферах буття: це і виплеканий ним сад на Київській кіностудії, і корективи в архітектурі забудови Нової Каховки та монументального оформлення комплексу Каховської ГЕС, і збереження народних традицій при забудові сіл, переселених з території, затопленої штучним морем; і ідея створення під Києвом села-музею української народної архітектури, що стала реальністю, і багато чого іншого.

Невгамовна активна позиція Довженка була й складовою бачення ним завдання мистецтва, покликаною втілювати в життя високі духовні ідеали, мистецтва, за його словами, «всебічного і прогнозного освоєння дійсності» [6, 205]. Саме цей ідеал «прогнозного освоєння дійсності» став підвалиною творчого кредо митця, яке з часом під впливом суспільно-політичних умов зазнало докорінних змін. Якщо в 30-ті роки своїм завданням він уважав передбачливо осмислювати постанови партії, то реальність початку 40-х

стала основою перелому в його світогляді. Актуальним постало завдання мистецтва збуджувати активну позицію у розв'язанні долі народу в умовах визволення його з фашистської неволі, у корекції політики тоталітарного режиму щодо людей, які перебували на окупованій території.

Аналіз цих магістральних напрямків прогнозного мистецтва Довженка – кінорежисера і письменника, осмислення соціально-політичних причин зміни вектора, спроби розкриття однієї з таємниць творчості митця є предметом пропонованої статті.

Це питання може сприйматися і трактуватися по-різному, але визначальним тут має бути авторський концепт, його бачення завдань, поставлених суспільством перед митцями і самою системою. У дискурсі цієї проблеми, на нашу думку, тут доцільно розглянути довженківський аспект розуміння функції майстра слова в суспільстві як мислителя, що виступає генератором ідей, як пророка, що бачить перспективи розвитку і спрямовує сучасників на обрання правильного шляху поступу людської спільноти.

Творче кредо Довженка 20–30-х років не можна оцінювати однозначно. Виразний відбиток на нього наклала, з одного боку, його власна доля: вчорашній борець за самостійну Україну, засуджений більшовицьким режимом до ув'язнення в концтаборі і звільнений, він змушений був оспівувати класову боротьбу, всіляко доводити відданість системі так само, як і Остап Вишня, В. Сосюра, П. Панч і багато інших митців, а з другого – очевидно, не винятком було й романтично захоплене сподівання на розбудову України наявним режимом. Тож і його концепція прогнозного мистецтва передбачала роль митця як розвідника майбутнього, матеріалом для якого «повинен бути день сьогоднішній і день завтрашній». Завдання майстрів мистецтва ним формулювалося чітко й однозначно: «Піднімаю, надихаю, вчу» [6, 84].

Довженко виступав проти того, аби кінематографісти були ілюстраторами заходів, здійснюваних партією та урядом кілька років тому. Ілюструвати доцільно, на його думку, лише останні, злободенні завдання. Ідеал Довженка – митець має йти попереду, бачити перспективи, давати рекомендації, які використають партійні й урядові структури. Про це він говорив прямо, впевнено: «Я мрію про митця, який написав би роман. Цей роман прочитали б у політбюро і ухвалили б таку постанову: «Починаючи з завтрашнього дня, цей роман здійснити в життя, хай він послужить ніби сценарієм для життя [...] І ось буде споруджено якийсь новий Біломорбуд» [6, 206]. Цікаво, що сам автор на тому етапі був упевнений у реальності подібної ідеї. Того ж 1935 року в статті «Чому я створив «Аероград» він з гордістю зазначав: «У цьому фільмі мені хотілось бути не ілюстратором починань партії, уряду, трудящих, а застрільником цих починань». Автор був переконаний, що його ідея побудови форпосту нового життя на Далекому Сході елементарно проста й реальна: «А що місто ще не існує –

це нічого. Іноді я думаю: а що, якби за час роботи над фільмом справді взяли й побудували в гавані Советській місто! У нас же це можлива річ» [6, 114]. Підтвердженням віри і впевненості Довженка в такій позиції є спогади О. Гончара, який занотував у щоденнику: «Пам'ятаю, як розповідав [він] про одну зустріч з Сталіним. Йшла мова про аероград.

– Я вказав йому на карті, де я будує свій умовний аероград. А через деякий час дізнаюся, що там, на тому місці, справді вже виріс реальний аероград. Підказав Сталіну.

І чується затаєна гордість у цьому» [1, 221].

Отже, на даному етапі Довженко – романтик, впевнений, що мистецтво насамперед має бути дієвим важелем побудови нового світу, а митець – активним провідником цієї ідеї, більше того, вона має поставати в дусі партійної лінії, виражати її, ставати основою для партійних постанов з розбудови нового ладу. Така місія прогнозного мистецтва, вважаємо, певною мірою була відповіддю на турботу, виявлену самим Сталіним до долі Довженка: завдяки його втручанням відпала загроза арешту митця, більше того, отримано відрядження на Далекий Схід для зйомок фільму «Аероград», відбулося нагородження орденом Леніна й отримано нове завдання «батька народів» – зняти фільм про українського Чапаєва – Щорса. Усе це – 1932–1935 роки! То ж і прозвучав виступ як клятва на вірність, хоча, будьмо об'єктивними, із втілення саме такої концепції завдання мистецтва самим автором практично нічого зроблено не було.

Та риса характеру його творчої манери – активна життєва позиція, прагнення прозирати в майбутнє, прогнозувати, а точніше, пропонувати варіанти розв'язання проблеми, з часом стане визначальною для його творчості. Переломним етапом у цьому процесі стане війна, коли, за висловом Р. Корогодського, Довженко вирвався з полону «советського офіціозу» (9, 313). У центрі його уваги тепер доля рідного народу, його майбутнє. І митець з усією силою своєї громадянської позиції прагне спрогнозувати це майбутнє, скоригувати позицію тоталітарної системи в ставленні до тих, хто перебував на окупованій території, осмислити зміни у свідомості народу, що пройшов пекельні випробування війни, до тих, хто мимоволі схибив у драматичних ситуаціях поразок і поневолення. Ці проблеми стали визначальними в оповіданнях, у кіноповісті «Україна в огні» (див. нашу статтю «Митець і народ на зламі часу (О. Довженко)»: Наукові записки КДПУ. Серія: Філологічні науки. – Кіровоград, 1997. – Вип. II). Саме в процесі роботи над «Україною в огні» митець сформулював свій концепт у визначенні місця письменника у суспільних умовах часу, який виклав у виступі на пленумі радянських письменників, що відбувся в березні 1943 року.

Вражений жахливими картинами звільнених від фашистів територій України і ставленням до їхнього населення з боку визволителів, митець прагнув запалити патріотичним духом своїх колег, допомогти їм

осмислити свою історичну місію. У виступі звучали заклики, думки, пройняті гуманізмом, співчуттям і розумінням душевного стану звільнених співвітчизників: «Письменникам треба у своїх книгах дати простим, недосвідченим душам якісь приклади, що допомагають правильно розібратися в подіях [...], щоб якось виправити, залікувати душевні каліцтва людей» [2, 148]. Ця ж думка як надважлива, визначальна наскрізно пронизує і його виступ на нараді майстрів кіно в тому ж 1943 році: «Мені передусім ясно одне: скільки ж добра, скільки любові, ласки, прощення, солідарності, уваги до людини – саме до нашої живої людини – мають знайти в собі творці радянської кінематографії – сценаристи і режисери, щоб хоч трохи допомогти країні загоїти свої страхітливі рани й душевні каліцтва людей» [6, 221]. Зрозуміло, Довженко адресував заклик знайти в собі оті гуманістичні засади в ставленні до «живих людей», звільнених від фашистської неволі, не лише майстрам літератури та кіно, це мислилось і як основа гуманістичної політики режиму.

Роздумами про трагедію рідного народу, пошуками способів полегшення долі людей, жертв окупації й інвалідів – учасників бойових дій переповнені і щоденникові записи патріота й гуманіста. Як докір звучить його запис від 28.11.43 р.: «Ми, визволителі, всі до одного давно вже забули, що ми трохи винуваті перед звільненими, а ми вважаємо уже їх другорядними, нечистими, винуватими перед нами дизертиро-оточено-пристосуванцями» [4, 199]. І буквально через кілька днів, 05.12.43 р., Довженко занотовує до «Щоденника» міркування, які свідчать про глибоке осмислення ним трагедії рідного народу й прагнення запобігти переслідуванням визволених тоталітарним режимом після звільнення України: «Розпочну я краще писати новий сценарій про народ [...]. Напишу я сценарій про людей простих, звичайних, отих самих, що зветься у нас широкими масами, що понесли найтяжчі втрати на війні, не маючи ні чинів, ні орденів. Напишу, як їм жити і що робити і як і що думати, щоб краще жилося по війні по закону Божеському і людському» [4, 206].

Роль і завдання майстрів слова письменник визначив саме в прогностичному плані, часом ризиковано, вони можуть сприйматися неоднозначно, дискусійно, проте слід пам'ятати, що проголошувалися вони в надто складній, багато в чому трагедійній історичній ситуації. Думаю, тільки втаємничення стенограми пленуму письменників 1943 року до кінця життя Довженка в архіві не викликало чергової розгромної політичної реакції з боку вірнопідданих режимові.¹ Насамперед, це його твердження про роль письменника в складних обставинах військового часу: «Не зовсім правильна роль, яку взяли на себе письменники, як лише утверджувачі заходів партії і уряду, здійснених за 2–3 роки, а не як порядок з

¹ Стенограма виступу митця вперше надрукована в чотири томному виданні його творів у Москві 1967 року (3,463–468), в Україні – лише 1997 року В. Гребнєвою як додаток до її монографії (2,142–149). На жаль, книга вийшла мінімальним тиражем, тому, вважаємо, зміст виступу й нині мало кому відомий.

ними йдуча людина, як активний розвідник, носій ідей, натхненник (виділення наше – О. П.), призвела їх до неправильного розуміння реалізму» [2, 144]. Вдумаймося: адже це був прямий замах на ідею керівної ролі партії в галузі літератури, на принцип партійності літератури т. зв. методу соціалістичного реалізму, це була політична «крамола», яку пробачити було неможливо.

Цікаво, що ця думка Довженка перегукується зі словами його виступу на всесоюзній нараді працівників кіно 1935 року [див.: 6, 206]. Однак у сучасному контексті вона набуває протилежного звучання: якщо в першому випадку завдання митців саме в гармонії їхніх пошуків у напрямку генеральної лінії партії, у романтичному баченні небувалих успіхів, то тепер – це заклик, в основі якого критичне начало, головна мета – утвердження людяності, гуманізму, спроба зміни вектора політики режиму в ставленні до невимушених жертв війни. Та, очевидно, Довженка врятувало те, що виступ прозвучав у момент, коли його автор, здавалося, був недоторканим: творець «Аерограда» і «Щорса», високо поцінованих офіційною критикою, кавалер ордена Леніна, лауреат Сталінської премії, автор на той момент ще захоплено зустрінutoї М. Хрущовим і колегами «України в огні».

Свої ідеї Довженко прагне втілити в новому художньому творі і розпочинає роботу над «Повістю полум'яних літ». Саме на цей період припадає і початок критики «України в огні». 28.11.43 р. у «Щоденнику» з'являється відповідний запис: «Заборона «України в огні» сильно пригнобила мене. Ходжу засмучений і місця собі не знаходжу (...). Може я ще й поплачуся якимось за це. Але я вірю, що, не дивлячись ні на що, не дивлячись на громадянську смерть, «Україна в огні» прочитана, і буде на Україні через оце саме десь якимсь недозагублено не одну сотню людей» [4, 199]. Вдумаймося в деталі фрагменту: «не дивлячись ні на що, не дивлячись на громадянську смерть» твору, він уже прочитаний керівниками держави і саме внаслідок цього, вірить автор, буде «недозагублено не одну сотню людей». Значить, Довженко насамперед розраховував вплинути на дії влади, сприяти утвердженню гуманістичного начала в ставленні до власного народу.

Можна з гіркою іронією зазначити, що здійснилася мрія митця, висловлена ще 1935 року: його кіноповість «прочитали» й «розглянули» на політбюро й прийняли постанову. Рецензентом виступав сам «батько народів»: це був єдиний випадок, коли письменник удостоївся такої «честі». Під страшним тягарем погрому, нищення його як митця та особистості Довженко переживає справді трагічні часи. Його «Щоденник» переповнений сумнівами, відчаєм. Та громадянський обов'язок бере гору: він уперто продовжує працювати над новою кіноповістю, спрямованою у день прийдешній гуманістичними ідеями, сповненою прогностичних проблем, порад. Може, навіть з надією на те, що вона також буде «прочитана» лише

представниками режиму й бодай якось вплине на ставлення до людей.

На жаль, історія має властивість повторюватись: «Повість полум'яних літ» також була заборонена до друку і зйомок. Вона побачила світ лише після смерті автора. Критика почала вихвалити її, підносити як патріотичний твір, герой якого – виразник дум радянського народу і т. д. І лише в останні десятиліття, після проголошення незалежності України, літературознавці роблять спроби по-новому прочитати прозу Довженка періоду війни. А крім того паралельно стали доступними в Україні праці довженкознавців з діаспори. Головні акценти тепер переносяться на питання національної ідентифікації як провідної проблеми у творчості митця, зокрема, і прогностичне, пророче бачення майбутньої долі народу. Так, Р. Корогодський зазначає, що «Довженко був одним з-поміж тих в українській культурі ХХ ст., хто став найсокровеннішим, найглибиннішим виразником, речником усіх трагічних суперечностей буття українського народу, його історії» [8, 323–324]. Однак така оцінка не уможливлювала різночитання її: зосередженість на суперечностях буття, почутті болю й тривоги могли асоціюватися лише з наслідками варварства фашистів. Конкретно виставила наголос і розкрила мету авторського прогностичного погляду в майбутнє В. Гребньова, яка дійшла висновку: «Довженко відчув, що лише йому відкрилася така тяжка правда, тому взяв на себе нелегке завдання «докричатися» до сучасників» [2, 56]. Ця правда посилилася «відчуттям автора великої катастрофи винищення, що нависла над його народом» [2, 49], стала предметом його історіософічних і гуманістичних роздумів про мирний повоєнний етап життя народу. Це був об'єктивний результат історичного процесу, коли розірвалася багаторічна система замкнутого існування націй у лещатах тоталітарного режиму, ізоляції їх від світу. Довженко першим звернувся до проблеми кардинальних змін у свідомості українського народу: воїни-переможці, що вперше прорвалися крізь «залізну завісу», відчули себе мислителями іншого, незнаного масштабу. Відповідно з'явилися нові прагнення і бачення себе у світовому просторі, а водночас посилилися націєцентричні погляди. До того ж, війна принесла горе, трагедії у людські долі, що також слід було поставити як злободенну проблему, дати поради отим простим, скаліченим душам, як їм вистояти, як жити далі, а головне завдання митця – «докричатися» до сучасників і влади про ці проблеми, щоб зупинити приниження, переслідування співвітчизників.

С. Коба розглядає «Повість полум'яних літ» як «яскравий приклад довженківського стилю, у якому головним рушієм є *драматургія думки*» (7, 144) (виділення автора – О. П.). Однією з форм втілення Довженком саме «драматургії думки», постановки розмаїття проблем, звичайно, постає улюблений прийом письменника: вставні новели, епізоди, що органічно монтуються у фабулу кіноповісті, порушуючи чи поглиблюючи вагомі суспільно-політичні та морально-етичні проблеми, завдяки яким

розширюється панорама подій, розмаїття людських доль. Вставні новели об'єднує спільний елемент – повернення героїв до отчого дому, а проблеми визначаються категорією тих, що повертаються: переможців, інвалідів як жертв війни, жінок-полонянок, що були вивезені до Німеччини.

Так, новела про повернення до батьківської хати синів-воїнів – двох полковників і генерала – це роздум про те, як змінився світогляд, масштаби мислення покоління захисників вітчизни. Дома вони застали старого діда, який у такій же старій підсліпуватій хаті на краю села немов репрезентує віджилий старий традиційний світ. Розмова діда і онуків – це символічний діалог поколінь, що належать різним епохам. Для пілотів, що облетіли на бойових машинах майже всю планету, світ малий, вони відчують відповідальність за його долю. Для діда ж – «колись-то світ великий був», а степ широкий – широ-о-окий–широкий. А там шляхи на Миколаїв, Молдавію... І дід-філософ підсумовує: «Так, кажете, поменшав? Ну, що ж, така вже ваша воля». А внуки дивуються, як поменшала колись, здавалось, простора хата, бо вони тепер належать цілій планеті. Однак планетарність мислення органічно поєднується з національними традиціями, звичаями, свідченням чого є виразно емоційна прикінцева сцена: «Генерал витяг з запічку пучечок сухих чорнобривців, понюхав і ледве не заплакав» [5, 169].

Надзвичайно важливим, відповідальним було прагнення Довженка як провидця спрогнозувати долі героїв після завершення війни, у межах можливого вплинути на розвиток подій, утвердити гуманістичну концепцію у формуванні суспільних взаємин. Саме таку місію виконує вставна новела «Бронза», яка, поряд з іншими, органічно вписалась у сюжет кіноповісті. У центрі розповіді бронзовий пам'ятник загиблому воїнові, що постав на площі в рідному селі. Насамперед слід зазначити, що сама ідея пам'ятника загиблим героям у творах письменника періоду війни пройшла певну еволюцію. У начерках оповідання «Незабутнє» 01.05.42 р. він в уста юного воїна вкладає слова клятви стати бронзовим пам'ятником у селі коханої, якщо загине [4, 99]. У такій редакції оповідання ввійшло як вставна новела до кіноповісті «Україна в огні». Та час показав, що правда про війну вимагає глибшого осмислення, і 1944 року автор пише оповідання «Бронза», яке майже повністю внесене до «Повісті полум'яних літ».

Це драматична розповідь про повернення з Німеччини полонянки Марії з дитиною незнаного батька. Виразно експресивний епізод зустрічі Марії з бронзовим пам'ятником її загиблому чоловікові Павлові в центрі села – це спроба спрогнозувати майбутнє, відкоригувати політику тоталітарної системи в ставленні до скривджених, покалічених душ. Своє міркування, пропозиції Довженко робить на ґрунті конкретної реальності: ідеологія, мистецтво періоду війни підносили, звеличували подвиги й

жертвність воїнів у боротьбі з фашизмом, проте ще було не до встановлення бронзових пам'ятників. Письменник добре розумів, що в центрі уваги суспільства офіційно буде проектуватися велич подвигу, образ воїна-переможця, і залишаться забутими, знехтуваними горе, страждання, приниження мільйонів. То ж символічно в «Повісті полум'яних літ» він уводить цей величний пам'ятник загиблому воїнові в момент зустрічі з дружиною, акцентуючи на гуманістичному звучанні сцени.

Здається, жінка втратила розум, вона звертається до пам'ятника: «Павле, обізвись! Це вернула з неволі твоя безталанна Марія-полонянка, дружина твоя. Принесла тобі свій сором і муку, дитину незнамого батька. Убий нас обох чи пожалій, коли ти герой!» (підкреслення наше – О. П.). Та не обізвався Павло, «пам'ятник з бронзи належав уже не їй, а цілому світу». Вчитаймося, спробуймо осягнути енергетику і філософічність кінця фрази Марії. Ці слова звернені до мудрості й гуманності переможців: герой не може карати, адже він боровся і загинув, щоб торжествувало добро, а не зло.

І, нарешті, ключовий момент новели: «Вона поклала біля його підніжжя дитину, а сама припала до бронзових грудей; застигла як бронза, доповнила пам'ятник» [5, 170] (підкреслення наше – О. П.). Це був біль, крик душі митця: переживши світову катастрофу, перемігши фашизм, держава, її керівники повинні осмислити процес гармонійно, у діалектичній єдності велич подвигу, жертвність воїнів і трагедію поневолених, знедолених. І втілено це в символічному доповненні пам'ятника, який має нагадувати прийдешнім поколінням про величне й трагічне в житті у їхній єдності. Аналізуючи цей фрагмент твору, Ю. Кочерган досить точно підмітила, що «Марія – живий пам'ятник жіночої недолі воєнного лихоліття» [9, 78]. На нашу думку, доцільно розширити варіант прочитання: Довженко зробив акцент на єдиній концепції сприйняття правдивого, всебічного розуміння наслідків війни – подвигу, жертвності воїнів і трагедії жінки-матері та дітей війни. Тому і пам'ятник у доповненому автором вигляді постає як монолітний комплекс величного і трагічного. Саме такий концепт змалювання долі народу у війні Довженко втілював у своїх творах, таким мислив він підхід літераторів до проблеми, і навіть більше – самої системи. До такого цілісного осмислення теми наша література прийде лише в 50–60-ті роки.

Нарешті, умовний діалог Марії з пам'ятником – це своєрідна авторська порада знедоленим і тим, хто має їх судити. Бронзовий Павло рекомендує дружині втішитися виконанням свого обов'язку – «працею, любов'ю, дітьми» [5, 170]; якщо ж у течії часів не буде можливості втіхи, то, радить він, «звелич себе в стражданні» [5, 171].

Зі співчуттям і розумінням звертається Довженко до проблеми долі інвалідів, яких багато повернеться з фронту. Ця тема втілена у вставній

новелі про повернення до отчого додому сина, що втратив ногу і в розпачі не знаходить собі місця. Життя підтвердило передчуття письменника, а поряд були й перші драми: немало молодих воїнів, що повернулися інвалідами, відчували свою неповноцінність, були надломлені психологічно, заливали горе горілкою. Їм дійсно потрібні були мудрі, щирі слова поради, підтримки. І батько заспокоює свого сина-каліку, радить не обтяжувати людей власною бідою. «Подякуй долі, – говорить він, – та й кульгай собі делікатно, не пияч, не горлай та утримуйся від брехень. Чому? Тому що від поранення до брехні – раз плюнути! По собі знаю. А балакати почнеш годів через десять, як воно вже там було не було. І буде тобі й шана, й повага» [5, 168].

У кіноповісті постає надзвичайно важлива проблема виховання дітей, психіка яких покалічена війною, повернення їх до нормального мирного життя, доля сиріт, котрі передчасно подорослішали, живуть жагою помсти, а виховувати їх треба в добрі, у любові. Після повернення з фронту вчителька Уляна Рясна зустрічається в школі зі вцілілими учнями. На місці вчорашніх гордих, щасливих дітей вона бачить худих, обідраних, покалічених долею. Довженко не прагне детально розкривати їхні характери, його завдання інше: панорамно окреслити результати війни, окупації, сконцентрувати увагу на необхідності відновлення виховного процесу. Саме тому він, немов у калейдоскопі, подає окремі постаті, що пройшли крізь пекло трагедії. Ось підліток Тарас Бовкун, який знищив трьох ворогів за те, що вбили його батька, діда і сестру та батька однокласниці Насті, яка вирішує вийти за нього заміж, коли виросте. По дорослому практичний Василь Ступак хоче одружитись у тринадцять років з дівчинкою-сиротою. Для такого серйозного кроку він має вагомі підстави: загинули дорослі члени сім'ї, лишилося двоє малих дітей і корова, тож треба піднімати малих, вести господарство, потрібна допомога. А поряд ще одна небезпека – це епізод з п'ятирічним Васильком, який з'явився між дорослих з гранатою: теж надто вагома проблема повоєнної дійсності, коли звичними дитячими іграшками стала зброя, що несла смерть і каліцтво.

Як виховувати, як зробити це покоління добрим, щасливим. Проблема, здається, лишається відкритою, але біль за долю дітей, за їхнє майбутнє не має залишити байдужим нікого. І це завдання у всій правдивості реалій вперше постало у творі, якому доля судила бути провісником реального, всебічного осмислення життя після звільнення від фашистської навали, а ще важливіше – зосередити увагу на цих питаннях, спрогнозувати розв'язання цієї гуманістичної лінії.

Довженко усвідомлював, що з фронту люди повернуться іншими, незрівнянно зрілими політично, духовно, тому потребуватимуть нової краси, сучасних звичаїв, традицій, які будуватимуться на національному підґрунті. І він серед багатьох задумів і пропозицій, над якими працював упродовж років, практично пропонує у кіноповісті детально розроблений

сценарій весільного обряду. Про те, що ця проблема хвилювала митця давно, свідчить запис у «Щоденнику» від 24.08.43 р.: Хрущов «нагадав мені, що мою пропозицію про нову форму шлюбу (загсу) він уже розповів наркомуну внутрішніх справ, який теж поставився до неї з любов'ю. Отже, цими днями почну розробляти проект про шлюб» [4, 191].

Ми не маємо офіційного підтвердження підготовки й передачі відповідним органам розробленого проекту, але зразок такого обряду автором детально виписаний у «Повісті полум'яних літ» – це весілля Івана й Уляни. Письменник скрупульозно змальовує кожну деталь сучасного весілля в умовах воєнної реальності, де «старі народні звичаї перекликалися з звучанням бурхливого часу й самі оновлювалися, набуваючи вже нового, новітнього змісту й надаючи новому м'якість і водночас міць підвалинам часу» [5, 158]. Обряд набуває високої урочистості: клятва молодих на конституції, що лежала у вінку з колосся, промова-привітання генерала, заклик творити дітей, повнити рід людський, задушевні слова про матір, яка має виховати щедрих на добро, чесних дітей на руїнах війни серед осиротілих дітей і батьків та матерів, що чекали повернення синів з фронту, дочок з неволі, – все це символічно звучить як торжество життя над смертю, відродження духу, певність у завтрашньому дні.

Довженко чудово знав рівень офіційного забюрократизованого обряду одруження, який давно не відповідав духовним запитам молодих, самому часові. Він вірив, що, переглянутий на кіноекрані, цей епізод-зразок не залишить байдужими сучасників. Та доля твору була драматичною: заборонена до друку і зйомок фільму, «Повість полум'яних літ» вперше була видрукована лише 1957 року. Тож і сьогодні залишається питання: чи не завдяки саме виходу у світ кіноповісті в Україні, нарешті, хоч і з великим запізненням, почали творити сучасний урочистий обряд одруження. До речі, може це й випадковий збіг обставин, але перший палац одружень у столиці було відкрито на початку 60-х років, незабаром після тріумфального поступу першої книги прози Довженка, до якої ввійшла і «Повість полум'яних літ».

Отже, однією з визначальних особливостей творчості видатного митця було прогностичне осмислення і постановка доленосних проблем життя українського народу. Особливого звучання набувало його прогностичне бачення майбутнього в період звільнення українських земель і перемоги над фашизмом. Ця особливість дискурсу художника-мислителя постійно відзначатиметься дослідниками, колегами по перу. Так, О. Гончар у спогадах занотував, що в Довженка «розкішна фантазія [...], багатство різних ідей його розпирає, весь час бурунить у ньому» [1, 198], його образ «сам собою проситься на порівняння з біблейськими пророками, з тими, що проповідували в пустині і все життя яких в пошуках істини» [1, 208]. Р. Корогодський підкреслював, що «Довженко, на правду, ясновидець, пророк, філософ. Йому відкриваються в глухій ночі нищівних поразок й на межі повної катастрофи ясні картини майбутнього України» [8, 233], про

прогнозне «осмислення долі людини й народу в світлі великої перемоги» [6, 447] веде мову В. Дончик та інші.

Головним, визначальним є те, що митець не просто прозирає у майбутнє, передчував і передбачав можливі варіанти розвитку суспільно-політичних процесів. Своїми виступами, художніми творами він намагався вплинути на ті очікувані процеси, які були антигуманними, запобігти втіленню їх у життя тоталітарним режимом.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гончар О. Щоденники: У 3-х т. – К.: Веселка, 2002. – Т. 1. – 527 с.
2. Гребньова В. Катарсис: Олександр Довженко і тоталітаризм. – Кіровоград, 1997. – 150 с.
3. Довженко А. Собрание сочинений: В 4-х томах. – М.: Искусство, 1967. – Т. 2. – 595 с.
4. Довженко О. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи. – Х.: Фоліо, 1994. – 655 с.
5. Довженко О. Твори: В 5-ти т. – К.: Дніпро, 1984. – Т. 2. – 503 с.
6. Довженко О. Твори: В 5-ти т. – К.: Дніпро, 1984. – Т. 4. – 351 с.
7. Дончик В. З потоку літ і літпотоку. – К.: ВД СтилоС, 2003. – 556 с.
8. Коба С. Олександр Довженко. Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1979. – 195 с.
9. Корогодський Р. Довженко в полоні: Розвідки та есеї про майстра. – К.: Гелікон, 2000. – 352 с.
10. Кочерган Ю. Олександр Довженко: проблеми майстерності. – К.: Вища школа, 1983. – 118 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олег Поляруш – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури та журналістики КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: історія української літератури ХХ століття.

ДИТЯЧІ ОПОВІДАННЯ В. ВИННИЧЕНКА

"ФЕДЬКО-ХАЛАМИДНИК",

"КУМЕДІЯ З КОСТЕМ": СПРОБА

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОГО АНАЛІЗУ

Світлана ПРИСЯЖНЮК (Кіровоград)

У статті зроблена спроба екзистенціального підходу до дитячої прози В. Винниченка. Під даним кутом зору проаналізовано оповідання "Федько-халамидник", "Кумедія з Костем".

In the article endeavor of existenciali method of approach to V.Vinnichenko's prose for children is made. The short stories "Fedko-halamudnuk", "The Comedy with Kost" are analyzed from this point of view.

Дослідження різножанрової і багатопроблемної творчості одного з найталановитіших українських митців першої половини ХХ століття В. Винниченка – складне і вдячне завдання. Адже митець у своїй прозі

явив нам не тільки унікальну художню палітру, а й засвідчив новий крок української літератури, нове художнє бачення – філософське, естетичне, психологічне. В останні десятиріччя вивчення творчості В.Винниченка розширюється, всебічно досліджується не тільки проблематика, а й поетика його творів.

Винниченко-письменник починався з бунту проти архаїчних мистецьких форм, передусім – етнографічно-побутової традиції. Він прийшов у літературу в той момент, коли відбувалася глобальна перебудова мистецьких виражально-зображальних систем, викликана потребою у нових засобах, які давали змогу більш інтенсивного художнього осягнення внутрішнього світу людини.

Уже на межі ХІХ – ХХ століть стало очевидним, що український реалізм набув нових ознак. Значно зросла увага письменників до внутрішнього "я" людини, збагатився сам психологічний інструментарій, за допомогою якого розкривалися характери героїв. В.Винниченко чітко усвідомлював цю тенденцію, що яскраво віддзеркалилося в його малій прозі. Новаторство малої прози Володимира Винниченка виявилось в тому, що, зберігаючи канонічну систему літературних видів і жанрів, митець надавав нового змісту традиційній формі. Визначальною рисою письменницької манери є неореалістичний психологізм, художнім втіленням якого стала, зокрема, дитяча проза В.Винниченка.

Показовими в цьому плані є оповідання В.Винниченка "Кумедія з Костем", "Федько-халамидник", цикл "Наместо". Пізнання світу дитинства в письменника нерозривно пов'язане з історією суспільства та його самосвідомістю. Автор не оминає увагою соціальний статус дитини, способи її життєдіяльності, стосунки з дорослими. Але передусім письменник заглиблюється у власне культуру дитинства, внутрішній світ маленької людини, її моральні зацікавлення, сприйняття дорослого світу, що дає підстави кваліфікувати перелічені твори як психологічну прозу й говорити про художнє новаторство автора.

У своїх творах Володимир Винниченко приділяє багато уваги розкриттю внутрішнього світу героїв, його цікавлять людські характери, емоції, настрої, переживання. Найбільш вдало показані герої дитячих оповідань. Їхня складність пояснюється тим, що саме в цей період формується особистість, на яку великий вплив справляє оточення.

Для Винниченка-прозаїка притаманний ліризм, філософська наповненість творів, ретельне дослідження внутрішнього світу. Герої приваблюють дитячою чистотою, відкритістю до сприйняття прекрасного, світлого, неординарним поглядом на світ. Героями творів письменника виступають здебільшого незвичайні діти. Вони по-своєму сприймають реальність, неадекватно реагують на різні життєві ситуації. Досить часто персонажі творів письменника потрапляють у надзвичайні ситуації, коли порушується душевна гармонія і людина опиняється перед вибором. Читач

спостерігає за розвитком внутрішнього конфлікту, не помічаючи того, що письменник дає інколи лише силуети героїв, змальовуючи характер кількома штрихами.

Володимир Винниченко розширив обрії дитячої прози й сягнув глибин у розкритті психології дітей. Якщо для творів М. Коцюбинського, Б. Грінченка, В. Стефаника характерні трагічні ноти в зображенні дітей, а самим дитячим образам властивий очевидний дидактизм, то В. Винниченко змалював дитячий світ у всьому його багатстві, різноманітності, неповторності. Винниченкові оповідання оптимістично піднесені, перейняті м'яким, доброзичливим гумором, а головні герої позначені якоюсь бурхливою, нестримною життєрадісністю. Щоб переконатися в цьому, достатньо порівняти оповідання В. Винниченка "Гей, ти, бочечко...", "Ой випила, вихилила...", "Та немає гірш нікому..." з дитячими оповіданнями М. Коцюбинського "Харитя", "Ялинка", "Маленький грішник" або з Б. Грінченковими "Украла", "Сестриця Галя" чи з "Кленовими листками" В. Стефаника. В. Винниченко за основу своїх творів бере нетипові факти, які, проте, є цілком реальними, сильні почуття і переживання, драматичні ситуації, у яких опиняються юні герої. У нього немає довгих описів, докладної біографії персонажів, надмірної деталізації їхньої зовнішності, побуту.

У творах Володимира Винниченка – велика кількість героїв різного віку, які так чи інакше незвичні за своїми вчинками, а тому видаються дивними. Дивацтво героїв розкривається найчастіше через їхні дії та вчинки. Вузлові конфлікти, що найбільше характеризують такі особистості, розкриваються через зіткнення їх з іншими персонажами, з певними обставинами життя.

Останнім часом українське літературознавство почало звертати увагу на екзистенціалізм – філософський напрям, що зосереджується на індивідуальному самовираженні людини. Як визначає відомий філософ-теоретик екзистенціалістської концепції Ж.П. Сартр, "літературна творчість – це акт екзистенціальної заангажованості, один із виявів людського буття, літературний твір – це проекція постаті автора, а художні засоби – форма виявлення екзистенційних проблем: свободи, часовості, стосунків з іншими людьми і з самим собою" [7, 244]. Сьогодні про екзистенціалізм з'являється чимало літературознавчих праць, однак твори про дітей у цьому аспекті практично не розглядаються. Особливо виразну екзистенцію мають оповідання В. Винниченка "Федько-халамидник", "Кумедія з Костем". Так, в оповіданні "Кумедія з Костем" автор подає трагізм існування хлопчика-байстрюка, над яким кепкують і знущаються не тільки його однолітки, а й дорослі. Малолітній наймит, сирота з панської економії з усіх сил намагається протистояти своєму соціальному становищу.

Уже перша фраза твору налаштовує на якусь незвичайну історію: "З Костем сталася чудна комедія...". Слова "чудна", "чудний" досить часто трапляються на сторінках Винниченкових творів. Письменник любив оповідати про сповнені ризику пригоди своїх маленьких героїв, про диваків або ж про таких дітей і підлітків, які чимось вирізняються з-поміж ровесників. Костя – також з диваків. Натомість причини його дивацтва криються у травмованості психіки.

Змалечку, зіштовхуючись із кривдами, образами, несправедливістю, Кость замикається в собі, протиставляючи людському злу те, що спроможний протиставити – упертість і свою інакшість, бажання робити все всупереч загальноприйнятому, аби привернути до себе хоч якусь увагу. Адже він, сирота, якраз і був обділений увагою, піклуванням, теплом, любов'ю. Саме бажанням нагадати оточенню про себе й пояснюється демонстративна поведінка Костя. За спостереженням одного з педагогів-новаторів 60 – 70-х р. ХХ ст. Василя Сухомлинського, дитина, яка пережила в ранньому віці образу, кривду, стає хворобливо сприйнятливою до найменших проявів несправедливості, байдужості. З кожним новим зіткненням зі злом, жорстокістю вона дедалі більше замикається в собі, її поведінка стає виключною. Такої думки дотримуються і сучасні психологи, стверджуючи, що непослух, упертість, різкість, брутальність, свавілля дитини, бажання робити все всупереч вимогам дорослих – це своєрідний "психологічний захист" від жорстокого світу [4, 141 – 142].

Костя – байстрюк, незаконно народжена панська дитина і через це часто зазнає жорстоких кпинів з боку інших дітей і дорослих. Він ніколи не плаче, не боїться холоду, має кумедні звички: "зіщулиться тільки, втягне гостру голову свою в плечі, витягне, як гуска шию, зморщить носа, примружить очі та все своєї "хрр!" [1, 293]. І ось Костю тяжко побив лановий за те, що той недогледів, як панська худоба зайшла в пшеницю. Закінчилося це смертю хлопчика. Але перед тим письменник зробив нас свідками чудернацького вияву почуттів Костя до пана-батька, власне, свідками його дитячої драми, яка постала у вражаючій сцені, коли в одному спалахові зійшлися і образа, і ніжність, і нереалізована синівська любов... Кость заплакав лише тоді, коли лановий витягнув із його рук недокурок, "Кость раптом забивсь, на віях видавились сльози, і швидко-швидко забурмотів:

– Моє, моє... Ой оддай, то татове, то татове..." [1, 301].

В.Винниченку вдалося передати гаму почуттів хлопця, який страждає за батьком. Психіка Кості дуже збуджена. Думка перебуває у переривчастому русі, що передано паузами, деяким мовним безладдям. Повторення окремих слів є немов фокусом психічного процесу, його смисловим центром.

В.Винниченко творить образ Кості не прямолінійно, передаючи найтонші порухи душі підлітка, а у вигляді витків. Через це процес змін,

які відбуваються в душі героя, внутрішня боротьба виявляються, на перший погляд, схованими від читача. Та саме подібний підхід до розкриття образу героя уможливив письменникові показати його складність та глибину почуттів через засоби, "які зовні виявляються інколи ледве помітно, в дуже тонких нюансах, у ледве помітних переходах-переливах; інколи в поведінці персонажа спостерігається помітне зрушення, різкий поворот, несподіваний стрибок" [3, 248]. Тож таке творення образу Кості є цілком вмотивованим і відповідає авторському задуму. При цьому можна відзначити яскравість психологічного малюнка, виразність пам'ятних деталей, живописання настроїв, перебігу почуттів, зміни барв і краєвидів навколишнього світу, здебільшого суголосних настроям героїв. Автор майстерно описує внутрішній стан хлопця.

Драматизм дитячої екзистенції простежується через конфлікт конкретних характерів у конкретних обставинах, що створює найкращі умови для виявлення особистісного "я" дитини.

Письменник майстерно відтворює перебіг почуттів героя: задоволення ("у нього ніколи не мерзли руки і він дуже часто говорив про свої руки"), роздратування ("Я не байстрюк, Хрр!"); раптове пригасання емоцій (автор прямо називає стан розбитості: "Щоки його розжеврїлись, губи розкрились і він часто облизував їх"), збудження ("підскачів аж до бороди ланового, хиркнув йому в лице й побіг на гору"), втихомирення й задоволення, викликане появою пана ("не зводив, немов зачарованого, ласкавого погляду з пана").

Виписавши підряд авторські визначення психічних станів Кості, можна помітити, що в емоціях гору беруть роздратування, сором, нервові збудження, відчувається мінливість і злитість психічних станів.

Від спілкування з хлопцями, які часто з нього насміхаються за незвичайну вдачу, переважають "задоволення" й "радість". У вольових процесах переважають рішучість і роздратованість. Коли хлопці починали глузувати з нього, що він – байстрюк, а батько – пан, "він зразу ж схоплювався й біг щосили куди-небудь", "два рази хрукнув до всіх, схопивши з голови картуза, почав рвати його зубами й щосили побіг од них" [1, 295].

Емоційний спектр Костя ширший і ясніший за пізнавальний. Тут панує рішучість, злість, яка переходить у лють, байдужість, що змінюється роздратуванням і відразу до себе, страх і докори сумління, що переростають в обурення.

Різка зміна психічних станів – від пригасання емоцій до нервового збудження – явище типове для розкриття характерів дитячих оповідань В.Винниченка.

Автор відтворює наслідки психічних процесів, для нього підвладні характерні рефлексивні емоції й почуття, душевні стани персонажів, і він невтомно віддавав своє натхнення розкриттю психології своїх героїв.

Напруження, зумовлене роздратованістю дій Кості, автор передає так: "Кость аж схопився на коліна і злісно, швидко подивлявся на всіх"; "він лежав лицем догори й дивився як невпинно й похмуро сунули кудись хмари. Йому, мабуть, знов було душно, бо худі веснянкуваті щоки його розжеврілись, губи розкрились і він часто облизував їх" [1, 295].

Розбурхана уява малює картину страждань і неспокою Кості, "коли при всіх лановий увечері знов потягнув за недокурок, Кость весь неспокійно забився, заворушився, немов від недокурка йшла шворочка до самого серця, коли на віях знову виступили сльози, – всі повірили" [1, 301].

Розкриваючи особистості диваків, Володимир Винниченко акцентує увагу на моральній природі конфлікту як зіткненні дитячого духовного максималізму з "дорослим" пристосуванням, цілісності з подвійною мораллю, щирості з лицемірством, природного зі штучним, фальшивим, добра зі злом, людяності з жорстокістю.

Найчастіше на означення почуттів автор уживає такі епітети: "незвичайний", "надзвичайний", "одважний", "зайдиголова", "гордий", "кумедний", "шибеник".

Винниченко-письменник досить часто ставить читача перед можливістю катарсису, себто – душевного очищення через трагедію. Очищення ж передбачає співпереживання, готовність сприйняти чужий біль як власний. І, звичайно, розуміння іншого, навіть якщо цей інший – зовсім не такий, як усі. Екзистенціалістську модель розкриття образу Федька ("Федько-халамидник"), як і Костя ("Кумедія з Костем"), письменник будує на основі домінантної риси характеру – Федько ніколи не обманює.

Федько теж не такий, як усі, – він заводій, дитячий "отаман". "Спокій був його ворогом", – сказано про нього в авторській ремарці. І це справді так. Він любить влаштовувати ризиковані розваги, дражнити сусідських хлопців. Скільки в ньому відваги, життєвого азарту, винахідливості й тієї надійності, яка, власне, й робить його ватажком!

Федько – незвичайний хлопець, "чистий розбишака-халамидник". Не було такого дня, щоб хто-небудь не скаржився на нього. Вигляд мав гордий і завжди вирізнявся з-поміж однолітків своєю незвичайною вдачею. В оповіданні "Федько-халамидник" важлива не тільки напруга подієвої інтриги, а й психологічний сюжет. Кульмінацією є сцена, в якій після пригоди на річці, коли Федько врятував від загибелі хлопчика Толю, батьки тяжко карають ні в чому не винного "халамидника". Несправедливо ображений хлопець "аж труситись перестав і подививсь на Толю, який звинуватив його в тому, що він пхнув його на кригу...". Його покляли на стілець і били вже як слід, "Федько й на цей раз навіть не скрикнув" [1, 331].

Слабкодухий, боягузливий Толя хоче перекласти свою провину на Федька – і той ще раз рятує його. Ось як автор малює сцену, в якій один

виявляє слабкість духу, а другий – великодушність. "Федькові знов упала з голови шапка, як ударив його Толин батько, він підняв її й подивився на Толю, але Толя тулився до матері, яка милувала його і жаліла його..." [1, 330].

Федько пожалів Толю, а розплатився за це важкими побоями своїх і чужих батьків та, зрештою, власним життям. Проте, очевидно, по-іншому він не міг. Бачити перед собою слабкого, морально пригніченого, настраханого і завдати йому удару – це не у Федьковому характері, це понад його гідність!

На цій домінанті Федькової вдачі варто наголосити. Він гордий тією гордістю, що здатна змусити людину діяти наперекір обставинам, а то й усупереч загальноприйнятим уявленням. У її основі – виняткова вразливість душі, яка означає стихійне відчуття самоцінності власного Я і готовність будь-що захищати його. Найвищим виявом відповідальності героїв-підлітків письменника є їхня загибель заради врятування життя інших. Так, трагічний пафос оповідання "Федько-халамидник" пов'язаний із мотивом самопожертви, психологічним підґрунтям якого було прагнення Федька врятувати Толю на розбурханій кригою річці. Він робить це інтуїтивно, не замислюючись над тим, що може загинути сам.

В оповіданнях Володимира Винниченка ми простежуємо різні психологічні типи й виявляємо, що найчастіше образ хлопчика-підлітка постає як трагічна особистість. Як зауважує К.Фролова, "...трагічне – це утвердження ідеалу через загибель конкретно вираженого прекрасного, ... свідомо загибель в ім'я утвердження своєї суті" [8, 11]. Письменник стверджує, що дитяча доброта, людяність є природно-органічною якістю героїв його оповідань. Хлопчики-підлітки самотні, беззахисні, їх можуть у будь-яку хвилину образити, прогнати, обізвати, але вони, незважаючи ні на що, живуть у своєму прекрасному світі доброти, чесності, сором'язливості, справедливості й знаходять у собі сили, щоб допомагати тим, хто більше цього потребує. Зображуючи героїв-підлітків у час самотності, страху, хвилювання, переживання, автор фіксує ті їхні внутрішні порухи, які засвідчують намагання зрозуміти себе, свої почуття, виявляє нові грані особистісного "я" персонажів.

Здається, ніби митець упродовж твору докладає значних зусиль для того, щоб переконати читача у виняткових рисах своїх героїв. І коли ми вже точно знаємо, що Кость ніколи не плаче, а Федько ніколи не бреше, то тоді відразу стаємо свідками перших сліз і першої брехні. Такий прийом забезпечує максимум емоційної експресії, напружує і захоплює читача, залучає його до мистецької співпраці з автором.

Володимир Винниченко подає внутрішній світ особистості в особливому ракурсі: духовне життя більшості персонажів відтворюється в моменти найбільшої психологічної напруги. У творах зображено ситуації, у яких у людини максимально загострені розумові здібності, чуттєвість та

емоційні реакції, коли переживання найінтенсивніші, а внутрішні страждання нестерпні.

Дослідники творчості Володимира Винниченка стверджують, що характери персонажів дитячих оповідань поглиблюються, зовнішні умови відіграють усе меншу роль, а психологізм письменника знаходить нові форми вияву. Як слушно зауважує М.Мольнар, "Винниченкові притаманне було вміння кількома штрихами, немов непомітно, підкреслити невлітими психічні переживання своїх героїв, подати яскравий психологічний аналіз. Письменник володів не буденним хистом до побудови соціальних і психологічних контрастів, що поряд з іншими художніми особливостями лягли в основу його творчого методу" [6, 12].

Використання цілої системи художньо-стилістичних прийомів дало змогу прозаїку художньо переконливо відтворити досить складні стани дитячої душі, показати процеси внутрішньої боротьби.

Людська мораль формується в дитинстві, як і характер людини. Тому не випадково В.Винниченко взявся за написання оповідань про життя дітей – у такий спосіб він прагнув показати, як психологічний фундамент, що закладається в дитинстві, впливає на майбутній розвиток особистісного в людині.

В.Винниченко любив змальовувати своїх персонажів у ризикованих ситуаціях, доводячи кульмінацію до тієї позначки, коли починається балансування між життям і смертю. Йому близькі маленькі "зухи" (відчайдухи, "халамидники", дитячі ватаги – "чудні", "кумедні", незрозумілі для свого оточення). Оповідання "Бабусин подарунок" завершується в дусі *happy end*, – але пригоди її головного героя Васька-Жар-птиці цілком могли б закінчитися так, як це було у випадку з Федьком-халамидником. Обидва персонажі мають чимало спільних рис. Та й спосіб розгортання сюжету той же, що й в оповіданні про Федька. Хлопці граються – і їхні ігри стають для кожного випробуванням, своєрідним моментом істини... Винниченка-прозаїка особливо цікавить саме момент, коли стає зрозуміло, хто є хто. Як художнику, йому важливо сповна розкрити мить подолання людиною самої себе або ж просто оприявлення її справжнього "я".

Акцентуючи увагу на тяжкому, часто болісному процесі дорослішання, змушніння своїх героїв, автор розкриває їхній психологічний портрет, керуючись народними традиціями й педагогікою, невід'ємними властивостями родової людини – її атрибутами (термін Спінози). Дитина ще з несформованим характером не завжди може усвідомлювати своє реальне становище, особливо в умовах абсурду буття, страху, відчаю, смерті, у результаті чого потік її свідомих раціональних почуттів може перетворитися в потік ірраціональних, підсвідомих відчужень та почувань. Самотні хлопчики-підлітки, зіткнувшись зі злом,

виявляють протест, намагаються помститися, що передається через зображення дій, рухів, вчинків, поведінки, художню реалізацію конфліктів.

Так, Льоня (оповідання "Та немає гірш нікому..."), Костя (оповідання "Кумедія з Костем"), Федько (оповідання "Федько-халамидник") здатні на підсвідомий вчинок, рефлексію, яка підказана їм із зовні атрибутивними властивостями родової дитини, закладеними в них на генному рівні, традиційними для українців рисами справедливості, щирості, чесності, розуміння добра і спроможності відрізнити його від зла.

У творах Володимира Винниченка діти не раз показані в зіткненні з набундюченим егоїзмом тих, хто навчився наживатися на людському горі, з душевною закам'янілістю. Цікаво придивитися, як ведуть себе юні герої, зіткнувшись зі злом. Вони бунтують! Вони оголошують бій, часом нерівний, усьому тому, що викликає в них незгоду, відразу, протест. Вони захищають доброту й справедливість. Проте головне у Винниченкових історіях – це той виклик, який кидають його герої обставинам і кривдникам. Читачі оповідань письменника не раз стають свідками дитячого бунту, причому бунту праведного, оскільки спрямований він проти сил зла.

Бунтує Кость бо в нього вкрали батьківську ласку, а тепер ще й намагаються відібрати останнє: право на синівське почуття ("Кумедія з Костем").

Бунтує Васько з "Бабусиною подарунка", який не хоче терпіти кпини й приниження і тому влаштовує для себе самого ризиковані випробування.

Бунтує гімназист Льоня, коли ображають пам'ять його мами ("Та немає гірш нікому...").

Їх, маленьких бунтівників, у книжках В.Винниченка багато. Симпатії письменника – на боці гордих, неординарних, кмітливих героїв, які вміють захистити власну честь, стати в оборону правди й справедливості. Багато з тих реалій, серед яких живуть персонажі Винниченкових оповідань, давно відійшли в минуле, але є те, що не зникає: самі характери цих літературних героїв, їхні пригоди й відкриття світу довкола себе та в собі, зрештою – оті бунти, в яких гартується неповторне людське "я"...

Отже, на наш погляд, сенс змодельованої Володимиром Винниченком ситуації – у пошукові цілісних основ людського буття. Це відповідає розумінню бунту А.Камю: "Бунт – то один з основних вимірів людини. Він є нашою історичною реальністю. Принаймні нам треба не втікати від реальності, а знайти в ній наші вартості" [2, 196]. Має рацію Н.Михальчук, зазначаючи, що "в малій прозі Винниченко рухається в напрямі смислової наповненості деміфологізованої людської екзистенції..." [5, 45].

Як бачимо, у дитячих оповіданнях В.Винниченка виразна екзистенціалістська модель світу, за якою кожна людина самодостатня, ефект художнього відкриття життя, його художньо-філософське трактування з

орієнтацією на катарсис: митець на основі власного досвіду осмислює реальні життєві колізії, глибоко розкриваючи внутрішній світ своїх героїв.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В.К. Намисто. – К.: Веселка, 1989. – 380 с.
2. Камю А. Бунтівна людина // Камю А. Вибр. твори: У 3 т. – Х.: Фоліо, 1997. – Т. 3. – С. 181 – 438.
3. Левидов А. Типичный характер в типичных обстоятельствах // Автор – образ – читатель. – Л.: Из-во Ленинградского ун-та, 1983. – С. 228 – 248.
4. Максимова Н.Ю., Мілютіна К.Л. Основи дитячої патопсихології. – К., 1996. – 388 с.
5. Михальчук Н. Криза Християнської традиції в малій прозі В.Винниченка // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 37 – 46.
6. Мольнар М. Забутий письменник? Кілька думок про письменницьку долю В.Винниченка / Винниченко В. Оповідання. – Братислава.: Словацьке педагогічне видавництво, 1968. – С. 5 – 15.
7. Онишкевич Л. Екзистенціалістська модель у теорії літератури // Слово, знак, дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. за редакцією Марії Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 243 – 244.
8. Фролова К. Про трагічне // Естетичні категорії в українській літературі. Трагічне і героїчне. – Дніпропетровськ: Вид-во ДДУ, 1976. – Вип. 1. – С. 10 – 13.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Світлана Присяжнюк – аспірантка кафедри української літератури та журналістики КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: дитяча проза Володимира Винниченка, психологізм у літературі.

КУЛЬТУРНІ ФОРМИ ВЗАЄМОДІЙ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Ярослав РАДЕВИЧ-ВИННИЦЬКИЙ (Дрогобич)

Людина має звертатися до мети, коли вона торкається питання про істину.

Мартін Гайдеггер.

У статті висвітлюється культурні форми взаємодій у творчості Івана Франка.

The cultural forms of the interaction in the Ivan Franko's creation have been studied in the present article.

Іван Франко належить до найвизначніших постатей в українській історії. Франківським називають другий, пошевченківський, період культурно-духовного відродження України в ХІХ столітті.

На 2006-й рік припадають 150-і уродини Івана Франка. Ювілей, природно, пошваблює інтерес до його творчої діяльності в різних аспектах.

Одним із них є ставлення І. Франка до єврейства та до проблеми українсько-єврейських взаємин.

Ця тема системно й доволі докладно була висвітлена ще у 20-і роки минулого століття у 80-сторінковій праці проф. П. Кудрявцева [1]. Пізніше, з відомих причин, в Україні до цієї теми не зверталися. І тільки нещодавно з'явилася брошура львівського професора Я. Грицака "Між семітизмом й антисемітизмом: Іван Франко та єврейське питання" [2].

Однак теми "Іван Франко і єврейство" дослідники не могли не торкатися, розглядаючи інші питання, більшою чи меншою мірою пов'язані з українсько-єврейськими взаєминами. Тут перше місце, безперечно, належить відомому вченому, засновникові україноюдаїки проф. Мартенові Феллеру. У низці його статей, а особливо в трьох книгах з україноюдаїки [3], які отримали надзвичайно високу оцінку в наукових і громадських колах України і вже стали класикою, вчений постійно звертається до творів І. Франка як поета, прозаїка, фольклориста, етнолога, перекладача тощо.

На відміну від багатьох інших інтерпретаторів Франка, Мартен Феллер підходить до теми як глибокий аналітик, наділений здатністю бачити за явищами їхню суть, а тому і вмінням бачити ці явища як із єврейського, так і з українського боку. Але сказати тільки те, що М. Феллер – об'єктивний, нетенденційний учений, було б замало. Він палко любив свій народ. Але, як і його улюблений автор Володимир (Зеєв) Жаботинський, розумів потреби, почуття, болі інших народів, зокрема українського. Як і Жаботинський, він не вірив у любов між народами, але високо цінував "культурні форми", цивілізовані взаємини між ними, ґрунтовані на порядності й мудрості, на людяності: "бути братові братом", а не сторожем чи байдужим до нього. Людяність він трактував як важливий фактор історії. Тому працям М.Феллера з україноюдаїки "комплексної, переважно етнокультурологічної науки про українське єврейство у його глибинних взаєминах і взаємопроникненні з українцями" [4] властива методологічна довершеність, структурно-аналітична стрункість, а головне – переконливість. Коли ж ідеться, зокрема, про І. Франка, то, попри те, що ця тема в працях М. Феллера є, так би мовити, побічною, принагідною (звідси неунікненна "розкиданість" і фрагментарність її висвітлення), вона розкрита різнобічніше, системніше і цілісніше, ніж, скажімо, у спеціальній розвідці Ярослава Грицака. А головне – неупереджений читач М. Феллера цілком солідаризується з автором у тому, що Іван Франко належить до "наших великих". До слова, у тексті праці Я. Грицака, як і в жодному із 99 підрядкових посилань та приміток до неї, дослідження М. Феллера з україноюдаїки чомусь не згадуються.

Проблема, зазначена в заголовку нашої статті, як і інші питання, пов'язані з творчою діяльністю Івана Франка, винятково широка. Її

складність та багатогранність відбита і в текстах україноюдаїстської трилогії М. Феллера. Тому зупинимося тільки на найважливіших її моментах.

Працю Мартена Феллера “Пошуки, роздуми і спогади єврея, який пам’ятає своїх дідів, про українсько-єврейські взаємини, особливо ж про мови і ставлення до них” широко знаний український мислитель, дисидент-шістдесятник, нині академік Іван Дзюба назвав “дивовижною книгою”[5]. Вона й справді дивовижна як у науковому, так і в світоглядному аспектах. У тому, що М. Феллер почав цикл досліджень про взаємини між євреями й українцями з їхніх мов, є глибокий сенс і навіть символіка. Мовна історія, як ніщо інше, віддзеркалює історичний шлях народу, а мовні взаємини – характер стосунків між народами, їхнє контактування і взаємопроникнення. Мови не обдурюють – вони адекватно відбивають те, що було і що є у народів і в стосунках між ними. В анотації до книги читаємо: “Мовний матеріал свідчить не на користь порізнення народів, а на користь взаємно поважаного співжиття”.

У “Передньому слові” автор розповідає, як у дні жаху від фашистського знищення євреїв і напередодні “духовних газових камер, споруджених в СРСР для інтелігентів-євреїв”, підносили душу вірші:

*Евреев согнуть, подавить их,
Закон и язык их пресечь –
... Об этом вы ныне твердите?
Пустая, безумная речь!
А ЗНАЕТЕ ВЫ, ЧТО ЗА СИЛА
В закон тот, в язык вложена?
Как огненный столп, проводила
Народ сквозь столетья она...*

Це фрагмент вірша “Асиміляторам” із Франкового циклу “Жидівські мелодії” у перекладі російською мовою (книжки “Иван Франко. Избранные сочинения” (Москва, 1945) разом із “Ріпником” І.Франка приніс Мартенові додому після повернення до Львова батько, військовий лікар Давид Феллер). “Рядки Івана Франка, які я навів на початку, – пише автор, – пояснюють, що саме допомогло народові єврейському зберегти свою соборність через тисячоліття поневірянь, вигнання і розсіяння та відновити свою державність: Мова і Віра” (С.35). Поезії Івана Франка (і Павла Тичини), зауважує М. Феллер, пробудили в ньому “те, що сьогодні назвали б національною свідомістю”. Після війни цикл “Жидівські мелодії” не перевидавали. Немає його і в 50-томному виданні творів Франка: для радянської влади вони були “не на часі”. Крім цього циклу, автор у різних контекстуальних ракурсах цитує, наводить фрагменти, коментує, зіставляє з текстами інших, зокрема єврейських, письменників такі твори І. Франка з персонажами-євреями, як “На дні”, “До світла”,

“Борислав сміється”, “Бориславські оповідання”, “Мої знайомі жиди” (у 50-томовику не вміщено), “Перехресні стежки”, “Перше попередження про страшну небезпеку” (про погром 1903 р.), “Мойсей” та ін.

Йдеться у книжці про Франкові переклади пісень та казок з мови їдиш, зокрема поезій “людового (народного. – *Я.Р.-В.*) співака” Вольфа Еренкранца із Збаража, зауваження Франка щодо лексики цих творів та ін. Франко замовив молодому єврейському вченому Ізидору Бернфельду оглядову статтю, яка під назвою “Жидівська література гебрайська і жаргонова” 1889 р. була надрукована в “Зорі”, в якій тоді Франко працював. Цікавився Франко і єврейською народною драмою.

Друга книга М. Феллера з україноюдаїки написана на “гострішу”, ніж мовна, тематику: у ній, як зазначено в назві, йдеться про “українсько-єврейські взаємини, особливо про нелюдське і людяне в них” [6]. Перша згадка про Івана Франка в цій книжці характеризує не так його самого, як Мартена Феллера, його ставлення до Франка, до українства загалом. З огляду на “показовість” цієї проблеми, наведемо цілий дотичний фрагмент тексту. “У Редакційній раді Академії наук СРСР за певний час до перебудови розглядалося питання про видання п’ятдесятитомника Івана Франка, яке ставила Академія наук УРСР. Вчений з енциклопедичними знаннями скаржився мені: “У вас там просто с ума сошли. Пятьдесят томов. Больше, чем Достоевский или Горький. И почти как Толстой!” Я спитав, чи він читав щось із Франка. Виявилось – нічого. Трохи розповів йому про цю величезну постать і порадив почитати. Він слухав із виразним недовір’ям. Але десь за кілька місяців при зустрічі сказав: “Я прочитал переводы Франко и немного о нем. Вы были правы. Это, действительно, удивительное явление мировой литературы” (С. 79–80).

Розглядаючи природу ксенофобії та “одноцільне сприйняття” іншої національності, М. Феллер наводить міркування з цього приводу І.Франка, який писав, що в часописах і брошурах, котрі порушують т.зв. “єврейське питання”, звичайно показують євреїв як якусь одноцільну масу, щільно пов’язану і ледь не організовану “в противенстві” до всіх неєвреїв. Франко вважає це несправедливим і шкідливим, “особливо в наших часах, коли в масах простого народу (особливо в Україні і Угорщині) і інтелігенції (особливо в Німеччині) боротьба проти сучасного капіталістичного устрою починає проявлятися в спеціальній формі антисемітизму. Виступати проти всіх жидів безоглядно і принципіально ... це значить вводити в принцип фатальну помилку українського народу, котрий, кинувшись на жидів, карав дрібних ремісників та пролетарів, а лишав нетиканих банкірів та взагалі великих злодюг” (С. 82). Коментуючи ці рядки, М. Феллер, зокрема, зауважує: “Навіть у Франка, який захоплювався єврейською побутовою культурою, єврейською історією, друзями-євреями, – в той час, коли він ще не став на націоналістичні позиції, а перебував під впливом марксизму, можна знайти окремі недоброзичливі по відношенню до євреїв

(бо посіли так багато позицій в економіці) твердження”, а далі додає: “...які міцні лишаються соціалістичні пересуди навіть у такої людини, як Франко!” (С.118).

Іван Франко жив у добу, коли євреї почали сприйматися як народ, а не соціальний прошарок. Це посилювало увагу українського мислителя не лише до давньої культури євреїв, а й до сучасного їхнього життя, до таких світоглядних, релігійних і політичних течій, як хасидизм і сіонізм. З міжетнічного протистояння акцент дедалі більше зміщувався на моменти подібності в історичних долях українців і євреїв. Усе це знайшло відгос у творах І. Франка: повісті “Перехресні стежки”, рецензії на книгу Т. Герцля “Єврейська держава”, поемі “Мойсей”. Прикметно, що, коли, за словами М.Феллера, “від українця вимагалось чимало мужності сказати правду – добре слово – про євреїв”, для цього були використані твори Франка: академік Михайло Возняк опублікував до того не друковані праці Каменяра “Жиди-богачі і “капцани” в Галичині” (1929) та “Мої знайомі жиди” (1936).

Наприкінці книжки про “нелюдське і людяне” наведено віршовані рядки І.Франка:

*Мухи сідають на ранах,
Бджоли на квітах пахучих.
Добрий все бачить лиш добре,
Підлий – лиш підле у других.*

Коментар Феллера: “Як точно охарактеризував Франко саме серце ксенофобії і ксенофільії та відповідних статей і книг” (373).

Єдина праця Мартена Феллера, спеціально присвячена І.Франкові, – це есей “Чи вигадав Іван Франко хасида Вагмана?”, вміщений у книжці “Про наших великих”. Йдеться про повість (за сучасною термінологією – роман) “Перехресні стежки” і образ лихваря-єврея Вагмана. Про цього персонажа радянський літературознавець Г. Вервес писав: “Такого не було і не могло бути”. Американський літературознавець Г. Грабович також вважає його вигаданим і штучним. Річ у тім, що Вагман разом з адвокатом-українцем Рафаловичем відстоював права українських селян і навіть згуртовував їх. Робив це цілком свідомо. В уста Вагмана Франко, серед іншого, вклав слова, які “дивували і приваблювали” Мартена Феллера: “...можна бути жидом і любити той край, де ми родились, і бути позиточним (корисним. – Я.Р.-В.) або бодай нешкідливим для того народу, що, хоч нерідний нам, все-таки тісно зв’язаний з усіми споминами нашого життя. Мені здається, що якби ми держалися такого погляду, то й уся асиміляція була б непотрібна. Бо подумайте, чи жадає хто від нас тої асиміляції? Здається, ні [7]. Але зате кожному пожадане, щоб ми були чесними і позиточними членами тої суспільності, серед якої живемо”.

Чому Вагман про це думав? “Одне примушує задуматись, – пише М. Феллер, – невже Іван Франко – блискучий знавець єврейського побуту, сільського і містечкового, а також єврейської політичної думки, який ще наприкінці 90-х рр. ХІХ ст. обговорював із засновником сіонізму Теодором Герцлем становище і майбутнє євреїв і не міг при тому не думати про долю власного народу (адже саме після цих розмов виник задум поеми “Мойсей”), раптом вигадав щось таке, що мав би вважати брехнею? Гадаю, що після прочитання есея про Бал-Шем-Това проблема, чи вигадав Вагмана Іван Франко, чи, навпаки, тонко знав і відчував тогочасне єврейське середовище і погляди хасидів, уже не існує. Думки і дії Вагмана цілком вписуються у хасидську традицію” (47). Далі автор наводить величезний (С. 48 – 55) уривок із “Перехресних стежок” – дискусію між хасидом Вагманом і асимілятором-бургомістром. Вона засвідчує глибоке знання Франком проблем тогочасного єврейського буття, ставлення галицьких євреїв до своєї долі і до взаємин з українцями. Але найдивовижніше те, що думки Франкового Вагмана про асиміляторів, про ставлення євреїв до українців, про погроми в Росії та ін. виразно перегукуються з поглядами В. (З.) Жаботинського: “...Франком ще до входження Жаботинського в єврейську політику в 1903 р. відбито те, що склало чи не основні ідеї Жаботинського і, отже, вже тоді сформувалось в українському єврействі і в українській політичній думці стосовно українського єврейства” (58).

А що про це говориться з “українського боку”? Наведемо фрагмент із коментаря відомого франкознавця проф. Зенона Гузара до найновішого видання “Перехресних стежок”: “Великої ваги в романі набуває образ Вагмана і загалом проблема українсько-єврейських стосунків. І. Франко був поборником єднання народів – це наскрізна ідея його великого Чину. Українство і єврейство він розглядав як майже співмірні супідрядні поля в колоніальному бутті і всією силою серця прагнув бачити їх не ворогуючими” [8].

За словами Дмитра Донцова, кінець ХІХ – початок ХХ століття на українських землях був періодом “жидофільства”. Це – засвідчують і тогочасні писання Івана Франка. Та і як інакше, запитує Мартен Феллер, – можна було характеризувати, скажімо, такі рядки з “Жидівських мелодій” Івана Франка:

*Пригнути жидів, покорити
Ви раді під ваші права,
Їх мову й закон розорити?
Пусті се, безумні слова.
А знаєте ви, що за сила
В тій мові, в законі тому?
Вона від віків нас водила,
Мов стовп огняний, через тьму.*

*Се щит наш від напору вражого.
Се зв'язок, що час не порве,
В ній Якова, праотця нашого,
Незламнеє серце живе.*

Думки наших великих не старіють. Особливо ті, що спрямовані на утвердження і примноження істини, добра і людяності в стосунках між людьми та народами.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Кудрявцев П. Єврейство, євреї та єврейська справа в творах Івана Франка // Збірник праць єврейської історично-археографічної комісії. Т. II / Під ред. А. І. Кримського. – К., 1929.

2. Грицак Я. Між семітизмом й антисемітизмом: Іван Франко та єврейське питання. – Дрогобич: Коло, 2005. – 50 с.

3. Феллер М. Пошуки, роздуми і спогади єврея, який пам'ятає своїх дідів, про українсько-єврейські взаємини, особливо ж про мови і ставлення до них. – Дрогобич: Вид. фірма “Відродження”, 1994. – 238 с.; Феллер М. Пошуки, роздуми і спогади єврея, який пам'ятає своїх дідів, про українсько-єврейські взаємини, особливо про нелюдське і людяне в них. – Дрогобич: Вид. фірма “Відродження”, 1998. – 376 с.; Феллер М. Про наших великих. Есеї з україноюдаїки. – Львів: Вид-во “Сполом”, 2001. – 128 с.

Предметом україноюдаїки є “вивчення історії, культури, літератури, побуту, традицій українських євреїв як окремого субетносу єврейського народу, що склався впродовж століть у постійному побутово-економічному, політичному, а на рівні мас мовленнєвому взаємопроникненні з українським народом, попри традиційну замкнутість євреїв, яка дозволяла їм зберігати свою окремішність і викликала недоброзичливість у певної частини українців, нарешті про різне і спільне у сприйманні світу і суспільства обома народами” (Феллер М. Про наших великих... - С.120). Див.: Радевич-Винницький Я. Третя книга професора Мартена Феллера з україноюдаїки // Україна – Ізраїль. Вісник. – 2002. – № 3 – 4. – 42 – 44 с.

4. Феллер М. Про наших великих... – С.126.

5. Дзюба І. “З орлиною печаттю на чолі...” // Клейнер І. Владімір (Зеев) Жаботинський і українське питання. Вселюдськість у шатах націоналізму. – Київ – Торонто – Едмонтон: Канадський Інститут Українських Студій, 1995. – С.25.

6. Див.: Радевич-Винницький Я. Друга книга проф. М.Феллера про українсько-єврейські взаємини // Сучасність. – 1999. – Ч.5. – 155 – 157 с.

7. “Із усіх європейських народів одні лише русини не співробітничали у створенні великого всесвітньо-історичного наклепу проти євреїв... Русини, серед яких живе, мабуть, більшість євреїв, не вимагають їхньої асиміляції”, – писав філософ і громадський діяч Н.Бірінбаум, який свого часу був співробітником Т.Герцля.

8. Франко І. Вибрані твори: У 3-х т. Т.2: Проза, драматургія / Ред. колегія: Скотний В. та інші; упор. Гузар З. – Дрогобич: Коло, 2004. – С.706 – 707.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ярослав Радевич-Винницький – кандидат філологічних наук, доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: актуальні проблеми літературознавства, культурології.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЕМІЛЯ ШТАЙГЕРА

Олег РАДЧЕНКО (Дрогобич)

У статті розглядаються погляди Еміля Штайгера на літературний твір під ракурсом іманентної інтерпретації, викладені в його основних літературно-критичних працях.

The article deals with the basic postulates of immanent interpretation of the literary work, formulated by its main theorist Emil Staiger.

Наша розвідка є наступним етапом висвітлення на сторінках українських наукових видань концепції іманентної інтерпретації літературного твору, розробленої відомим швейцарським літературознавцем Емілем Штайгером (1908–1987). Стаття є логічним продовженням нашого попереднього дослідження, опублікованого у "Літературознавчому збірнику" Донецького національного університету (випуск 23-24, Донецьк 2005, с. 40–51). На жаль, в українському літературознавстві (зрештою, як і в російському) до сьогодні немає адекватного висвітлення впливу ідей цього теоретика літератури, його ім'я тільки спорадично згадується в загальних курсах з історії літературознавства. Пропонована ж розвідка присвячена детальному опрацюванню головних постулатів іманентної інтерпретації літературного твору, сформульованих Емілем Штайгером у його основних літературно-критичних працях.

Особливе значення в цьому контексті має для нас уже перша монографія Е.Штайгера „*Час як здатність уяви поета*” (1939), в основу якої покладено матеріали цюрихських лекцій літературознавця 1936 та 1938 років. Короткий вступ до неї під назвою „*Про завдання та предмет літературознавства*” можна вважати маніфестом методу іманентної інтерпретації.

У своїх розмірковуваннях Е.Штайгер спирається на феноменологічну герменевтику Вільгельма Дільтея та Ніколая Гартмана і відтак вступає у полеміку із теоретиками культурно-історичної школи. Так, Вільгельм Шерер¹ звів колись усі питання літературно-історичного дослідження до відомої формули "пережите, вивчене, успадковане" [4]. Е.Штайгер розвиває власну концепцію, витрактовуючи ці поняття:

¹ Wilhelm Scherer (1841–1886) – австрійський германіст, професор німецької мови і літератури Віденського, згодом – Берлінського університетів. Намагався пояснювати й точно описувати мовні та літературні явища виходячи з принципів причинності, соціальної зумовленості, аналогічності. Літературний твір розглядав лише як засіб розкриття загальних суспільних законів. Основні твори: „*Історія німецької літератури*” („*Geschichte der deutschen Literatur*”, 1883), „*Поетика*” („*Poetik*”, видана 1888 року). Детальніше про мово- та літературознавчу концепції В.Шерера див. [3, 5–35].

"Вивчене" – це для нього не сукупність знань, засвоєних письменником. Саме вивчення стає предметом розгляду – проте розгляду духовно-історичного. *Сюди* належать питання на зразок: рецепція Гомера Гете, античність і німецький дух, Гете і романтизм тощо [6, 10–11].

"Засвоєне", на думку Е. Штайгера, належить до зовсім іншої сфери, власне, до сфери психоаналізу та етнології. У цьому контексті згадується концепція Йозефа Надлера¹, який у трактуванні літературних явищ залишав межі твору й шукав їх у набагато глибших пластах – законах крові чи підсвідомості. Е.Штайгер же відстоює автономність літературознавчого дослідження, стверджуючи: **"Слово поета є тим, що стосується власне історика літератури, слово заради нього самого, але не щось за ним, над ним чи під ним. Про походження твору мистецтва з джерел людської спільноти, підсвідомого – чи з будь-чого іншого – ми можемо запитувати лише тоді, коли пройде безпосереднє враження від твору мистецтва. Проте саме те, що відкриває нам безпосереднє враження, є предметом літературознавчого дослідження; розуміння того, що нас зворушує, є власне метою усього літературознавства"** [6, 11]. Це ж стосується усіх намагань тлумачити поетичне, виходячи із суспільних законів, політичної ситуації, культурних забаганок часу. Усі ці спроби принижують гідність творчої свободи. Власне творче не може бути обґрунтованим². Категорія причинності тут неприйнятна. Чи робить ця недоступність обґрунтування літературний твір недоступним для наукового дослідження? Е.Штайгер знаходить новий метод: **"Опис замість пояснення! Як це можливо, нас іще не хвилює; проте, що описує історик літератури – це власне слово поета, слово – початок і кінець його науки [...], оскільки вся правда віднаходиться у слові поета"** [6, 13]. Це і є визнання Е.Штайгером автономності літературного твору, у межах якого повинна обертатися його іманентна інтерпретація.

Третьому поняттю з формули В.Шерера – "пережите" – надавалося чи не найбільше значення. Е. Штайгер тлумачить його як суму Я і світу в собі. Поєднуючись, вони творять той пережитий світ, що гадано присутній у літературному творі. Щоб пізнати чисте Я, ми досліджуємо листування, щоденники письменника; для пізнання світу в собі – час, культуру, природу, суспільство, – весь контекст, у якому сформувався автор. Проте цей світ ми сприймаємо опосередковано, через фіксовані свідчення інших людей: замість того, щоб прислухатися до самого письменника, ми покладаємося на його сучасників! Світ же поета може й мусить бути пізнаний лише через його слово. Світи письменника – у його мові, у цьому

¹ Josef Nadler (1884–1963) – австрійський історик літератури. Його згадуваний у нашому контексті основний твір „*История литературы немецких племен та місцевостей*” („*Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*” – 4 томи, 1912–1928) позначений вираженим національно-соціальним акцентом.

² Тут Е.Штайгер вторить Ніколаю Гартману з його автономією творчого Духу. Див., наприклад [2].

продуктові його генія. Так, Е. Штайгер розглядає художній твір як автономний світ, пізнання якого мусить стати центральним завданням літературознавця. Він констатує: "Ми знову повертаємося до світу поета, який сприймається через слово, тобто ми знову повертаємося до літературного твору, даного нам як безпосередній предмет" [6, 15].

І цей світ повинен описувати літературознавець. Та "описувати" не означає "віршувати про вірш". Наукове описування має оперувати поняттями, як-от ритм, рима, будова речень, тон, вибір слів, ідея. Проте ця термінологія не повинна витіснити власне поетичне, що постало з ідеї. Найбільш правильною поетичному залишилась історія стилю (*Stilgeschichte*), проте і їй досі не вдалося знайти таких загальних понять, які б якнайточніше відповідали б чистій суті поетичного твору. Тому Е.Штайгер вирішує розглядати **кожен твір мистецтва окремішньо** [6, 16–17]. Своє наукове описування він називає *викладом* (*Auslegung*, також: тлумачення, інтерпретація). Прийом викладу – герменевтичне коло В. Дільтає та М. Гайдеггера: сприйнявши загальне літературного твору, ми відкриваємо горизонти для розуміння одиничного; наступним викладом одиничного ми поступово заповнюємо відкритий горизонт загального [6, 17]. Під "загальним" у концепції Е. Штайгера слід розуміти літературний твір, єдиний прийнятний для нього контекст – інші твори даного письменника, але не його біографія, природне чи суспільне оточення. Цим швейцарський літературознавець доводить до апогею заклик Е.Гуссерля "до самих речей!" [6, 18], що, власне кажучи, й означало зародження нової школи літературознавства ХХ століття – іманентної інтерпретації художнього твору.

У своїй зачитаній у Фрайбурзі в Брайсгау, а згодом в Австердамі 1951 року доповіді „*Мистецтво інтерпретації*”, що стала своєрідною передмовою однойменної книги, Еміль Штайгер наголошує, що мистецтво інтерпретації поетичного твору є старшим за історію літератури чи навіть за німецьке літературознавство. У Лессінга, Гердера, Гете, Шиллера, братів Шлегелів, а згодом у Дільтає, Шерера, Гайма¹ можна знайти класичні зразки глибокого і тонкого аналізу окремих творів літератури. Проте як особливий напрямок "стильової критики" (*Stilkritik*) з її специфічними завданнями школа інтерпретації (чи "іманентного тлумачення") художнього тексту виникла у німецькому літературознавстві перед самим початком Другої світової війни². Так, Е. Штайгер відмежовує завдання філолога від завдань біографа-психолога та філософа-природознавця, акцентуючи на автентичності всього творчого. Він так визначає суть методу іманентної інтерпретації художнього тексту: "Лише зараз формулюється положення про те, що для дослідника має значення тільки

¹ Karl Heim (1874–1958) – німецький теолог, який робив спроби поєднати християнську спадщину (зокрема пієтизм швабів) із новітньою природничонауковою думкою.

² Мається на увазі 1939 рік – дата першого видання книги «*Час як здатність уяви поета*».

слово поета; він повинен цікавитися лише тим, що реалізовано в мові. Біографія, наприклад, лежить поза сферою його інтересів. Життя не пов'язане з мистецтвом настільки тісно, як уважав Гете і намагався переконати в цьому інших. Вірш ні в якому разі не можна пояснити біографічно. А тому й особистість поета не цікавить філолога, який чітко усвідомив свою позицію. Загадкою існування митця нехай займається психологія. Не менш оманлива у своїх цілях духовна історія: вона віддає твір художньої мови у володіння філософів і бачить у них лиш те, у чому будь-який філософ перевершує будь-якого поета. Позитивіст, який хоче встановити, що успадковано художником від минулого і вивчено в попередників, неправильно вживає принцип причинності, що є надбанням природознавства, забуваючи, очевидно, про те, що **все творче саме в силу свого творчого характеру ніколи не може бути виведено з чогось іншого**. Таким чином, усі колишні методи дослідження ігнорують спосіб буття і специфічну гідність світу поезії. Тільки той, хто інтерпретує, не оглядаючись на інших і, зокрема, не прагнучи заглянути в те, що перебуває за поезією, повністю справедливий з нею і зберігає суверенність німецького літературознавства" [5, 9–10].

Наше знайомство з поетичним твором, заявляє далі Е.Штайгер, починається з того безпосереднього враження, яке він справляє на нас. Спочатку ми не розуміємо – лише відчуваємо. Цей перший етап інтерпретування Е.Штайгер називає *зворушенням* (die Berührung) [5, 12]. Отже, основою для наукової роботи стає суб'єктивне відчуття! Та це не зупиняє Е. Штайгера. Він аргументує: кожен літературознавець повинен крім знання й обдарування, мати і чуйне серце – бути науковцем, але й пристрасним поціновувачем. Лише серцем він може сприймати поетичне – феномен, непідвладний принципу причинності, автентичний та ірраціональний. Непідвладне розумінню (das nicht Verstandesmäßige) і є найважливішим у художньому творі. Відкидаючи його, ми втрачаємо літературу, займаючись лише ним – наукою. Проте ми говоримо про літературознавство – науку про літературу. А тому, на думку Е.Штайгера, для уникнення контроверзії слід поєднати знання і відчуття: критерій відчуття стає і критерієм науковості [5, 13].

Первинно сприймаючи (= відчуваючи) твір поетичного мистецтва, ми сприймаємо його як ціле, як певну ритміко-стилістичну єдність. Визначальними в цьому контексті для Е. Штайгера є два поняття:

1) *ритм* як відображення духу поетичного твору. Е.Штайгер запозичує це поняття з музики, проводячи паралелі між сприйняттям різних віршів та відмінністю звучання творів Моцарта та Баха;

2) *стилю* Е. Штайгер дає таку дефініцію: "Стилем ми називаємо те, у чому певний досконалий твір мистецтва – чи все творіння певного митця, чи певного історичного часу – суголосний у всіх аспектах. Бароковий стиль ми бачимо в певному алтарі чи палаці. Автентичний стиль Шиллера

виражено в "Теллі" [...] У стилі багатоманіття єдине. Він – постійне в змінному. Отже, усе плинне досягає своєї безсмертної сутності завдяки стилю. Твори мистецтва досконалі тоді, коли коли вони стилістично одноголосі" [5, 14].

Лише завдяки єдності ритму, стилю і всіх інших компонентів художній твір викликає у реципієнта єдине, цільне враження чогось прекрасного. Завдання наукової інтерпретації художнього тексту полягає саме у тому, щоб від доступного кожному безпосереднього відчуття таємниці поетичної цілісності твору піднятися до конкретного розуміння цієї цілісності як визначеної, внутрішньо єдиної і закономірної художньої структури, яка є єдністю у різноманітті.

Е.Штайгер пояснює: "Якщо ритм вірша торкає наше серце і ніщо в ньому не суперечить нашим почуттями, якщо він, хоча б невиразно, пройнятий *єдиним* духом, то цього досить, щоб сприйняти своєрідну красу його як цілого. Перетворити це сприйняття в чітке пізнання настільки, щоб ми могли передати його іншим і при цьому розкрити єдність всіх окремих компонентів твору – це завдання методу інтерпретації [5, 14–15]. На цьому другому етапі інтерпретування – доказу (der Nachweis) – дослідник розходить з тим, хто є лише пристрасним поціновувачем. Поціновувачу досить простого почуття. Те, як кожна окрема частина пов'язана з цілим, а ціле з усіма частинами, недоступне його сприйняттю. Проте такий аналіз можливий, і на ньому, за Е.Штайгером, ґрунтується наука інтерпретації.

Отже, основне завдання інтерпретації, на думку Е.Штайгера, полягає у розкритті тих внутрішніх законів побудови твору мистецтва, що перетворюють його у визначену "цілісність", у єдину художню "структуру", окремі компоненти якої нерозривно пов'язані між собою. При цьому Е.Штайгер розуміє, що коли б завдання вивчення поетичного твору звелось тільки до загальної констатації того, що всі його компоненти утворюють єдине органічне ціле і що кожна деталь у ньому пов'язана з іншими, то завдання науки про літературу звузилися б і спростилися б до мінімуму. Тоді б мета науки про літературу звелась до доказу (на прикладі окремих поетичних творів) тієї загальної, дуже старої істини, що будь-який поетичний твір являє собою єдність у різноманітті і що його зміст та форма органічно пов'язані між собою. Тому Е. Штайгер указує на відмінність між загальновідомим принципом герменевтичного кола, відповідно до якого "ціле пізнається з частини, а частина з цілого", і специфічними завданнями інтерпретації поетичного тексту як методу літературної науки.

Ритміко-стилістична єдність, структурний взаємозв'язок між "частинами" і "цілим" є, зауважує Е.Штайгер, загальною ознакою будь-якого поетичного твору. Доказ існування цієї єдності є лише першим, попереднім завданням інтерпретації. Довівши, що наше безпосереднє сприйняття поетичного твору як єдиного цілого обґрунтовано і що він дійсно становить єдність, ми мало зробили для розв'язання основного

завдання інтерпретації – вивчення неповторної індивідуальності окремого художнього твору. Саме пізнання індивідуальності художнього твору, що розкриває не просто єдність і узгодження усіх його елементів, а індивідуальну, неповторну форму цієї єдності й узгодження в інтерпретованому нами творі, є вищим завданням інтерпретації, яка, відповідно до своїх цілей і методологічних принципів, спрямована не на пізнання загальних законів розвитку поезії, а на розкриття краси, чарівності, неповторності стилю окремого, індивідуального художнього твору. "Індивідуальний стиль вірша – це не форма і не зміст, не ідея і не мотив, але все це в єдності; бо досконалість твору полягає саме в тому, що всеву ньому творить стилістичну єдність" [5, 19–20].

Повторюючи думку Гегеля про єдність і зв'язок у літературному творі змісту і форми, Е.Штайгер, однак, доповнює її міркуваннями, котрі неминуче ведуть його і його послідовників до відродження формалізму. Так, Е.Штайгер стверджує, що однаково помиляються як ті літературознавці, які думають, що зміст твору зумовлений його формою, так і ті, які вважають, що форма визначається змістом. І справа не тільки в тому, що тут можлива взаємодія обох моментів. Важливіше інше: прагнучи пояснити зміст формою (чи навпаки – вивести форму зі змісту), літературознавець стає тим самим на принципово помилковий і неприпустимий у літературознавчій науці шлях причинного пояснення явищ. Пояснювати явища і встановлювати їхню взаємозалежність – не справа науки про літературу. Завдання інтерпретатора – не пояснення генези літературного твору (це завдання біографа чи психолога!), а суто феноменологічний опис уже готового, завершеного твору, у якому єдність змісту і форми вже існує як щось дане, що не потребує генетичного пояснення. "Недоцільно виводити одне з іншого, тобто, наприклад, форму з ідеї чи світогляду або сюжет, мотиви та ідею з форми, – пише в цьому контексті Е. Штайгер. – Це нас не стосується, якщо ми хочемо займатися тлумаченням твору мистецтва, а не віддаватися біографічним студіям. Тільки якщо аналіз твору виявляє у ньому недоліки, ми повинні назвати їхні причини. Твір же, що вдавня митцю, не несе в собі ніяких слідів творчого процесу. Тоді безглуздо з художнього погляду запитувати, що і від чого в ньому залежить. Один його момент таїться в іншому, і всі вони в цілому становлять вільну гру. Категорія причинності позбавлена змісту там, де завдання полягає у розумінні бездоганної краси як такої. Тут не треба шукати зумовленості. Причина і наслідок збігаються. **Замість того, щоб пояснювати "чому" і "навіщо", ми повинні описувати, але описувати, ґрунтуючись не на свавіллі, а на зв'язку частин між собою, котрий є також незаперечний і міцніший за причинну залежність [...] Зі стилістичного погляду ні світогляду не може бути віддана перевага перед римою, ні рими перед світоглядом"** [5, 20].

Тому завдання вивчення літературного твору зводиться Е. Штайгером до феноменологічного опису окремого твору, ізольованого не тільки від зовнішньої дійсності, але й *від історичного розвитку* самої літератури. Правда, Е. Штайгер сам відчуває, що в цій методологічній концепції криється багато небезпек, а тому намагається обставити її різноманітними обмеженнями та застереженнями. Він стверджує, що "мистецтво інтерпретації", хоча воно і концентрує свою увагу на окремому творі, здатне в той же час дати матеріал для відновлення традиційної історії літератури, звільнивши її від схематизму "загальних понять", які тяжіють над нею і якими Е. Штайгер вважає історично сформовані поняття літературних стилів та напрямків (Просвітництво, "Буря і натиск" і т.д.). Крім того, хоча "мистецтво інтерпретації", за Е.Штайгером, і обмежує свою мету іманентним, "феноменологічним" підходом до твору, принципово відмовляючись від тлумачення його соціально-історичної і життєво-психологічної зумовленості, воно в той же час спирається на "...широке поле знань, виплекане німецькою історією літератури протягом цілого століття" [5, 18]. Однак цими знаннями – культурно-історичними, філософськими, соціальними, психологічними – воно користується не для пояснення твору життєвими, "позалітературними" факторами (як літературознавство ХІХ століття), а лише як засобом контролю, котрий обмежує суб'єктивну сваволю інтерпретатора, переконує його, що такий формальний аналіз і феноменологічні побудови не суперечать іншим, паралельним рядам наших знань.

Неважко зрозуміти, що зазначені застереження, як пишуть літературознавці, не рятують Е. Штайгера від ідеалізму й антиісторизму його методологічної концепції [1]. Сам Е. Штайгер зробив декілька спроб запобігти цьому. Так, навіть уже в книзі „*Мистецтво інтерпретації*” на прикладі вірша Е. Мьоріке він демонструє, як "його стилістична єдність" повинна сприйматися "і в історичних зв'язках" [5, 28–29]. А за такою інтерпретацією поезії, виходячи з контексту її виникнення, йде констатація цілей майбутньої германістики: "Власне кажучи, ми мусили б розглядати кожен поетичний твір у цілісності історії людства..." [5, 29].

Наприкінці розвідки Е. Штайгер знову повертається до суб'єктивності інтерпретаторського сприйняття поезії. Вторячи М. Гайдеггеру в його концепції налаштованості (*Gestimmtheit*) людського сприйняття, він говорить, що в художньому творі "бачить лише те, що дано побачити особисто йому" [5, 32], те, що зворушило його серце. Отже, Е. Штайгер іще раз наголошує на безконечності інтерпретаційних можливостей одного й того ж літературного твору: "Кожен справжній, живий твір мистецтва є безмежним у своїх чітких кордонах" [5, 33].

В іншій своїй праці „*Основні поняття поетики*” (1946) після заперечення розуміння історії літератури як єдиного, історично і суспільно зумовленого процесу Е. Штайгер спробував протиставити історичному

розумінню літератури інше, позаісторичне, що спирається на екзистенціальну антропологію М. Гайдеггера.

Е. Штайгер розглядає тут кожен літературний твір як неповторний, індивідуальний "феномен" і тому заперечує прийнятність історичного дослідження в межах поетики, наголошуючи на інтерпретації саме окремих поезій [7, 165]. Але разом з тим кожен твір літератури належить до визначеного літературного роду – епосу, лірики чи драми (чи, точніше за Е. Штайгером, бере більшу чи меншу участь у кожному з родів [7, 164]). Сутність же літературних родів має тверду, історично незмінну феноменологічну структуру. В основі кожного з них лежить одна з трьох "вічних" форм ставлення нашої свідомості до буття – "спогад" (ліричний стиль), "представлення" (епічний стиль) і "напруження" (драматичний стиль).

Це дає можливість розглядати кожен літературний твір не тільки за допомогою прийомів його індивідуальної інтерпретації, але й у світлі ідеалістичної "філософської антропології", яка розкриває відображення в структурі окремого твору загальних структурних законів свідомості, що лежать в основі того поетичного роду, до якого він належить. Таким чином, ядром науки про літературу повинна стати в майбутньому, на думку Е. Штайгера, філософська наука про роди поезії, а історичне вивчення твору повинно замінитися його вивченням з погляду антропологічно зумовлених законів поетики, які є вираженням "вічних" законів свідомості в їхніх специфічному, "екзистенціальному" розумінні [7, 10; 179–180].

В наступних розвідках ми докладніше зупинимося на теорії родів літератури Еміля Штайгера та спробуємо глибше проникнути у філософські підґрунтя його літературознавчої концепції.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Greif Stefan. Staiger, Emil // Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. – 2. Aufl. – Stuttgart; Weimar, 2001. – S. 597–598.
2. Hartmann Nicolai. Das Problem des geistigen Seins: Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften. – 2. Aufl. – Berlin, 1949.
3. Salm Peter. Drei Richtungen der Literaturwissenschaft: Scherer – Walzel – Staiger. Aus dem Englischen übertragen von Marlene Lohner. – Tübingen, 1970.
4. Scherer Wilhelm. Erlebtes, Erlerntes, Ererbtes // Wilhelm Scherer. Aufsätze über Goethe. Hrsg. von Erich Schmidt. – 2. Aufl. – Berlin, 1900. – S. 14–15.
5. Staiger Emil. Die Kunst der Interpretation // Emil Staiger. Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. – 3. Aufl. – Zürich, 1961. – S. 9–33.
6. Staiger Emil. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller. – München, 1976.
7. Staiger Emil. Grundbegriffe der Poetik. – München, 1971.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олег Радченко – викладач кафедри німецької філології Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: порівняльне літературознавство ХХ ст.

**ВАСИЛЬ ГРЕНДЖА-ДОНСЬКИЙ:
РОДОВІД ПОЕТА**

Віктор РЕКІТА (Тячів)

Стаття подає документально підтверджений родовід відомого поета Василя Гренджі-Донського.

The article studies the documentally confirmation of the family tree of great poet Vasyl Grenza- Donskij.

Василь Гренджа-Донський – одна з найбільших постатей українського Закарпаття ХХ століття. Разом з Олександром Духновичем та Августином Волошином він входить до тієї “закарпатської трійці”, що формувала українську національну свідомість цього забескидського краю, вела свій народ від підкарпатських русинів до закарпатських українців. Поет, прозаїк, драматург, публіцист, культурно-освітній та громадсько-політичний діяч, журналіст – він усе своє життя до кінця поклав утвердження українського характеру Закарпаття.

Василь Гренджа-Донський – зачинатель й основоположник нової української літератури на Закарпатті. Він увів локальне письменство колишньої “землі без імені” в загальноукраїнський літературний процес, першим почав писати українською літературною мовою, першим виборсався з “угорсько-руської мізерії” й почав видавати свої твори в Україні, пропагуючи в них возз’єднання Закарпаття з Україною, він послідовно боровся з тупоголовим політичним русинством та слов’янофільством, оскільки добре розумів, що сепаратичний русинізм веде до національної смерті.

Без сумніву, до славних закарпатських династій належить родина відомого українського письменника. Про родовід Гренджі-Донського писалося небагато, тож варто детальніше зупинитися на його родинних зв’язках. Адже добре знаючи родинну обстановку, в якій зростав і формувався письменник, ми краще розумітимемо його творчість.

Рід Гренджі має давнє коріння, яке походить із Молдавії, найвірогідніше із української етнічної колонії Апша.

Взагалі на основі документів історію родини Гренджів можна простежити протягом близько двох століть.

З початку ХІХ ст. рід Гренджів оселяється в Міжгір’ї (колись Волове). Прадід В. Гренджі-Донського – Степан (1802–1860) був одружений із дочкою священика із Соймів, славився безкомпромісністю і наполегливістю. Зокрема, донька письменника Зірка Гренджа-Донська

(Аліса Данилюк) розповідає таку історію: “Одного разу на Великдень волівський піп відмовився селянам святити паски, доки не закінчать роботи в його господарстві. Степан Гренджа розсердився: “На його совісті гріх, що ми їстимемо несвячене”. Та й забрав паску додому. За ним пішли всі решта”.

Піп цей випадок затамив. Коли в Степана померла дитина, той не захотів її ховати. Тоді селянин зрубав смереку, натесав дошки та й злагодив труну. Сам викопав яму і поховав дитя без священика. І пішки вирушив до єпископа в Ужгород зі скаргою. Заки повернувся, панотця у Воловому вже не було.

У родині Степана Гренджі виховувалися троє синів: Олекса, Йосиф та Дмитро.

Дід письменника Олекса (1824–1896) був одружений із Параскою із дому Биба, був знаним дарабашем-плотогоном; у їхній родині народжувалися самі доньки і лише під старість народився їм син Степан (1872–1925) – майбутній батько поета.

Дівоче прізвище матері Василя Гренджі-Донського-Скунць. Цілком є можливим, що вона є родичкою іншого відомого письменника Петра Скунця, родина якого теж походить із Міжгір'я. У родині Степана й Олени Гренджів було дев'ятеро дітей:

1. Найстаршим та найзнаменитішим був Василь (1897–1974).
2. Михайло (1900–1981).
3. Марія (1903–1962).
4. Василина (1906 – померла на 12-му році життя, втопилася під час повені).
5. Дмитро (1908–1968).
6. Гафія (1910р.) та Параска померли молодими.
7. Іван народжений 1913.
8. Олекса (1922–1941) загинув під час війни на фронті.

Як бачимо, з дівчат троє померло ще в дитячому віці. Тільки одна Марія дожила до дорослого віку. Їхня дочка Олена й внуки живуть у Воловому. Із чоловіків на сьогодні в живих є тільки Іван, що живе з родиною у Виноградіві.

Батько В. Гренджі-Донського-Степан був господарем, лісовим робітником і плотогоном. Пильнував господарство і свою родину аж до своєї хвороби і ранньої смерті в 1925 році.

Найстаршим у родині Степана та Олени Гренджів був Василь, який народився рівно через двадцять п'ять років після народження батька – 23 квітня 1897 року. Саме йому судилося прославити родину Гренджів на всю Україну.

Під час першої світової війни Василь Гренджа-Донський був тяжко поранений на російському фронті, лікувався в Будапешті. У цей час він зацікавився з молодого 16-річного мадяркою Монцікою Вільгельм, яка

походила із змішаної німецько-угорської родини. Це подружжя мало двох дочок: Алісу-Зірку та Ольгу. На жаль, подружнє життя в молодій парі не склалося через величезну різницю в поглядах та переконаннях письменника й традиційного виховання в угорських сім'ях, яке наклало відбиток на стосунки в сім'ї. Тож пізніше сім'я розпалася, Аліса залишилась із батьком в Ужгороді, а Оля подалась із мамою в Будапешт.

1933 року В. Гренджа-Донський оженився вдруге. Знайшов собі просту селянську дівчину із рідного Волового – Марусю Рушак, яка працювала вчителькою ручних робіт (була така професія в 30-х роках ХХ ст.). Уже на еміграції у Словаччині народився в них 1945 року син Іван, який зараз проживає в Братиславі.

Про Василя Гренджу-Донського останнім часом мовлено багато. Оскільки одну із провідних ролей у трансформації закарпатського суспільства 20–30-х рр відіграв саме В. Гренджа-Донський, саме він разом із своїми однодумцями із національно ще тоді несвідомої етнографічної маси зумів виплекати національно свідому частину українського народу, яка ніби на зло недоброзичливим сусідам у березні 1939 року проголосила незалежність своєї гірської Батьківщини.

Важко назвати іншого письменника, котрий зробив би стільки для утвердження національної свідомості населення Закарпаття, як Василь Гренджа-Донський.

Біографія його складна й покручена. Пережив дві світові війни, які обпалили своїм вогнем і письменника, тріумф і трагедію Карпатської України, котрі знайшли свій вияв у його публіцистиці й щоденникових записах того періоду, що являють собою свого роду “Книгу пам'яті” під назвою “Щастя і горе Карпатської України” боротьби українців Закарпаття за власну державу. Він пережив угорські табори та період комуністичного шельмування і замовчування. До цього додамо ще й непросте особисте життя. Справжнє визнання ж до міжгірця прийшло аж через 20 років по смерті. І велика заслуга в цьому його вірного помічника-соратника – доньки Аліси-Зірки.

Для Аліси-Зірки Гренджі-Донської доля приготувала також непростий життєвий шлях. Розлука з матір'ю та сестрою, виховання у сестер-василіянок у монастирі, друге одруження батька, еміграція в Угорщину, Австрію, Німеччину під час війни. Нарешті виїзд на постійне місце проживання у США із чоловіком Михайлом Данилюком і народження сина Марка. Але шлюб виявився невдалим. Аліса-Зірка з трирічним сином залишилася самотньою. Настала 17-річна смуга депресії.

Усе змінила смерть батька 1974 року. Зірка Гренджа-Донська, яка відчувала на собі великий вплив батька, отримала в цю мить мету в житті – упорядкувати неймовірно багату татову творчу спадщину. І почалася велетенська копітка робота, яка триває й до сьогодні. Її наслідком є вже 12 томів творів Василя Гренджі-Донського. І хоча видані вони невеликим

накладом (лише 250 примірників), проте громадськість України вже високо оцінила роль і місце В. Гренджі-Донського у відродженні закарпатського суспільства. Після появи дванадцятитомного видання про Гренджу-Донського заговорили як про “закарпатського Франка”, оскільки написане ним за змістом і формою наближається до створеного І.Франком, а та роль, яку відіграв В. Гренджа-Донський у національному піднесенні на Закарпатті, не поступається значенню І.Франка для Галичини.

Варто замислитися над тим, що би було, якби Зірка не присвятила майже 30 років свого життя опрацюванню та впорядкуванню батькової спадщини, і вона дійшла б до нас у вигляді розкиданих аркушів паперу, записників, чернеток? Та й взагалі чи б дійшла? Чи говорили б ми сьогодні про Гренджу-Донського як про чільну постать нашого письменства, якби не самовіддана праця його доньки?

Зірка Гренджа-Донська активно була і є задіяною у громадському житті США та української діаспори. Ще від 1948 року вона працює в Європейському представництві ЗУАДК (Злучений Українсько-Американський Допомоговий Комітет) при Головній квартирі американської переселенчої комісії та в еміграційному бюро ЗУАДК у переходовому таборі в Мюнхені. Скільком людям вона прискорила виїзд до США (а їх були тисячі)! Врешті 1950 року Зірка разом із чоловіком Михайлом переїжджає на американський континент, де не припиняється її громадська праця, головне, на благо української громади – вчительство в “Рідній Школі” при українській православній церкві св. Михаїла в Міннеаполісі (штат Міннесота), працювала і стала головою Сестринства та секретаркою парафіальної ради цієї церкви, довгі роки була членом Українського Золотого Хреста і його секретарем, членом Українського Хору “Дніпро” і його секретарем, заступником голови Ради директорів Інтернаціонального інституту в Міннесоті, координатором фестивалю Націй 1961-го, 1973-го, 1976-го років, членом комітету святкування 200-річчя Америки. Крім усього цього, Зірка Гренджа-Донська – сама прекрасний літературний таланти. Свідчення цьому – її критичні статті, нариси, публіцистичні матеріали, які від початку 70-их років з’являються в українських виданнях Америки, Європи. 1993 року в Ужгороді вийшла книга Зірки Гренджі-Донської – “Ми є лишень короткі епізоди”, яка до сьогодні є найгрунтовнішим дослідженням творчої спадщини її батька.

Усі сподівання і надії, які В. Гренджа-Донський покладав на свою доньку, повністю здійснилися і навіть більше – Зірка зробила не менший подвиг, ніж батько, і він по праву може пишатися нею.

Із братів та сестер Гренджі-Донського живе нині Іван, який на 16 років молодший за Василя. Навчаючись в Ужгородській гімназії та учительській семінарії, він довгий час мешкав у домі письменника і природно, що перебував під сильним впливом старшого брата; між ними склалися чи не найтісніші духовні родинні зв’язки, які наклали позитивний

слід на життєві переконання Івана Гренджі. Він працював учителем початкових класів у Міжгірському, Хустському, Тячівському районах і Виноградіві, був членом “Просвіти”, був знайомий із верхівкою Карпатської України, зокрема з Августином Волошином. У період існування Карпатської України, під час виборів до Сойму очолював виборчу комісію у с. Репинне на Міжгірщині.

Шельмування В. Гренджі-Донського як “буржуазного націоналіста” відбилося й на Іванові Гренджі, за що зазнавав утисків як при угорському гортистському, так і при радянському режимах. Угорські фашисти радили змінити прізвище на Геренделі, а КДБ натомість хотів його задіяти в українську громаду Братислави, де мешкав Василь Гренджа-Донський. Вдалося відкрутитися і в першому, і в другому випадках. Сьогодні проживає у м. Виноградіві, 11 вересня відсвяткував свій 90-літній ювілей.

Іван Гренджа став ще однією ланкою у справі популяризації братової творчості. У нього надзвичайно теплі стосунки склалися із Зіркою ще з 20-х років, коли жив у помешканні брата в Ужгороді. Він є очима, вухами й руками Зірки в Україні. Через нього передавалося багато матеріалів, зокрема архів письменника, який нещодавно було вручено Закарпатському краєзнавчому музеєві.

У родині Івана Гренджі двоє синів – Василь та Володимир. Володимир – відомий фізик-науковець, викладач Ужгородського національного університету. Дочка сина Василя, Наталія, мріє продовжити справу свого славетного предка, вона вже видала свою першу поетичну збірку, навчається на факультеті журналістики УжНУ.

Доля інших Гренджів склалася таким чином. Михайло помер у віці 81 року, проживши все життя на батьківському обійсті. Типовими були біографії у Марії і Дмитра.

Найбільші надії В.С. Гренджа-Донський покладав на найменшого Гренджу – Олексу, який замінив йому сина. Письменник забрав його до себе, як колись Івана, щоб той мав змогу вивчитися. Василь Гренджа-Донський називав його “живим сріблом”. Вихований він був у твердому українському дусі, і як майже всій тогочасній молоді, йому був властивий радикалізм. Під час гортистської окупації з Мукачівською торговельною академією емігрував у Словачію, де зав’язав контакти з українським націоналістичним підпіллям. З початком широкомасштабної війни зголосився до армії, загинув 1942 року на Східному фронті.

Так коротко описано про рід Василя Степановича Гренджі-Донського – першого закарпатського письменника, який писав свої твори українською літературною мовою, став засновником і розробником багатьох жанрів крайової літератури. І певно, що інтерес до самотньої постаті Василя Гренджі-Донського активізує пошуки дослідників в напрямку до більш глибокого дослідження роду Гренджів, а натомість можна констатувати, що рід Гренджів за значущістю і роллю його

представників в історії Закарпаття періоду ренесансу 20–30-х рр минулого століття не поступається знаним закарпатським династіям Волошинів, Клочураків, Реваїв та інших.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Віктор Рекіта – аспірант Ужгородського національного університету

Наукові інтереси: проблеми розвитку української літератури в Закарпатті, творчість Василя Гренджі-Донського.

ІНТЕРКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧОСТІ ПАУЛЯ ЦЕЛАНА

Петро РИХЛО (Чернівці)

Як жоден інший ліричний поет другої половини 20 ст., П.Целан суттєво посприяв виробленню світової поетичної мови. Інтертекстуальний характер його віршів, численні переклади із семи мов засвідчують найтісніший зв'язок поета з багатьма чужомовними культурами.

Wie kaum ein anderer Lyriker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts trug P.Celan der Herausbildung der dichterischen Weltsprache bei. Intertextueller Charakter seiner Gedichte, zahlreiche Übersetzungen aus sieben Sprachen bezeugen enge Verbindung des Dichters mit vielen fremdsprachigen Kulturen.

Багатство і масштабність інтеркультурних зв'язків належать до магістральних проблем дослідження творчості Пауля Целана, проте досі зарубіжне целанознавство зробило в цьому напрямку лише перші кроки [див.: 4, 11, 14, 16, 17, 18], не кажучи вже про вітчизняну германістику, в якій це питання взагалі не порушувалося. Пропонована стаття є першою в українському літературознавстві спробою поставити цю проблему в широкому контексті світової літератури, окресливши її реальний зміст і гіпотетичні межі.

Уже на ранньому етапі творчості Целана інтеркультурний контекст його віршів був зумовлений мультикультурним характером рідного міста поета, у якому пліч-о-пліч проживали представники багатьох етносів, котрі дбайливо плекали свою мову, національні звичаї, фольклор і літературу. На початку 20 ст. тут було засновано п'ять національних домів (український, єврейський, німецький, польський, румунський), які стали центрами консолідації національних прагнень й осередками культурного життя етнічних громад Буковини. Незважаючи на несприятливі історичні обставини – війни, численні чужоземні інвазії, зміни політичних режимів – культурний профіль міста до 1940 р. був доволі чітко вираженим, що засвідчувала різномовна преса (наприклад, лише німецькою мовою виходило п'ять щоденних газет), гастролі знаменитих зарубіжних театральних труп і музичних виконавців, чудово оснащені книгарні, де можна було придбати найновіші західні видання, публічні й приватні бібліотеки, "віденські" кав'ярні, мистецькі салони тощо.

Як мультинаціональний топос, Чернівці відзначалися не тільки високою напругою духовного життя, але й своїм космополітичним духом і толерантністю стосовно чужих культур. Німецькомовна література, яка почала активно розвиватися тут ще в австрійській період, досягла свого першого розквіту в другій половині 19 ст. у творчості Рудольфа Нойбауера, Людвіга Адольфа Сімігіновича-Штауфе, Віктора Умлауфа фон Франквеля, Йоганна Георга Обріста, Карла Еміля Францоza та ін. Більшість цих авторів не були уродженцями Буковини, вони прибули сюди з інших земель австрійської корони як педагоги, чиновники, абітурієнти й демонстрували велике зацікавлення культурою автохтонних народностей. У цей час з'являються численні переспіви та перекази українських і румунських народних пісень, казок і легенд, перші німецькомовні переклади поезії Т.Г.Шевченка, які публікуються в літературних додатках до чернівецьких газет, щорічниках, альманахах ("Bukowiner Hauskalender", "Buchenblätter"), а також виходять окремими виданнями в чернівецьких і віденських видавництвах. Неабияким тематичним збагаченням буковинської німецької літератури стали екзотичні оповіді з гуцульського життя, румунські історичні перекази, хасидські притчі, які привертали увагу читачів далеко за межами Буковини. Спочатку вся ця літературна продукція мала дещо провінційний колорит, а подекуди й епігонський характер, проте з часом у ній почали пробиватися оригінальніші нотки. Насамперед це стосується німецькомовної лірики, яка дедалі більше орієнтувалася не тільки на поетичні взірці класичної та романтичної епох, але й на новітні віяння в розвитку німецької та австрійської поезії, зокрема на художні досягнення неоромантиків, символістів, експресіоністів [3, 30-41].

Після Першої світової війни та розпаду Австро-Угорської монархії у Чернівцях було засновано експресіоністичний журнал "Der Nerv", який мав ліворадикальне спрямування в дусі "активізму" Курта Гіллера та Людвіга Рубінера. Він проіснував, щоправда, тільки дев'ять місяців, проте встиг підготувати ґрунт для появи у творчості деяких авторів авангардистських тенденцій [2, 217–225]. У міжвоєнний час, коли Буковина опинилася в складі королівської Румунії, тут сформувалася група поетів, яка поставила собі за мету вивести буковинську німецьку лірику за рамки регіональної літератури, зробивши її самодостатнім складником загальнонімецького письменства. У поетичних збірках Мозеса Розенкранца ("Leben in Versen", 1930, "Gemalte Fensterscheiben", 1936, "Die Tafeln", 1940), Георга Дроздовського ("Gedichte", 1934), Альфреда Маргул-Шпербера ("Gleichnisse der Landschaft", 1934, "Geheimnis und Verzicht", 1939), Альфреда Кітнера ("Der Wolkenreiter", 1938), Рози Ауслендер ("Der Regenbogen", 1939), Давіда Гольдфельда ("Der Brunnen", 1940) та ін., які побачили світ у чернівецьких видавництвах, мультикультурна розмаїтість Буковини постає у широкому тематичному діапазоні й художньо

переконливій формі. Більшість цих поетів походили з асимільованих єврейських родин, які вже віддавна надали перевагу німецькій мові та німецькій культурній традиції. Щоб розширити обрії ізольованої у вузькому географічному просторі острівної німецької культури, чернівецькі автори вдаються до активної перекладацької діяльності, впорядковуючи антології чужоземної лірики ("Europäische Lyrik der Gegenwart, 1900–1925" (1927) Йозефа Кальмера [13], "Afrika singt. Eine Auslese neuer afro-amerikanischer Lyrik" (1929) Анни Нусбаум) [5] або ж інтерпретуючи твори видатних європейських поетів, які на той час заледве були знані навіть у Берліні чи Відні (наприклад, переклади віршів П. Валері чи поеми Т.С. Еліота "Безплідна земля", здійснені у 20-ті рр. А. Маргул-Шпербером). Як зазначає американська германістка А.Д. Колін, "відкритість різномовним літературам і прагнення інтегрувати ідеї та мотиви з найрізноманітніших літературних течій були типовими рисами буковинських ліриків. Вийшовши з культурного середовища, яке охоплювало німецьку, румунську, українську та єврейську літературу, вони нерідко писали двома або трьома мовами й розгортали надзвичайно жваву перекладацьку діяльність" [12, 343]. Ця діяльність була вираженням свідомого – а почасти й несвідомого – прагнення подолати комплекс провінційної меншовартості й інтегруватися в контекст світової літератури.

Подібними прагненнями була позначена також творчість нового покоління чернівецьких поетів, до якого належали Іммануель Вайсглас, Альфред Гонг і Пауль Целан. Мультикультурна атмосфера міста наклала відбиток не тільки на їхні ранні поетичні спроби, але й на вірші, написані пізніше в еміграції. Всі троє жили в повоєнний час поза межами німецькомовного простору, отож іномовне середовище так чи інакше впливало на подальше вироблення їхньої поетичної стилістики. Явища мовної інтерференції, тематичні паралелі, жанрові й формальні запозичення з інших національних літератур є характерними ознаками їхньої лірики. Особливо інтенсивною інтеркультурною насиченістю відзначається поезія П. Целана.

Уже в юності Целан знав багато мов і вільно почував себе в лоні багатьох культур, до яких належали німецька, румунська, єврейська (гебрайська та їдиш), французька, англійська, російська, українська [1, 15]. Поняття світової культури було насичене для нього, таким чином, цілком конкретним змістом. Завдяки здобутим у ліцеї знанням давньогрецької та латинської мов він мав також безпосередній доступ до античних текстів. На початку 40-х років Целан студював у Чернівецькому університеті романістику й англістику, відтак після війни у Сорбонні – германістику й загальне мовознавство. У його віршах трапляються ремінісценції та алюзії, почерпнуті зі Старого й Нового Заповіту, давньогрецьких міфів, гомерівських поем, скандинавських та давньогерманських саг, кельтських

переказів про короля Артура, арабських казок "1001 ночі", єврейської кабали, Талмуду; з творів Піндара, Овідія, Єгуди Галеві, Данте Аліґ'єрі, Франческо Петрарки, Франсуа Війона, Рабле, Сервантеса, Шекспіра, Андерсена, Якобсона, Фредеріка Містралля, Джозефа Конрада, Джойса, Томаса Вулфа, Верлена, Аполлінера, Елюара, Мандельштама, Цветаєвої, Пастернака – не кажучи вже про величезний реєстр імен німецьких авторів від Лютера, Гете і Гайне через Новаліса, Гельдерліна, Жан-Поля, Рільке, Тракля і Кафку – до Томаса Бернарда, Ганса Генні Яна та Арно Шмідта, який тут через свою неоглядність свідомо виноситься за дужки; з філософських праць Зенона, Демокрита, Платона, Марсіліо Фічіно, Спінози, Льва Шестова, Зигмунда Фройда, Мартіна Бубера, Вальтера Беньяміна, Мартіна Гайдеггера; з релігійних систем Франциска Асизського й Майстра Еккарта; з живописних полотен і скульптур Дюрера, Рембрандта, Жеріко, ван Гога, Марка Шагалла, Альберто Джакометті, Пікассо, Бранкусі; з музичних творів Баха, Моцарта, Дворжака, Пуччіні – цей перелік можна було б продовжувати й далі, проте ми змушені обірвати його, поки він, так би мовити, остаточно не вийшов з берегів. Весь цей культурний арсенал належить до неодмінних інтертекстуальних чинників поезії Целана, у вживому діалозі з ним вона артикулює себе як унікальний онтологічний та художній феномен, котрий постійно підживлюється елементами, почерпнутими зі скарбниці світової культури.

Одним із найефективніших шляхів наближення до безмежного материка світової культури була для Целана його перекладацька діяльність. Поет невтомно перекладав протягом усього свого творчого життя, його перекладацька спадщина складається з поетичних, прозових, драматичних, публіцистичних та есеїстичних текстів понад 40 авторів із семи мов (французька, російська, англійська, румунська, італійська, португальська, іврит). Левову частку цих перекладів становлять поетичні інтерпретації, які побачили світ в окремих виданнях або великих поетичних добірках: Артюр Рембо, Поль Валері, Гійом Аполлінер, Жюль Сюперв'єр, Анрі Мішо, Рене Шар, Андре дю Буше, Жак Дюпен, Жан Дев; Олександр Блок, Осип Мандельштам, Сергій Єсенін, Велимир Хлебников; Вільям Шекспір, Емілі Дікінсон, Маріанне Мур; Джузеппе Унгареті, Фернандо Пессоа, Давід Рокеа. А ще драма й вірші у прозі Пабло Пікассо; нотатки про сучасне малярство Жана Базена; філософські есе Еміля Чорана; коментар Жана Кейроля до фільму Алена Ресне "Ніч і туман". А ще окремі вірші, розкидані по антологіях, журналах, альманахах, які він перекладав аж ніяк не з примусу, а з прихильності (нерідко полемічної!) до їхніх авторів. Тут перед нами знову відкривається ціле гроно поетичних імен: Жерар де Нерваль, Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Моріс Метерлінк, Андре Бретон, Еме Сезар, Анрі Пастору, Бенжамен Пере, Поль Елюар, Антонен Арто, Робер Деснос; Валерій Брюсов, Євгеній Євтушенко; Джон Донн, Ендрю Марвелл, Роберт Фрост, Альфред Едвард Гаусмен;

Тудор Аргезі, Вірджіл Теодореску, Джеллу Наум. Необхідно також згадати здійснені в Бухаресті румунською мовою переклади творів М.Лермонтова ("Герой нашого часу"), А.Чехова ("Селяни"), К. Симонова ("Російське питання"). "Якщо скласти до купи все перекладене Целаном, виникне не тільки невеличка бібліотека світової літератури – виникне біографічний слід, життєвий концепт, постануть численні зустрічі, локалізовані поміж чужістю й близькістю, вибіркові спорідненості. Створюється враження, немовби діалогічний принцип, який Целан зробив гаслом своєї власної поезії, тут, при перекладі, реалізовується сам собою" [14, 11]. Переклад був для Целана "постійним супровідним феноменом", "горизонтом, що простирався навколо поетичної творчості", "сяйвом, при якому його власні вірші набирали чіткіших контурів" [14, 11]. У світлі целанівського поетичного постулату, за яким вірш є зустріччю, переклад уже за своєю природою постає як медіум духовних зв'язків, як "меридіан", що єднає віддалені один від одного культурні світи, сприяє їхньому взаємному пізнанню і зближенню.

Часом ці світи бувають вельми далекими, ба навіть полярними, оскільки як мовні системи, так і культурні коди свідомості різних народів надто відмінні. "Адже мови, якими би близькими й відповідними одна одній вони не видавалися, – пише Целан у листі до редактора культурного відділу газети "Neue Zürcher Zeitung" Вернера Вебера, – розділені прірвами. (Щоправда, ще й сьогодні – після стількох віршів! – є чимало людей, серед них і цілий ряд псевдофілологів, які, читаючи поетичні переклади, мають на оці якесь уявне "вище есперанто", "найчіткіше" тоді, коли – я часто спостерігав це – вони не знають ні одної, ні іншої мови). Так, вірш, перекладний вірш, мусить, якщо він прагне ще раз постати в іншій мові, пам'ятати про ці відмінності, про це своє *відособлене буття*" [14, 397]. Німецький філософ М. Гайдеггер говорив з цього приводу про те, що за таких умов "переклад стає переправою на інший берег, який заледве знайомий і лежить потойбіч широкої ріки. Там дуже легко заблукати і здебільшого така мандрівка завершується кораблетрощею" [14, 399]. Для увиразнення цього процесу Целан також використовує образне поняття поромної переправи (Fergendienst), яка покликана долати природні вододіли й робити недосяжне – досяжним, далеке – близьким, чуже – знайомим. Цю думку він висловлює у листі до керівника цюрихського видавництва "Arche" Петера Шіфферлі від

1 травня 1954 р. у зв'язку з перекладом драми Пабло Пікассо "Як ловити за хвіст бажання". "Віднедавна я знову в Парижі і вже встиг ретельно попрацювати, – пише поет. – Перша редакція вже завершена. Перша редакція – адже текст Пікассо має бути не тільки перекладений, але й – якщо дозволите мені зловжити висловом Гайдеггера – переправлений на інший берег. Бачите, мені йдеться тут про свого роду поромну переправу. Чи смію я сподіватися, що при оплаті моєї праці будуть

враховуватися не тільки рядки, але й сплески весел?" [14, 146]. Незважаючи на жартівливо-іронічний тон заключного пасажу, який унаочнює Гайдеггерові порівняння образними "сплесками весел", лист містить у собі цілу концепцію розуміння перекладу як мистецтва перманентного культурного обміну – через усі пороги й водокрути. Іншим разом (у вірші "І з книгою з Таруси" зі збірки "Die Niemandrose") поет порівнює перекладацький процес із верховою їздою, коли говорить про своє захоплення російськими поетами, яких він відкрив німецькому читачеві: "Kyrillisches, Freunde, auch das / ritt ich über die Seine, / ritts über'n Rhein" [8, 165]. Як і поромна переправа, верхова їзда сприяє швидкому подоланню відстаней, а її нестримний ритм немовби відтворює ритмічність віршованого розміру. Метафора поромної переправи ще раз спливає тут у рядках про "супутнє слово" (Nebenwort), яке "скрегоче тобі услід галерний весляр" [8, 166].

Целан почав перекладати ще в старших класах румунського ліцею у Чернівцях, у своєрідному поетичному змаганні з Іммануелем Вайсгласом, який був тоді його найближчим повіреним у сфері поетичних інтересів. Нерідко вони, як згадує Альфред Кітгнер, вправлялися у перекладах одних і тих же поетів – Єсеніна, Аполлінера, Єйтса, Гаусмена, Арgezі, сонетів Шекспіра [15, 218]. Відтоді "перекладацька перспектива" доволі чітко визначала спосіб лектури Целана. Про те, що перекладацький процес часто починався вже під час читання, свідчать численні перекладацькі начерки, занотовані поетом у книгах його особистої бібліотеки. "Переклад означає тривале спілкування з тим, кого перекладаєш, з його мовою загалом і з його мовленням зокрема, себто у вірші", – писав він 10 травня 1960 р. Адольфу Гофману [14, 517]. Целан надавав своїм перекладам – насамперед поетичним – великого значення, вважаючи їх суверенними творіннями, які стоять в одному ряду з його оригінальною творчістю. З цієї ж причини він часто вносив переклади улюблених авторів у програми своїх поетичних вечорів. Особливо високо цінував він свої переклади Мандельштама. Як згадує Е.Райс, переклади віршів російського поета він розглядав справою не менш важливою, ніж власні поезії [4, 160].

Упродовж своєї перекладацької діяльності Целан виробив певні принципи підходу до текстів, систематизував способи їхньої інтерпретації, що залежали від багатьох чинників – як суспільно-історичних, так і естетичних. Він використовував той чи інший з них залежно від історико-літературного контексту, в якому виник призначений для перекладу твір, його художніх особливостей, актуальності для нового часу тощо. Б.Бьошенштайн унаочнює це на основі перекладів французької поезії, коли зазначає, що "перекладач Целан часто вдавався до відчутних змін, якщо історичний розвиток, який відбувся з часу виникнення вірша, вимагав цього. Так, наприклад, у "П'яному кораблі" Рембо він інтенсифікує рядки, що зображують катастрофу корабля, так само чіткіше й індивідуальніше

змальовує утоплеників, відтак поглиблює нищівну роботу часу, а галюцинаційним візіям додає реалістичності. Тут, як і в "Юній парці" Валері, він вдається до "переспіву" (Umdichtung), часом підриваючи риторику своїх першотворів, у той час як твори друзів Рене Шара, Анрі Мішо та Андре Буше, своїх сучасників, що писали в манері ліричної прози, перекладені майже з буквалістською точністю" [7, 71].

Власне, точність була одним із наріжних каменів Целанової поетики перекладу, однак він ніколи не намагався сліпо копіювати чужий текст, а прагнув інтерпретувати його під кутом зору сучасності. Коли в листі до Курта Леонгарда від 24 вересня 1962 р. у зв'язку з підготовкою німецького видання Анрі Мішо він говорить, що йому "завжди йдеться про те, аби дати німецькому читачеві якомога адекватніший оригіналові переклад", то це слід розуміти як прагнення "ще раз актуалізувати" текст першотвору "в його поетичній буквальності" (лист до Вернера Вебера від 26.03.1960) [14, 509–510]. Вимагаючи точності перекладу, Целан говорить не про буквалістську точність передачі лексичних одиниць, а про відповідність перекладу духові часу. Буквалістський переклад, при всьому намаганні бути якнайточнішим у деталях, ще не дає нам адекватного перекладу, оскільки він втрачає або спотворює загальну перспективу. При перекладі сонетів Шекспіра він дбає насамперед про "природнішу, – себто невимушену, неходульну – сучаснішу дикцію" [14, с.429]. Перекладач, на думку Целана, повинен пропустити чужий текст крізь себе такою мірою, щоб із чужого він став близьким. У цьому й полягала його перекладацька концепція, коли він, задумавши 1966 року випустити антологію своїх перекладів, занотував для неї цей місткий, парадоксальний заголовок: "Fremde Nähe" ("Чужа близькість"). У кінці 90-х рр. під назвою "Fremde Nähe": Celan als Übersetzer" була влаштована виставка Німецького літературного архіву в Марбаху, що з великим успіхом демонструвалася також у Берліні, Франкфурті-на-Майні та Цюриху і задокументована в однойменному каталозі обсягом понад 600 сторінок [14].

Незважаючи на те, що Целан належить до найплідніших перекладачів світової літератури, а загальний обсяг його перекладів набагато перевищує обсяг його оригінальних поетичних збірок, усе ж необхідно зазначити, що його підхід до обраних для перекладу текстів був досить вибірковим. У своїй перекладацькій діяльності він безумовно мав певні суб'єктивні преференції, і хоча за частотою перекладів та числом перекладених авторів його рецепція французької літератури була найінтенсивнішою, проте ставлення поета до неї, за власним зізнанням, не мало такого інтимного характеру, як, наприклад, ставлення до російської поезії [16, 43]. Деякі переклади Целана, особливо початку 50-х рр. (політична публіцистика, злободенна есеїстика, романи Жоржа Сіменона), були здійснені з суто меркантильних міркувань. Проте Целан мав бездоганний естетичний смак, і в тих випадках, коли йшлося про високу літературу, він ніколи не йшов

на компроміс. Відчуваючи, що той чи інший автор психологічно йому чужий або ж якоюсь мірою несумісний з ним за своїми художніми принципами, поет просто не брався за такий переклад. Скажімо, він дуже любив байки єврейського поета з Чернівців Елієзера Штейнбарга, часто цитував їх у дружньому колі, проте одного разу заявив Розі Ауслендер, що "не наважується виступити перекладачем Штейнбарга" [6, 108]. Цей випадок засвідчує, з якою відповідальністю ставився Целан до перекладацької праці, які високі вимоги висував він до неї. 1953 року він відмовився від вигідної пропозиції німецького видавництва "Limes", анулювавши вже укладену з ним угоду на переклад віршів американської поетеси Маріанни Мур, оскільки відчув, що не має з ними духовного контакту. З цієї ж причини він уважав неперекладними вірші румунського поета Тудора Арgezі, хоча в юності захоплювався ним і доволі успішно переклав кілька його поезій.

Сьогодні більша й вартісніша частина перекладів Целана – насамперед поетичних – уведена до п'ятитомного (а з виданням ранніх віршів і поезій зі спадщини – семитомного) зібрання творів поета [9; 10], де вони публікуються у двомовній версії, коли целанівський переклад стоїть навпроти відповідного оригіналу. Така форма подачі текстів створює системну джерельну базу для вивчення перекладної спадщини поета, яка в останні роки привертає дедалі більшу увагу дослідників [11; 16; 17; 18]. Поняття світової літератури немовби отримує тут нову якість, котру йому ще на початку 60-х рр. намагався прищепити німецький поет Ганс Магнус Енценсбергер, який, готуючи до видання свою антологію "Museum der modernen Poesie" (1960), говорив про те, що процес розвитку модерної поезії приводить до появи "світової поетичної мови": "Світова поетична мова промовляє багатьма мовами; вона користується національними мовами як своїми діалектами. Її хрестоматія не може задовольнятися лише перекладами, вона мусить протиставляти їм оригінальний текст" [14, 169]. Наявність оригінального тексту дає читачеві змогу не тільки безпосередньо сприймати автентичний першотвір, але й критично оцінювати якість пропонованого перекладу.

Таким чином, поняття світової літератури містить у собі вже не тільки абстрактно-умовний корпус канонічних текстів, але і їхню конкретну багатомовну реалізацію у поєднанні з першокласними перекладами. Така концепція виявилася органічною і для Целана, якому були доступні не тільки основні германські, романські та слов'янські мови, але нерідко навіть їхні діалекти, історичні та термінологічні пласти, так само як і лексичний склад та структурні особливості стародавніх мов, зокрема гебрайської, що давало йому змогу читати тексти багатьох літератур в оригіналі, а часом (як у випадку з румунською чи французькою) і самому виступати їхнім співтворцем, себто реально, без посередників, жити в просторі *світової* літератури. Можливо, саме цією відкритістю поета до

чужих світів, його здатністю органічно вбирати в себе імпульси й флюїди багатьох національних культур пояснюється надзвичайно широкий діапазон його інтеркультурних зв'язків, що за своєю масштабністю не має собі рівних у європейській поезії другої половини 20-го століття.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Пауль Целан/Пауль Анчель в Чернівцях. Текст Акселя Гельгауза. Пер. Петра Рихла – Paul Antschel/Paul Celan in Czernowitz. Bearbeitet von Axel Gellhaus. Marbacher Magazin. Sonderheft 90/2000. – 160 S.
2. Рихло П.В. Експресіоністський часопис "Der Nerv" у Чернівцях // Буковинський журнал. – 2003. – Ч.1. – С.217–225.
3. Рихло П.В. Німецькомовна література Буковини та її сучасна українська рецепція // Питання літературознавства: Наук. зб. – Вип.10 (67) – Чернівці: Рута, 2003. – С.30–41.
4. Террас Виктор, Веймар Карл С. Мандельштам и Целан // Пауль Целан: Материалы, исследования, воспоминания / Сост. и ред. Лариса Найдич. – Т.1.: Диалоги и переключки. – Москва: Мосты культуры, 2004; Иерусалим: Гешарим, 5764. – С.147–163.
5. Afrika singt. Eine Auslese neuer afro-amerikanischer Lyrik. Hrsg. von Anna Nussbaum. – Wien; Leipzig: F.G.Speidel'sche Verlagsbuchhandlung, 1929. – 175 S.
6. Ausländer Rose. Die Nacht hat zahllose Augen: Prosa. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995. – 191 S.
7. Böschenstein Bernhard. Zwischen den Kulturen: Aus der Werkstatt eines Literaturwissenschaftlers an der Sprachgrenze. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr.94. – 23./24.April 2005. – S.71.
8. Celan Paul. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hrsg. u. kommentiert von Barbara Wiedemann. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2003. – 1000 S.
9. Celan Paul. Gesammelte Werke. Hrsg. von Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitw. von Rudolf Bücher. – Vierter Band: Übertragungen I. Zweisprachig. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1992. – 885 S.
10. Celan Paul. Gesammelte Werke. Hrsg. von Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitw. von Rudolf Bücher. – Fünfter Band: Übertragungen II. Zweisprachig. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1992. – 665 S.
11. Celan und/in Europa. In: Arcadia. Zeitschrift für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Hrsg. von John Neubauer u. Jürgen Wertheimer. – Band 32. – 1997. – Heft 1. – 300 S.
12. Colin Amy D. Der Weg der Lyrik Celans. In: Literatur und Kritik. – XIX. Jg., – 1984. – Nr.187-188. – S.340–351.
13. Europäische Lyrik der Gegenwart 1900-1925 in Nachdichtungen von Josef Kalmer. – Wien; Leipzig: Verlagsanstalt Dr.Zahn u. Dr.Diamant, 1927. – 319 S.
14. "Fremde Nähe". Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar u. im Stadthaus Zürich. Ausstellung und Katalog: Axel Gellhaus u. a. – Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar, 1997. – 607 S. [Marbacher Kataloge 50. Hrsg. von Ulrich Ott u. Friedrich Pfäfflin]
15. Kittner Alfred. Erinnerungen an den Paul Celan. In: Zeitschrift für Kulturaustausch (Stuttgart) – 32.Jg. – 1982. – 3.Vj. – S.217–219.
16. Olschner Leonard Moore. Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen. – Göttingen; Zürich: Vanderhoeck & Ruprecht, 1985. – 341 S.

17. Paul Celan. Text+Kritik. Heft 53/54. 3.Auflage: Neufassung. November 2002.– 185 S.

18. Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt. Hrsg. von Alfred Bodenheimer u. Shimon Sandbank. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999. – 186 S.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Петро Рихло – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Наукові інтереси: німецькомовна література 20-го ст., німецько-українські літературні взаємини.

ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ РОСІЙСЬКОМОВНОГО ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ПРОДУКТУ В УКРАЇНІ

Олег СЕМЕНЮК (Кіровоград)

У статті розглядаються проблемні аспекти перекладу російськомовного телевізійного продукту українською мовою, аналізуються основні помилки та їхні наслідки.

The problems of translation of Russian television products into Ukrainian, basic mistakes and their consequences are analysed.

У період існування Радянського Союзу слов'янські республіки перебували в єдиному соціально-економічному та культурно-ідеологічному просторі, який певним чином сприяв стандартизованості концептуальних та мовних картин світу слов'янських народів, зокрема російського та українського. Навіть попри відмінності в близькоспоріднених російській та українській мовах, їхні носії через комплекс різних екстралінгвальних та лінгвальних чинників не відчували особливих ускладнень в інтерпретації, перекладі та освоєнні аспектів чужого лінгвокультурного простору. В останні десятиліття ситуація суттєво змінилася. Після 1991 року, з розпадом СРСР та набуттям самостійності Україною та Росією, сформувалися покоління носіїв мови, які під впливом політичних, соціальних, психологічних та багатьох інших факторів уже не є носіями загальної (або близької) лінгвокультури. Саме тому проблема перекладу, наприклад, російського тексту (художнього, публіцистичного тощо) поступово набуває актуальності в Україні.

Особливо помітним останнім часом є збільшення жанрового різноманіття та обсягу текстів, що перекладаються. Окреме місце в цьому потоці займають російські (або російськомовні) художні фільми й телевізійні серіали, які активно дублюються українською мовою. Зважаючи на широке коло споживачів цього продукту та вплив телебачення й кіно на формування мовних смаків суспільства, у нашому дослідженні зосередимося на деяких проблемах перекладу телевізійних програм (зокрема, фільмів та серіалів) з російської на українську.

Не секрет, що саме переклад, приміром, російськомовного телевізійного або кінопродукту викликає дискусії та є певною проблемою для суспільства. Цю проблему, на наш погляд, створюють декілька чинників.

Перший – соціально-політичний. В Україні досить багато людей, ставлення яких до перекладу художніх фільмів та перекладу російськомовних телепрограм зумовлене ідеологічними та політичними чинниками. Одні негативно сприймають такий переклад як ілюстрацію намагання відійти від союзу з Росією, забути старі радянські зв'язки, окреслити „європейський”, „самостійницький” вектор розвитку держави. Інші наполягають на необхідності перекладу для засвідчення цих же намірів, але як необхідних для розвитку держави.

Другий – демографічно-культурний. Українське суспільство можна диференціювати по “демографічно-історичному” принципу. Одна частина, менш кількісна, – покоління, які сформувалися як носії мови та громадяни вже в державі Україна. У переважній більшості вони не ідеально знають російську мову і сприймають або можуть сприймати переклад як необхідність. Інша, значно більша, – люди, які сформувалися в єдиному лінгвокультурному просторі, добре знають російську мову і сприймають переклад як дещо зайве, що заважає перегляду.

Третій (технічний) – якість перекладу. Ця проблема гостро постає при необхідності швидко перекладати великий обсяг текстів, особливо для титрів, коли зберігається мова оригіналу, котру розуміє переважна більшість глядачів, що опосередковано виступають не тільки як „споживачі” перекладеного тексту, але й як критики та рецензенти.

Саме третій аспект і є, на наш погляд, основним активатором проблем та часткового скептичного ставлення до перекладу з російської на українську. Переклад, наприклад, англomовного серіалу українською убезпечений від критики, тому що його вади можуть помітити тільки фахівці. Переклад же з російської на українську потребує особливої уваги, бо помилки і вади в ньому помітні пересічному глядачеві. Ми зупинимось на найбільш поширених недоліках, які мають характер тенденції у сучасній перекладацькій практиці.

Перш ніж звернутися до аналізу лінгвістичних помилок, зазначимо, що є декілька екстралінгвальних чинників, які знижують якість перекладу. Перший з них – це відсутність необхідної кількості фахових перекладачів, зокрема в телекомпаніях. Другий – зазвичай короткий час перекладу значного обсягу текстів. Третій – практика „відокремлення” тексту для перекладу, наприклад телесеріалу, від відеоряду. У такому разі мова персонажів перекладається безвідносно до тонкощів контексту ситуації, що зумовлює помилки.

Тенденції інтралінгвального характеру розглянемо докладніше.

Найбільш поширеними й помітними для глядача є неадекватні випадки перекладу маркованих одиниць (слів та виразів), стилістичне значення яких має особливі культурні конотації. Тут можна виокремити такі випадки:

Заміна при перекладі одиниці з високою маркованістю на нейтральні з втратою семантичних відтінків. Наприклад: рос. „Господь пошлет нам пропитание”, переклад – „Господь пошле нам їжу” (х\ф „Стріли Робін Гуда”). *Пропитание* – „Устар. Пища, прокормление” [3, 617], подразумеває и еду, и питье, и самое необходимое для жизни. Українське *їжа* – більш вузьке за значенням. Або в тексті анімаційного фільму: рос. „Что тебе надобно, старче?” на укр. „Чого тобі треба, дідусю?” („Казка про золоту рибку”). Звертання *старче* є елементом авторського тексту О.С.Пушкіна, підкреслює шанобливе ставлення рибки-чарівниці до рибалки, який її впіймав і випустив. *Старец* – „Старик, обычно о человеке уважаемом, почитаемом. Высок.” [3, 762]. Відповідник *дідусь* в українському варіанті не має високого відтінку, не актуалізує й шанобливість у звертанні.

Заміна просторічного елемента розмовним або нейтральним. Наприклад: рос. „От йошкин кот!”, переклад – „От тобі й на!” (т/с „Солдати”); рос. „Ну, Шматко, всех уделал!”, переклад – „Ну, Шматко, усіх переплюнув!” (т/с „Солдати 3”) та ін. Така заміна призводить до того, що втрачається експресивний фактор, зменшується комічний ефект ситуації тощо.

Заміна жаргонних, ненормативних, згрубіло-просторічних слів на розмовні або нейтральні. Особливою темою є переклад жаргонних слів. Досить часто маємо такі приклади: рос. «Надо его замочить на фиг» – укр. „Треба вбити його до біса” (т/с „Менти”). Жаргонне рос. *замочить* – „5. Убить” [1, 205] та згрубіло-просторічне *на фиг* перекладено розмовним *до біса*. Це змінює характеристику персонажів, мова яких свідчить про належність їх до криміналітету.

Те ж саме і в ситуації, коли злодії запитують одного з героїв: рос. „Ты что нас, на понт берешь?”, у перекладі – „Ти нас обдурити хочеш?” (х\ф „Є ідея”). Зазначимо, що слово *понт* у російському жаргоні багатозначне – від „Условия, создаваемые помощником вора для облегчения кражи”, до „Выгода, преимущество” [1, 459]. У контексті реалізовано значення: „Действовать по отношению к кому-либо обманом, хитростью”.

Зауважимо, що в перекладі могли бути використані й відповідники, що існують в українському жаргоні – *замочити* – „Убити когось” [4, 119]; *на понт* – „Діяти щодо когось погрозами, хитрістю, залякуванням та ін.” [4, 213].

В одній із серій телесеріалу „Солдати” сержант наказує рядовому – рос. „Мухой в чипок!”. У перекладі – „Швидко в магазин!”. У військовому

жаргоні *мухой* – це значить швидко, а *чипок* – „Солдатское кафе, чайная, буфет” [1, 672], де можна купити щось їстівне або поїсти. Переклад не тільки вивів ситуацію поза „армійські” межі, знебарвив мовленнєву характеристику персонажа (сержанта), але й неправильно передав назву об’єкта перекладу (змінив буфет на магазин).

Зрозуміло, що не завжди можна перекласти жаргонні вислови з російської на українську, але можна підібрати відповідники. Так, у реченні: рос. „*Ты кому бабушку лохматил?*”, в українському перекладі: „*Кому мізки пудрил?*” (т/с „Солдати”), або в іншій серії: рос. „*Не надо лохматить бабушку!*”, переклад – „*Не треба дурити мені голову!*” (т/с „Солдати 2”) жаргонний вислів зі значенням „Лгать, обманувать” [1, 323] замінено в першому випадку просторіччям, а в другому – розмовним фразеологізмом, хоча можна було б підібрати й українські жаргонні варіанти: *гоняти вальти*; *включити дурня* і т.ін.

Окрема проблема – переклад лайливих слів. Так, вигук: рос. „...*Твою мать!*” перекладений – „*Хай тобі грець!*” (т/с „Солдати 2”); вигук: рос. „...*блин!*”, в українському варіанті – „...*отакої!*” (т/с „Солдати 2”) і т.ін. Зазначимо, що в сучасному російському мовленні слово *блин* використовується як евфемізм – „Восклицание или вводное слово, заменяющее непристойную брань” [5, 100], і його можна було б не замінювати, тому що такі ж факти фіксуються і в українському мовленні.

Останнім часом у перекладі телевізійного продукту чітко прослідковується „етична цензура”, коли свідомо жаргонна, ненормативна, лайлива російська лексика перекладається засобами нейтральної або розмовної української. Такий аспект, безперечно, має певну виховну роль (хоча якщо ми говоримо про титри, то „звуковий” текст все одно доносить до глядача первинний варіант), але позбавляє текст, який перекладається, особливих емоційних та ситуаційних конотацій.

Загалом найбільшою вадою сучасного перекладу телевізійного продукту є неувага до збереження “нюансів” семантики й функціонування лексичних та фразеологічних одиниць. А в творах мистецтва, до яких, безперечно, належать й теле- та кінофільми, саме відтінки відіграють важливу роль у створенні образів, передаванні ситуації, емоцій тощо.

Так, наприклад, у т/с „Солдати” офіцер, призначаючи відповідальним за виконання певного завдання прапорщика, про себе відзначає: рос. „...*Будет с кого спросить*”. У перекладі – „...*Буде кого притягнути до відповідальності*”. Не зовсім вдалий переклад, тому що, по-перше, загальноновживане, нейтральне *спросить* – „б. Призвать к ответу, потребовать отчет” [3, 758] замінено офіційно-діловим „*притягнути до відповідальності*”, тобто „покарати”.

У т/с „Штрафбат” командир, коли заходить у бліндаж і бачить, що перед його підлеглими на столі стоять пляшки запитує: рос. „*Выпиваете?*”. У перекладі та ж сцена: „*Пиячите?*”. Російською *выпивать* – „пити” [3,

116], а українською *пиячити* – „1. Брати участь у гулянці, обіді і т.ін., надмірно вживаючи спиртні напої; пити-гуляти. 2. Постійно і надмірно вживати спиртні напої, мати хворобливу пристрасть до них” [2, III, 347]. Український варіант привносить у контекст відтінок „надмірності”, якого немає в першоджерелі.

У фільмі „Покровські ворота” фронтовик, у мовленні якого постійно присутні німецькі слівця (вони є виразною рисою його індивідуального мовлення), на запитання реєстратора під час укладання шлюбу: рос. „Савва Игнатьевич, согласны ли вы взять в жены Маргариту Павловну?» відповідає: „Натюрлих!”. У перекладі його відповідь суто українська – „Авжеж!”. Експресія, колорит і комізм ситуації знівельовано.

Особливо слід зупинитися на ігноруванні або неправильній інтерпретації деяких етнокультурних аспектів тексту, що перекладається. Наприклад, переклад в анімаційному фільмі за мотивами російських народних казок питання: „А где наша изба?” (мається на увазі *изба*, дім „срубленный”, зроблений із дерева) як: „А де наша мазанка?”. Слово *мазанка* як назва помешкання в зазначеному контексті є зовсім неадекватним, тому що не врахований, порушений етнокультурний, “географічний” принцип відповідності лексичних одиниць. Це житло, зроблене з глини, притаманне південним регіонам, зокрема й України.

Саме такого типу помилки в останні роки мають помітну динаміку до збільшення, що свідчить про постійне розходження лінгвокультурного простору України та Росії.

Насамкінець, зазначимо, що саме поліпшення якості перекладу ефективно сприятиме зняттю зайвої дискусії про необхідність перекладу художніх та телевізійних фільмів в Україні українською мовою.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Мокиєнко В.М., Микитина Т.Г. Большой словарь русского жаргона. – СПб., 2001. – 720 с.
2. Новий тлумачний словник української мови: В 4-х т. – К., 1999.
3. Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
4. Ставицька Л. Короткий словник жаргонної лексики української мови. – К., 2003. – 336 с.
5. Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения. Под ред. Г.Н.Скляревской. – СПб., 1998. – 701 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олег Семенюк – доктор філологічних наук, професор, проректор з наукової роботи та міжнародних зв'язків, завідувач кафедри перекладу та загального мовознавства КДПУ ім.В.Винниченка.

Наукові інтереси: семантика мови і тексту, вплив соціальних процесів на розвиток мови.

ПОВЕРНЕННЯ СВОБОДИ ТВОРЧОСТІ: ЛІРИКА В.СТУСА ЯК ВІДРОДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ ПРОТЕСТУ І НЕПОКОРИ

Любомир СЕНИК (Львів)

У статті йдеться про відродження в творчості Василя Стуса національної традиції, коли слово писане не розходилося з життєвою позицією автора, засвідченою принаймні у творчості і в житті Г.Сковороди і продовженою, наприклад, у Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки – аж до „доби розстріляного відродження”.

The article contains information about the renaissance of the national tradition in Vasyl Stus' works, when the written word did not differ from the author's life position which is testified at least in the works and in life of G.Skovoroda and continued, for example, in T.Shevchenko, I. Franko, Lesia Ukrainka till the “epoch of the shot renaissance”.

Неважко простежити характерну для українських письменників упродовж багатьох десятиліть чи й століть традицію, у якій виявилася неухильна тенденція однозначного поєднання писаного слова й життєвої позиції письменника. Проілюструвати цю думку можна, починаючи хоча б від Г. Сковороди, проте цю традицію можна виявити й у більш віддаленому історичному відрізку нашого письменства. Йдеться про те, що письменник, виявляючи у творах своє життєве кредо, свою філософію, свої моральні й етичні позиції, не розполовиннюється між тим, що пише, і тим, як він поводить себе в житті. Ця, зокрема, глибокоморальна засада підносить авторитет митця на таку височінь, що і він, і його слово стають яскравим прикладом для наслідування, більше того – творять традицію, яку підхоплюють наступні покоління митців. Щодо Г. Сковороди, то сьогодні є чимала наукова чи науково-популярна література, у якій автори ніяк не обходять цього феномена українського письменника-мислителя, мандрівного філософа, на могилі якого написано знаменитий вислів: „Світ мене ловив, та не впіймав”. Про гармонійність натури українського філософа академік Д. Багалій ставить питання, чи „можливо було здійснити в житті ці найвищі вимоги морального ідеалу Сковороди; відчувалась потреба живого наочного прикладу, який би довів, що його можна справдити в житті. І цю місію взяв на себе Сковорода. І ось ми в ньому й бачимо досить незвичайний приклад цілковитої гармонії між навчанням-світоглядом та життям; він жив так, як навчав, а навчав так, як жив” [1, 167]. Дослідник наголошує на тому, що ця життєва і творча позиція „має дуже велике значіння, по-перше, завдяки високим вимогам його морального ідеалу, по-друге, тому, що Сковорода *свідомо, з принципу, цілком переконано* обрав собі свій шлях життя та йшов ним до кінця, до самої своєї смерті, не звертаючи ні праворуч, ні ліворуч, і навіть помер

так, як і повинна була вмерти людина з його поглядами на смерть” (підкреслення наше. – Л.С.) [1, 167–168].

Отже, моральний ідеал (Сковородинський) утверджується як принцип, як свідомо моральна засада, котра в наступних поколіннях письменників ХІХ ст. – вже як національна традиція – утверджує слово як вияв свободи, з одного боку, а з іншого – цей „вияв” не розминається з особистою позицією письменника. Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, генії національного духу, своїм життям і творчістю залишилися високим моральним ідеалом, який протистояв викликам політичних режимів як Росії, так і Австро-Угорщини, хоча ці дві імперії багато чим відрізнялися. Але в умовах підцензурного існування, зокрема літератури, письменники ні на крок не відступили від сквородинської засади. Це значить, що національна традиція „вільної музи” й адекватного способу життя творців слова триває, незважаючи на часто вкрай несприятливі, навіть ворожі до творчості умови. Шевченкове „караюсь, мучусь, але не каюсь” акумулювало моральне кредо цілих поколінь українських письменників, стало сенсом життя і творчості. Більше того, за своїм змістом націотворче, оскільки формувало людину, стійку до кінця, людину, яка не йшла на компроміси, які губили б її національну і людську сутність.

Немає можливості та й потреби вести ширшу розмову про цей феномен у нашому письменстві. Він утверджений життям і творчістю високої української класики.

Після більшовицького перевороту, названого жовтневою революцією з епітетом „велика”, наступила інша, зовсім відмінна ера, у якій після погрому українського літературного, взагалі культурно-духовного процесу – доби „розстріляного відродження” – муза стає ув’язненою. Водночас обривається національна традиція адекватної постави письменника і його слова. У цьому процесі нищення національного духу можна виокремлювати різні „сюжети”, коли письменники, обходячи цензуру, застосовують „Езопову мову” (яскравий приклад, скажімо, „Санаторійна зона” М. Хвильового), стають в одвертій опозиції до режиму – „проти течії” або ж цю ж таки опозицію певним чином приховують, як це, очевидно, робили неокласики, досвід яких досить успішно застосовував аж до Другої світової війни В. Свідзінський. На жаль, переважана більшість загинула від терору більшовиків. Своєю смертю вони відстоювали феномен свободи творчості й свободи творчої особистості.

Однак процес духовного нищення українства не виявився лише у фізичній ліквідації письменників – він мав набагато жахливіші способи *духовного* нищення, що на цілі десятиліття перекреслив свободу творчості, оголив духовний простір уярмленої України, перетворивши її на пустелю. Можливі опоненти можуть заперечити, назвавши в тридцяті-сорокові чи п’ятдесяті роки твори, що „мали свого читача” і певними „художніми якостями” презентували тодішню літературу. Справді, так, скажімо,

„Похорон друга” П.Тичини, „Сліпці” М. Бажана чи невідома широкому загалу читачів (та й письменників того часу) творчість В. Свідзінського та ін. – високі зразки мистецтва слова. І все ж, чи не вони підкреслюють якраз „правило пустелі”? Бо ніяк не можна обминути „ідолопоклонства” в тодішній поезії, „подвійного дна” в душі багатьох поетів, т.зв. „внутрішньої цензури” – явища, якого, напевно, не знала й не знає жодна європейська література, крім хіба тих літератур, країни яких перебували в т.зв. зоні Варшавського договору. Тут офіціоз – політика, партія і на „низах” парткоми, партосередки, політична поліція (ЧЕКА, КГБ, Штазі і т.д.) – визначав „спосіб життя” і „спосіб творчості”. Все, що виламувалося з-під цього глобального контролю і страху, було ерессю, автори якої каралися безпощадно і жорстоко.

Навряд чи потрібно про все це нагадувати – наш, український досвід, не подібний до досвіду будь-якої європейської літератури (наша література, певна річ, теж європейська), втрати тут нараховують сотні і сотні, і сотні особистостей... Так само втрати в духовності, коли письменство глобально втрачало націєтворчий феномен. З’являється за згаданий вище період низка писань з чіткою антиукраїнською тенденцією, з написаними т.зв. творами в дусі, за висловом Д.Донцова, „чужої догми”. „Фальшива мельпомена”, „Мир хатам, війна палацам”, „Чад”, „Переяславська Рада” – цей список можна продовжувати й продовжувати, на жаль, тут є й відомі, далеко не другорядні автори...

Усе це часто приходиться на згадку не для того, щоб їх „ганьбити”. Адже відомо, крізь яке пекло вони проходили. В одному із записів у своєму щоденнику О. Гончар, зокрема, згадує М. Бажана, якого навіть рідні картали за його статтю проти Ю. Яновського, і підкреслює, яке ж то „веселе” мав життя цей справжній майстер слова. Стосунки були ще потворніші – офіційні (тобто в пресі) і неофіційні – „сексотські”: доноси один на одного з „пишучої братії” стали чи не повсюдним явищем, розрахованим на взаємне недовір’я і розбрат.

У таких умовах годі говорити про гармонійність творчості і життєвої постави митця. Тим більше, є упокорена, „ув’язнена муза”, яка для одних стала „нормою”, для інших – відкривала дорогу в ГУЛАГ.

І саме в таких умовах з’являється Василь Стус. Жоден поет не забезпечений від невідомого. Для В. Стуса невідоме дуже швидко постало чорною стіною, перейти яку не кожному дано. Особистість будь-якого поета вимагає чесних „правил гри”, у час Василя Стуса норма честі не змінюється, але тільки змінюються учасники „правил гри”. У цьому випадку перед поетом постає, як неминуча реальність, *бути собою*. Вірш „З гіркотою...” датований 1964 р. – особиста драма поета (вихід на незворотну дорогу) ще відбудеться в близькому майбутньому. Зараз поет лише говорить про гостру потребу бути „в одній особі”:

*Коли ти спробуєш себе перервати,
а я спробую перервати себе –
жодному з нас не вдасться
бути одночасно собою
і кимось іншим.*

[5. Т. 1, кн. 1, с. 67].

Проте цю „подвійну людину” поет бачить на кожному кроці. Гострота відчуття – потреби жити „іншим”, тобто собою, – не притуплюється, навпаки, набуває ще більшої виразності. Ось яке самовираження поета в 1968 році:

Скажитесь легше, аніж будь собою...

[5. Т. 1, кн. 1, с. 62].

Поет визначає простір для руху ідеї непокори – від означення „бути собою” до одвертого невизнання (і протесту) проти того і тих, хто слугує навіть пасивно, може, й несвідомо в антитезі *свобода–несвобода* другій частині дихотомії. Проте осягнення протесту, як правило, в свідомості поета викристалізовується в готовність жертви, навіть померти заради високого, єдиного в своїм земнім і духовнім сенсі, феномена рідної землі, Батьківщини.

*Борітеся – поборете. В огні
Пашиє голова моя жертовна,
На все готова і на все вготована,
Чекає одчайдушної борні.*

[5. Т. 1, кн.2, с. 35].

Причому глибоке усвідомлення самотності, самотності в цій протистоянні, як виклик майже з психічним надрином:

*Не відволодати душі –
біль груді переріс.
Єдине: хочеш – задушиш
чи – головою вниз.
Один! Один!.. Як є – один,
один – на цілий світ!*

[5. Т. 1, кн. 1, с. 89].

Хтось навіть з оточення поета щиро зізнається, що не в стані прийняти його радикалізм і максималізм. Про це є свідчення Юрія Покальчука: «Я намагався втримати його від крайнощів, вважав, що треба вижити, що треба працювати в культурі, не полишати її, існуючу, протистояти, *не лише творячи на противагу офіційній культурі іншу – підпільну, самвидавівську, для вузького кола, але вільну*» (підкреслення наше. – Л.С.) [4, 7]. Суд історії, як пише автор цих слів, звершився. Це були різні життєві позиції. Вони були як факт різного, не однозначного життєвого кредо (не тільки мистецького). До речі, коли ж поета вже, все ж таки, відомого в Україні, двічі відправляли на смерть, бо *вижити* в умовах ГУЛАґу було дуже

важко, то члени Спілки письменників *радянської* України, – ну, хоча б кілька – не поклали спілчанських квітков на знак протесту. А цей протест тоді, напевно, був би знаковим, резонансним. Висновки робить сьогодні читач, звертаючись до записаної кров'ю серця поезії Василя Стуса, а також знайомлячись із сучасним писанням згаданого автора...

І водночас у поета – заперечення ганебного слугування тиранові, заперечення, що переростає в палахкотливу інвективу:

*Так, Сталін був тиран. Але шкодую –
Чом він не знищив вас, своїх співців –
Отих, котрі тягнули алілуя
За іродом в кривавому вінці...*

*Щодень я чую твій спізнілий крик
І сам кричу, шаліючи від злості:
„Вернися, Сталін, завітай хоч в гості
І вирви з горла чорний їх язик”.
(„Співцям – критикам Сталіна”).
[5. Т. 1, кн.1, 28].*

І ще раз, як гострий поетів біль, не дає йому спокою актуальне не тільки в часи Василя Стуса питання, до речі, не без іронічних ноток:

*Великий Сталін вмер завчасно,
Земних не докінчивши справ...
Чому він муз – зрадливих бранок –
З собою разом не забрав?
[5. Т. 1, кн. 2, с. 29].*

Все це про своїх сучасників із „пишучої братії”. Проте країна мертвого мовчання набуває у поета глобального значення, як „чужина”, хоча і „рідна”:

*Яка нестерпна рідна чужина,
цей погар раю, храм, зазналий скверни!
[5. Т. 3, кн.1, с. 32].*

Страшний образ – “погар раю”. Тільки з позиції *вільного* слова, тільки *не ув'язнена, вільна* муза здатна говорити правду. Це свобода «я-в собі», але вона стала б безнадійною, безперспективною, коли б втратилась інша частина чи «елемент» цієї свободи, а саме світ, який повсякчас постає у різних образах та іпостасях:

*Верни до мене, пам`яте моя!
Нехай на серце ляже ваготою
моя земля з рахманною журбою,
хай сходить співом горло солов`я
в гаю нічному...
[5. Т. 3, кн.1, с. 40].*

Цю нібито ідилію перекреслює

Церква святої Ірини...

*Київ – за ґратами. Київ –
весь у квадраті вікна.
Похід почався Батіїв?
Ачи орда навісна?
[5. Т. 2, с.52].*

І різко різючий контраст до цих і видінь, і спогадів, і роздумів – жорстока, антилюдська реальність, що викликає несамопитий крик душі, якій уже несила терпіти далі:

*У цій тюрмі, у цій страшній тюрмі
не висиджу, втечу у божевілля,
в сухий загрузну зашморґ, у свавілля
малих рабів, мовчазних і німих...
[5. Т. 3, кн.2, с. 253].*

Або ж:

*Я божеволію. Я збожсеволію.
Я чую – ночі не перейду.
Не пережду я свою недолю,
не перебуду свою біду.
[5. Т.3, кн.2, с. 223].*

У Вітчизні „гіркоти і болю” (т. 3, кн. 2, с. 252), у „великій зоні” і в „малій зоні” ні один із поетів, сучасників Василя Стуса, не спромігся на безпощадну правду, на таке, за силою трагізму, самоусвідомлення безвиходу, хоча екзистенційно, навіть у найтрагічніші моменти, поет з могутньою силою духу ніколи, ні на хвилину, не розлучається з думкою-мрією про Україну. І в ці хвилини виростає кредо:

*Не поневажуй життям. Не зраджуй
анініколи. Відколи світ,
ми всі на грані життя виважуєм,
як шлем прощальний йому привіт...
[5. Т. 3, кн.2, с. 223–224].*

Здається, можна без кінця цитувати поета, настільки широкомасштабна картина, з одного боку, поетової душі, яка, страждаючи, ні на крок не відступає від своєї раз назавжди обраної дороги, а з іншого – панорамної картини України і тюрми, у якій вона опинилася, де із середини, із самої тюремної безодні, поет дивиться відкритими очима й неложними устами промовляє до своїх сучасників і до майбутніх поколінь. Цей подвиг (адже переважна більшість написана в „малій зоні”, де право творчості, як і для Тараса Шевченка, під суворою заборонаю). І, як у Тараса Шевченка, немає ні найменшого натяку про відступ або душевне заламання поета – у його ж сучасників усе це, на жаль, було...

Цитуючи один з листів Марченка після привезення його в Київ з надією „охоронців”, що в’язень заламається і попросить помилування, М. Коцюбинська відзначає: „Характерно, що в моральному максималізмі і Стуса, і Марченка ні тіні пози, хизування, фрази” [2, 106]. Знає високі слова не соромиться вимовляти їх, але час від часу „гасить” їх іронією” [2, 106]. Говорячи про феномен В. Стуса, дослідниця підкреслює, що «у ситуації життєвого вибору не міг лишатися «збоку від володимирського тракту життя рідного народу» (з «Таборового зошита»). Свідомий свого призначення: «сховатися від долі не судилось». Готовий довіритися долі. «Доля для нього – то стратег, а розум – лише тактик» [3, 109]. Пояснюючи через екзистенціалістську концепцію позицію В.Стуса, який добре обізнаний з цією філософією, М. Коцюбинська зауважує, що «його концепції людини відповідає і Кіркергардівське протиставлення «екзистенції» і «системи», й ідея бунту одиночного проти всезагального, і віра у здатність людини перебороти знеособлюючий вплив загалу, протистояти розчиненню в неозначено-особовій людині (Man) Гайдеггера [...]» [3, 110]. І, нарешті, чи не найважливіше, враховуючи предмет нашої розмови. Дослідниця говорить, що «між ідеєю і життєвим вибором, між словом і вчинком – немає відстані, немає суперечности» [3, 111].

Це той націотворчий феномен, який формує не лише літературний образ, не лише «виводить» письменство на довершено національний шлях, але й також – і це не менш важливо – формує особистість – свого сучасника й того, майбутнього, який народиться і «притулиться» до духовної спадщини Василя Стуса, перейме його літературне, мистецьке, і життєве кредо.

Читаєш твори Василя Стуса й усвідомлюєш, що за кожною його річчю стоїть конкретна життєва ситуація, настрої, «переживання себе і світу» і, навіть на знаючи деталей і багатьох особливостей цього неповторного, хоч у багатьох випадках трагічного існування, усвідомлюєш, що поет «творив себе», свою дійсність, свою Україну з глибокою вірою у справедливість свого натхненного, глибокоінтелектуального Слова. А це Слово від ув’язненої, але духом вільної людини, яка віддала своє життя за свободу творчості, за Батьківщину, яку бачив поет у ярмі, але нескореною, не ув’язненою духом, бо бачив його, нескореного, у своїх друзях й однодумцях.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Д. Багалій. Український мандрований філософ Григорій Сковорода. – К., 1992
2. Коцюбинська М. „Зафіксоване і нетлінне”. Роздуми про епістолярну творчість. – К., 2001.
3. Коцюбинська М. Мої обрії. У 2-х томах. Т. 2. – К., 2004.
4. Покальчук Ю. Довга дорога додому // Стус В. Вікна в позапростір. Вірші, статті, листи, щоденникові записи. – К., 1992.
5. Стус В. Твори: у 4-х томах і шести книгах. – Львів, 1994–1998. Тут і далі цитую за цим виданням. В дужках подається том, книга і сторінка видання.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Любомир Сеник – доктор філологічних наук, професор Львівського національного університету ім. Івана Франка.

Наукові інтереси: історія української літератури 20-х років ХХ ст., теорія та історія роману, франкознавство.

**ДОСЛІДЖЕННЯ Є. БРЕНДИСА,
Б. ЛОБАЧ-ЖУЧЕНКА ПРО МАРКА ВОВЧКА:
СУТНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТУ**

Лілія СИПА (Дрогобич)

У статті зроблена спроба розглянути французькомовні листи Марка Вовчка та П.-Ж. Етцеля, опубліковані в дослідженні Є. Брандіса, Б. Лобача-Жученка «Історія однієї дружби. Марко Вовчок та П.-Ж. Етцель».

An attempt to interpret letters of Marko Vovchok in French and P.-J. Hetzel are published in the research of E. Brandis, B. Lobach-Jouchenko «The history of one friendship. Marko Vovchok and P.-J. Hetzel» is performed in the article.

Листи відіграють важливу роль в історії людства. Це – вагомі документи доби. Вони відображають її події, світогляд та емоції кореспондента. Особливе місце в історії українсько-французьких взаємодій належить епістолярній спадщині Марка Вовчка (1833–1907). Упродовж восьмирічного перебування за кордоном (1859–1867) письменниця спричинилася до становлення однієї з активних фаз французько-російсько-українського літературного обміну.

Історію її дружби та ділових взаємин з французьким видавцем П'єром-Жулем Етцелем (1814–1886) (Сталем) детально розглянули Євген Брандіс, Борис Лобач-Жученко в статті «Історія однієї дружби. Марко Вовчок та П.-Ж. Етцель» [3]. Розвідка цінна розгорнутими коментарями, низкою невідомих і маловідомих фактів. Вони уточнюють обставини знайомства та співпраці згаданих осіб. Автори широко використали листування, що припадає на 60–80 роки ХІХ століття. Тут наводяться цитати з листів Марка Вовчка до П.-Ж. Етцеля, його сина Жуля, П.-Ж. Етцеля до Марка Вовчка. Дослідники виокремлюють уривки з листа О. Пассека до брата Володимира від 26 лютого 1866 року. Загалом використано більше 30 зразків епістолярного жанру. Більшість листів друкується вперше з незначними скороченнями.

Відаючи належне багаторічній праці Б. Лобача-Жученка та Є. Брандіса, все ж доцільно вказати на ті помилки, що містяться у названій публікації.

Привертає увагу український переклад французькомовного епістолярію. Текстуальне зіставлення із зразками мовою оригіналу, що ввійшли до видань «Листи Марка Вовчка» [10], [11] та «Листи до Марка Вовчка» [8], [9], ілюструє наявність багатьох неточностей: неправильно

перекладені окремі слова, а часом – цілі речення; іноді вилучені уривки; вони рідко позначені трьома крапками; абзаци переважно відсутні або не збігаються з авторськими.

Внесені зміни не сприяють об'єктивній інтерпретації тексту, не відтворюють максимальну відповідність першотвору, не дають вичерпної передачі смислового змісту тощо.

Листи П.-Ж. Сталя до Марка Вовчка кількісно переважають. Збереглося близько сотні одиниць; у зворотному напрямку – 24, а також три – до Етцеля-сина.

Перший відомий лист видавця, адресований письменниці, датований 27 червням (9 липням) 1865 року. Є. Брандіс, Б. Лобач-Жученко наводять його з незначними скороченнями. Тлумачення українською мовою адекватне версії оригіналу. П.-Ж. Етцель прагне зміцнити становище Марка Вовчка в літературних колах Франції. Ознайомившись з рукописом перекладу «Казки про дев'ять братів-розбійників та десяту сестрицю Галю», він радить «знайти серед своїх творів такий, що був би не настільки далекий нашій публіці» [3, 195].

16 (28) липня 1865 року видавець «Журналу виховання і розваги» пише:

«J'ai lu «Halia». J'ai lu l'esclave. Il sera, je l'espère, possible de faire paraître «Halia» (en supprimant le reste du titre : les frères brigants) dans une revue. J'ai envoyé «Halia» à une revue et nous aurons une réponse avant huit jours.

«Une esclave» sera plus difficile à placer. C'est bien, au début, incomplet à la fin.

Il y a des choses charmantes, pour nous très étrangères, un peu sauvages, mais très douces dans «Halia». J'espère que ces qualités seront appréciées du directeur de la revue à qui je les ai indiquées» [6, 204].

«Я прочитав «Галю». Я прочитав «Невільничку». Сподіваюся, можна буде надрукувати «Галю» (випустивши закінчення назви: брати-розбійники) у журналі. Я відіслав «Галю» до одного журналу, і ми матимемо відповідь до восьми днів.

«Невільничку» важче буде прилаштувати. Вона гарна на початку, незавершена в кінці.

«У «Галі» є речі чарівні, для нас дуже чужоземні, дикуваті, але дуже приємні. Сподіваюся, ці якості будуть оцінені редактором журналу, до якого я її відіслав» (Тут і далі переклад з французької – Л.С.).

Ось – інтерпретація, опублікована в статті «Історія однієї дружби. Марко Вовчок та П.-Ж. Етцель»:

«Я прочитав «Галю». Я прочитав «Невільницю». Я вважаю за можливе надрукувати у журналі першу. Я надіслав оповідання до одного з журналів, і ми дістанемо відповідь не пізніше, як через вісім днів. З другою важче. Вона гарна на початку, але не в кінці. Є чудові місця, але для нас

надто «чужоземні», трохи дикуваті. Гадаю, що з «Галі», якщо її друкуватимуть у журналі, такі місця можна буде вилучити» [3, 196].

У версії, використаній Є. Брандісом, Б. Лобачем-Жученком, знаходимо кілька недоліків. Пропущені слова в дужках не показують умови, за якої П.-Ж. Етцель прагнув опублікувати переклад письменниці. Відсутність членування тексту на абзаци, а також не вказана назва твору призводять до непорозуміння. Невідомо, про яку казку йдеться, про «Галю» чи «Невільничку». Видається перша, а насправді – друга. Зміст останнього речення відтворено неадекватно. Оцінка якостей замінені їхнім вилученням.

На жаль, жоден із згаданих автоперекладів Марка Вовчка не побачив світ. Видавець цінував талант письменниці, але вважав, що «починати треба з успіху. Напівуспіху було б недостатньо» [8, 205].

У листі П.-Ж. Сталь пропонує Марку Вовчку зайнятися інтерпретацією творів французьких авторів російською мовою. У серпні 1866 року він намагається налагодити співпрацю письменниці з петербурзьким видавцем М. Вольфом (1825–1883). П.-Ж. Етцель радить написати про завершення «Маленького парижанина» (повість Альфреда де Бреа) та роботу над «Капітаном Гаттерасом» (роман Жуля Верна).

«J'ajouterai à votre lettre ce qu'il faut pour qu'il pense au paiement.

Et puis cette lettre à Wolf que je lui enverrai d'Allemagne vous sera une occasion pour m'écrire à moi aussi?

J'ai prévenu Mr. Goudchaux qu'il ait à recevoir le manuscrit russe du petit parisien – et à vous remettre 500 f. au compte de Mr. Wolf» [6, 210].

«Я додаю до вашого листа все, що потрібно, щоб він (Вольф – Л. С.) подбав про оплату.

А потім лист до Вольфа, який я відправлю йому з Німеччини, стане нагодою написати й мені?

Я попередив п. Гудшо, що він має одержати російський рукопис «Маленького парижанина» і передати Вам 500 фр[анків] з коштів п. Вольфа».

Цитуємо уривок, опублікований у статті «Історія однієї дружби. Марко Вовчок та П.-Ж. Етцель»:

«Я додаю до вашого листа все, що треба, щоб справа дійшла до оплати. Листа Вольфу я відішлю з Німеччини.

Я попередив п. Г[удшара], що він має одержати російський текст «Маленького парижанина» і вручити Вам 900 [франків]» [3, 197].

Перекладач до французького прізвища додає закінчення. Заробіток письменниці збільшено майже вдвічі, тому що переплутані цифри. Друге речення подається розповідним, а не питальним. До того ж воно інтерпретується частково. Як наслідок, нотки інтимних почуттів, що простежуються у рядках адресанта, відсутні в тлумаченні українською мовою. Слова видавця звучать по-діловому.

12(24) квітня 1869 року П.-Ж. Етцель листовно дякує письменниці за подарунки, передані через М. Некрасова.

«... J'ai ouvert le petit paquet.

J'ai ouvert le grand paquet.

Et j'ai été heureux toute la journée...

...et puis j'ai fait un voyage dans St.-Pétersbourg. J'ai tout vu – Newski – et tous revu, et je me dis promener avec vous dans cette belle allée des idolâtres» [8, 310].

«Я розгорнув маленький пакунок.

Розгорнув великий.

І я був щасливий цілий день ...

... а потім я здійснив подорож до С[анкт]-Петербурга. Я бачив усе – Невський – знову всіх бачив¹, і мені здалося, що я гуляю з Вами тією прекрасною алеєю язичницьких богів».

Це звучить так у статті «Історія однієї дружби. Марко Вовчок та П.-Ж. Етцель»:

«Я відкрив усе принесене і був щасливий». «Я згадую подорож до Петербурга, бачу перед очима Невський. Я в думці бачу місця, якими Ви ходите» [3, 200].

Помилковий переклад спричиняє хибну думку про перебування П.-Ж. Етцеля в північній столиці до знайомства з Марком Вовчком, тобто до 1865 року. Приблизна дата ґрунтується на підставі листування видавця з письменницею: згадки про зустріч у Росії відсутні.

Частина цитати (за винятком останніх слів) знаходимо в російськомовній праці Є. Брандіса «Марко Вовчок» [1, 263], а також у її доповненому виданні українською мовою [2, 290]. Посилаючись на цей уривок, В. Дмитрієва стверджує припущення про поїздку Етцеля до Росії, відносячи її до 1868–1869 років [4, 163].

Згідно з нашим спостереженням, П.-Ж. Сталь отримав листівки з виглядом міста і мандрував в уяві, що полюбляв робити. У згаданому листі видавець продовжує: «Я не здивувався, побачивши стільки статуй богів і богинь ...» «Ви не зможете повірити, яка радість, глибока радість для мене мати змогу бачити ... місця, де ви живете» [8, 310].

З кореспонденції П.-Ж. Етцеля до Марка Вовчка за 1869 рік дізнаємося про його бажання відвідати країну співпрацівниці: «Наступного року я поїду з Депре до Росії, якщо налагодяться хоч трохи важливі взаємини між видавництвом Звонарьова і моїм... Я побачу алею язичницьких богів» [8, 313]. Ймовірно, цей намір не був реалізований. За повідомленням С. Лібровича, перебування видавця у Петербурзі зафіксоване тільки 1873 роком [7, 143].

¹ Можливо, у французькому тексті друкарська помилка: «tout revu», а не «tous revu», тоді слід перекласти: «знову все переглядав».

Франція 1870 року стає ареною політичних змін та військових дій: проголошена республіка, ведеться франко-прусська війна. Книговидавничі справи фірми «Етцель і К» поступово відходять на другий план. Доля Франції та становище її захисників слугують лейтмотивом в епістолярії П.-Ж. Сталя. Міркування кореспондента відтворені неточно в трьох із семи цитованих фрагментів у розвідці Є. Брандіса, Б. Лобача-Жученка. У рядках від 25 серпня (6 вересня) 1870 року відсутня цілісність розкриття думки:

«Si j'avais été le maître j'aurais dit à ce peuple enivré qui a cru que la République serait un remède à tous ses maux, lui rendrait bien de tout, je lui aurais dit: «Attends, réserve-là pour le jour de la vie, ne la compromets pas pour le jour de la mort»...» [9, 44].

«Якби я був трибуном, я сказав би цьому сп'янілому народові, який повірив, що республіка буде панацеєю від усіх його лих, віддасть сторлицю за все, я сказав би йому: «Збережи її для життя, не провокуй на смерть»...»

Автори статті «Історія однієї дружби. Марко Вовчок та П.-Ж. Етцель» подають такий пасаж:

«Коли б я був трибуном, я сказав би народові, що республіка буде єдиним засобом зцілення від усіх лих...» [3, 202].

Наступні два речення цього ж листа перекладені неправильно: початок першого приєднаний до більшої частини другого.

Уривок з епістолярного зразка від 4(16) вересня 1870 року звучить необ'єктивно:

« Si morts – vous nous pleurerez – car cette France si coupable de ses lâches faiblesses pour l'empire – cette France avait et aura toujours du bon » [9, 50].

«Якщо ми загинемо, оплачте нас, бо ця Франція, така винна в своїй боягузливій прихильності до імперії, ця Франція мала і матиме завжди щось добре».

Знову доцільно вдатися до неадекватного тлумачення у статті «Історія однієї дружби. Марко Вовчок та П.-Ж. Етцель»:

«Якщо Франція впаде, то поплачте, пожалійте її. Це все через підступну імперію та її уряд» [3, 202].

Помилкова версія повторюється у праці Є. Брандіса «Марко Вовчок» [2, 291]. Автор додає: «Погано з продовольством, немає свіжого м'яса», тоді як адресант повідомляв протилежне [9, 54].

Французькомовні епістолярії Марка Вовчка за 1870–1872 роки – невідомі. Найбільше кореспонденцій (12) збереглося за 1873 рік, 4 – 1874, 2 – 1875. Вони свідчать про активну співпрацю в книговидавничому обміні цього періоду.

Поведемо мову про один з ділових листів письменниці до Етцеля-молодшого. Він датований 18 (30) січня 1875 року¹. У публікації має місце значна кількість невідповідностей українського тексту французькому: з восьми абзаців присутні два; переплутані числа іменників («видавцеві» замість «видавцям», «людина» – «троє осіб»), а також способи дієслів («купили б», а не «купили»); додані слова, яких немає в оригіналі («ніж в інших»); деякі – попущені («готівкою», «я не повинна працювати»); іноді – перекручені (10 кіло замість 10 кліше, 852 крб замість 85%). Вилучене речення «Справу закінчено», частина іншого – інтерпретується хибно:

« Ils disent qu'il y a déjà trois personnes qui attendent cet ouvrage pour le traduire ... » [11, 72].

«Вони кажуть, що вже троє осіб чекають на цей твір для перекладу».

Про це свідчить такий приклад зі статті «Історія однієї дружби. Марко Вовчок та П.-Ж. Етцель»:

« Вони кажуть, що є вже людина, ладна оплатити видання, щоб можна було замовити переклад » [3, 205-206].

Найсуттєвішим недоглядом є заміна назв романів Жуля Верна (1828–1905) творами інших авторів: «Ченслер» перекладено «Честер», «Кур'єр царя» – «Досконала курка».

«J'ai vendu le «Chancellor» aux même éditeurs qui ont acheté «L'île mystérieuse», n'avez donc aucune inquiétude sur cette affaire ».

« N'oubliez pas, je vous prie, de m'envoyer le texte du « Courrier » ... » [9, 72].

«Я продала «Ченслера» тим самим видавцям, які купили «Таємничий острів», отже, не турбуйтеся про цю справу».

«Не забудьте, прошу Вас, надіслати текст «Кур'єра» ... ».

Варто зіставити ці рядки зі статтю «Історія однієї дружби. Марко Вовчок та П.-Ж. Етцель»:

«Я продала «Честера» («Сім'я Честер» – повість-казка П.-Ж. Сталя. – Авт.) тому ж видавцеві, який купив «Таємничий острів», і з цією справою обійшлося без будь-якого клопоту».

«Не забудьте надіслати текст «Досконалої курки» ... » [3, 206].

Є. Брандіс, Б. Лобач-Жученко додали, окрім пояснення у дужках, у примітках, що алегорична повість-казка Марка Вовчка «Досконала курка» готувалася до друку П.-Ж. Етцелю [3, 206]. Ніяких епістолярних згадок про це немає. Твір вийшов французькою мовою 1906 року у видавництві Оллендорфа під заголовком «Фінгал і Курочка» [3, 203].

¹ У примітці до листа у виданні «Листи до Марка Вовчка» (Т.2. С.475) не згадано про перший друк у журналі «Всесвіт» (1975, №2, С.205–206). Помилково написано: «Публікується вперше».

Зауважимо: обурюючись недбалим видруком перекладу роману Ж. Верна «Пригоди юного капітана», Марко Вовчок писала близько 22 червня (4 липня) 1878 року М. Александрову: «Я прочитала і мені стало страшно: помилка на помилці у реченнях, переставлені місцями слова ... пропущені цілі речення». «Крім того, всюди, де в мене новий рядок, у газеті поставлено в рядок...». «Зробіть ласку, глибокошановний Миколо Олександровичу, поіклуйтеся про те, щоб не нівечили мій переклад і друкували, як у зошиті» (переклад з російської – Л. С.) [11, 150].

Переклад французькомовної кореспонденції значною мірою належить дружині Є. Брандіса – Ніні Брандіс. Так, 18 травня 1972 року в листі до Н. Крутікової Б. Лобач-Жученко повідомляє, що Н. Брандіс дала згоду на прочитання листів Етцеля [17]. 11 серпня того ж року він інформує про роботу над епістолярними зразками: листи, написані нерозбірливо, у Н. Брандіс, решта – у його внучки [18]. Йдеться, очевидно, про дочку Таїсії Лобач-Жученко – Любов.

У фонді Б. Лобача-Жученка Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України зберігаються 25 уривків з листування П.-Ж. Етцеля-Марка Вовчка. Вони перекладені Н. Брандіс [19]. Частина фрагментів використана в статті, але звернень письменниці серед них немає.

Вимагає уточнення датування листів Марка Вовчка та французького видавця. У статті «Історія однієї дружби. Марко Вовчок та П.-Ж. Етцель» переплутано кілька дат: 30 травня 1867 р., а не 30 липня 1867 р., 27 травня 1870 р. – 27 травня 1869 р., 23 вересня 1883 р. – 28 вересня 1883 р. Трапляються випадки помилкового тлумачення назви місяця, зокрема в листах П.-Ж. Етцеля, що позначені вереснем 1870 року.

Матеріали розвідки ввійшли до монографії Б. Лобача-Жученка «Про Марка Вовчка» [16]. Аналізовані помилки, за незначними винятками (лист Марка Вовчка до видавця від 28 вересня 1883 року датований правильно), повторюються.

У ґрунтовному дослідженні «Літопис життя і творчості Марка Вовчка» Б. Лобач-Жученко зазначає: «Січня 18 (1875). Марко Вовчок пише Етцелю-молодшому, що продала повість П. Сталя (Етцеля) «Сім'я Честер»...» [13, 246]. В оригіналі йдеться про роман Ж. Верна «Ченслер». «Родина Честер» була передана Звонарьову й перекладена раніше, дізнаємося з листа Марка Вовчка до Етцеля-батька від 14(26) липня 1873 року [11, 41].

Прикро, що нащадок письменниці, критикуючи недостатню вимогливість дописувачів, неухажне ставлення до документальної основи, розвінчуючи «мандрівні помилки» щодо постаті Марка Вовчка у численних працях та статтях [12], [14], [15], також їх припустився. Неадекватне тлумачення французькомовних кореспонденцій призводить до хибних висновків, уводить в оману дослідників.

Сподіваємося, зауважені неточності «не мандруватимуть» далі, оскільки листування Марка Вовчка та П.-Ж. Етцеля є своєрідним, хоча й неповним, каталогом іноземної літератури фірми «Е і К», перекладеної та виданої у Росії. У ширшому розумінні – це літопис французько-російських-українських літературних взаємин другої половини XIX століття [5], [6]. Саме завдяки активній посередницькій діяльності письменниці українці мали змогу прилучитися до процесу книгообміну й ознайомитися з новинками світової літератури.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Брандіс Е. Марко Вовчок. – М.: Молодая гвардия, 1968. – 335 с.
2. Брандіс Є. Марко Вовчок. – К.: Дніпро, 1975. – 368 с.
3. Брандіс Є., Лобач-Жученко Б. Історія однієї дружби. Марка Вовчок та П.-Ж. Етцель // Всесвіт. – 1975. – №2. – С.193–209.
4. Дмитриєва В. А. П.-Ж. Этцель – издатель произведений И. С. Тургенева во Франции // Книга. Исследования и материалы.–М.: Книга, 1976.–Сб. XXVI.–С.163–171.
5. Зимомря М. Невичерпальність (Марко Вовчок на шляху до світового визнання) // М. Зимомря. Джерела вічної краси.–Ужгород: Поличка “Карпатського краю”,1996.– С.73–89.
6. Зимомря М. Ольга Кобилянська – популяризатор творів Марка Вовчка // Матеріали наукової конференції. – Ужгород, 1970. – С.65–66.
7. Либрович С. Ф. На книжном посту. Воспоминания. Записки. Документы. – Петроград-Москва: Изд. т-ва М. О. Вольфъ, 1916. – С.142–Ы144.
8. Листи до Марка Вовчка: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т.1. – 479с.
9. Листи до Марка Вовчка: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т.2. – 554с.
10. Листи Марка Вовчка: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т.1. – 399с.
11. Листи Марка Вовчка: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т.2. – 623с.
12. Лобач-Жученко Б. Б. Датування листів Марка Вовчка // Радянське літературознавство. – 1965. – №2. – С.67–73.
13. Лобач-Жученко Б. Б. Літопис життя і творчості Марка Вовчка. – К.: Дніпро, 1983. – 464 с.
14. Лобач-Жученко Б. Б. Марко Вовчок и И. С. Тургенев (О некоторых живучих ошибках и неизвестных биографических фактах) // Русская литература. – 1983. – №2. – С.143–147.
15. Лобач-Жученко Б. Б. Про мандрівні помилки // Радянське літературознавство. – 1980. – №2. – С.81–83.
16. Лобач-Жученко Б. Б. Про Марка Вовчка. – К.: Дніпро, 1979. – 310 с.
17. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України, ф. 200, од. зб. 144. Лист Б. Лобача-Жученка до Н. Крутікової.
18. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України, ф. 200, од. зб. 146. Лист Б. Лобача-Жученка до Н. Крутікової.
19. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України, ф. 4, од. зб. 1275. Листи П.-Ж. Етцеля до Марка Вовчка. Скорочений переклад Н. М. Брандіс.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Лілія Сипа – аспірантка кафедри теорії та практики перекладу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.

Наукові інтереси: французько-українські літературні контакти другої половини XIX століття.

ТЕОРЕТИЧНІ МОДЕЛІ РАЦІОНАЛЬНОГО ТА ІРРАЦІОНАЛЬНОГО В АКсіОЛОГІЧНИХ ОРІЄНТИРАХ ОСОБИСТОСТІ

Валерій СКОТНИЙ (Дрогобич)

У статті досліджуються теоретичні моделі раціонального та ірраціонального крізь призму аксіологічних орієнтирів особистості.

The theoretical models of rational and irrational through the prism of axiologic personal references have been researched in this article.

Перенесення акценту в суспільній свідомості з антропоцентричного на біоцентричний, соціоприродний розвиток людини позначається й на зміні вимог до сприйняття художніх образів. Саме тут повинні відбуватися першочергові перетворення, здійснюватися змістовне відновлення і зміна філософії освіти та освітньої політики з метою знаходження паритетних співвідношень між універсальною загальнолюдською спрямованістю освіти та її етнокультурною функцією, пов'язаною із передачею унікальної спадщини, збереженням національної ідентичності. Одним із завдань, які нині стоять перед вихованням, є зміна педагогічної парадигми, коли замість догматичного ідеологізованого мислення виникає необхідність розвивати неідеологізоване, гуманістичне, таке, що прагне розкрити істину, зокрема, крізь призму художнього тексту. Уявному тотальному знанню, з притаманною йому спрямованістю на каузальний зв'язок, сьогодні варто протиставити уявлення про множинність істин, про відсутність однозначного пояснення як світу загалом, так і окремої людини зокрема.

Прагнення до гуманізації освіти стало невід'ємною рисою нашого часу – часу швидких і різких змін природного та соціального середовища, ідеологічних систем, професійних вимог і технологічних можливостей, фундаментальних зламів у людській самосвідомості й самовизначенні, що виражається у кризах національної самобутності, духовності та розумінні призначення людини [6, 238]. Одним із принципів подолання цих негативних явищ є раціоналізм, який сприяє творенню особливого типу взаємин між суб'єктами виховного процесу. Він уможливорює максимально реалізувати потенційні можливості особистості й виявляється запорукою її духовного та фізичного розвитку. В основі гуманістично орієнтованої освіти лежать особливого типу стосунки співтворчості, співробітництва, поваги, уваги, щирості. У їхньому впровадженні у сферу освіти на перший план висувається не тільки виховання учня чи студента, але й підготовка вчителя, викладача, здатного реалізувати у своїй професійній діяльності основні принципи гуманістичного виховання. Тому сучасну ситуацію,

котра склалася у сфері освіти й підготовки вчителів-словесників, можна позначити як орієнтовану на гуманістичні ідеали, що кращим чином розкриваються у творах таких українських письменників, як І. Франко, М. Коцюбинський, В. Винниченко, В. Стефаник, О. Гончар, М. Стельмах, В. Стус та ін. У цьому ракурсі стан сучасної української літератури відтворює провідні тенденції розвитку духовних змагань українського народу.

Найважливіші з них пов'язані з переміщенням спрямованості педагогічного ідеалу (мети освіти) від соціально орієнтованого до конструювання нової людини з параметрами, не заданими конкретно-історичними інтересами суспільства. Це неминуче висуває на перший план комплекс проблем, пов'язаних із визнанням самооцінки особистості, формуванням її самосвідомості, створенням умов для самовизначення і саморозвитку. Крім того, тенденції розвитку сучасної освіти характеризуються чітко позначеним переходом у стосунках між учителем та учнем від суб'єкт-об'єктних до суб'єкт-суб'єктних стосунків. Це дає змогу кожному учневі або студентові максимально реалізувати свій власний потенціал при інтелектуально-духовній взаємодії з учителем чи викладачем, який за допомогою діалогу скеровує цей процес у найсприятливіше річище набуття знань. Зрештою, під час саме таких взаємин акцент переноситься на глибоко інтимні, самотні особливості тих, хто навчається, їхні щиросердечні якості, переживання, на відміну від суб'єкт-об'єктної орієнтації на уніфіковану соціалізацію особистості, що нівелює її індивідуальність. Помітно зростає бережливе ставлення до приватної, усамітненої сфери людської душі.

У контексті аналізу названих тенденцій аналогічна ситуація у сучасній Україні спостерігається, зокрема, у сфері освіти, тут раціональне та ірраціональне рельєфно виявляються у трансформаційних процесах, помітно впливаючи на характер цілей, зміст, форми та методи професійної підготовки освітян. Тому недаремно в літературних творах ведуться широкі дискусії про новий професійний статус учителя, образ якого віднайшов міцну основу в працях В. Сухомлинського. Високим залишається суспільне визнання виховної місії учителя-словесника. Цей інтерес особливо зріс у зв'язку з посиленням соціальної ролі педагога, який завжди має бути вільним від ідеологічного впливу, ініціативним, соціально відповідальним.

Криза техногенної цивілізації полягає не тільки в загрозі термоядерної та екологічної катастроф – це лише наслідок глибших процесів, що торкаються суб'єктивно людського виміру, сенсу життя людини та суспільства. Про кризу цивілізації свідчить втрата смислу мотивів і цілей, що сформували її цілісність. Відбувається руйнування сформованої системи мотивів і поведінки людини. Парадокс полягає у тому, що криза *змісту* породжена зрослою індивідуальною людською волею [2]. Це

результат двох процесів, які розвивалися паралельно. Підставою першого з них є науково-технічна революція, що розширила “поле можливостей” для освоєння, творення, творчості й задоволення чимраз нових і нових потреб. Саме НТР дала змогу людині самовпевнено стверджувати, що вона є “вінцем творіння”, покликаним підкорити собі все суще. Людські потреби, людський вибір стали дедалі вирішальнішими детермінантами науково-технічного, економічного й соціального розвитку.

Інший процес, що є підставою прогресувального розвитку волі людини, – це “зростання інтелектуальної і поведінкової автономії індивідуальної людини” [2]. Спостерігається послаблення зв'язків між соціальними групами та індивідами, які до них належать, розмивання соціально-групової ідентичності. На зміну детермінованості групових культур приходить збільшуване зближення або усереднення способів життя, мотивів і норм поведінки. Усе це робить особистість істотою культурно і психічно самотньою. На перший план висуваються “масова людина”, “масова культура”, “маса”. Оскільки явища, що приховані за цими поняттями, є амбівалентними та нестійкими порівняно з культурою традиційних груп, то самотність виявляється “зворотною стороною автономії індивіда, його зростаючій волі від якого-небудь однозначного соціального впливу” [2]. Людина сприймає світ лише як фактичну дійсність і тільки в ній набуває впевненості в собі. Раціонально організований фактичний матеріал може стати для неї джерелом пізнання світу й можливістю панувати над ним. Наслідком розвитку техногенної цивілізації і принципу раціональності, її фундаментальної основи в повсякденному житті постала впевненість у тому, що людина здатна забезпечити себе всім необхідним для життя. Це сприймається нині як само собою зрозуміле. Але водночас у сучасної людини зростає відчуття неповноцінності буття. “...Справа доходить до екзистенційного вакууму... Суспільство достатку... тільки задовольняє потреби, але не реалізує прагнення до змісту” [2, 41].

Ці слова належать В. Франклу, який розглядав прагнення до пошуку і реалізації людиною змісту свого життя як природжену мотиваційну тенденцію, що виявляється у всіх людей і є джерелом розвитку особистості. Саме цей смислотворчий компонент виявився у техногенній цивілізації підміненим функціональною необхідністю, перетворюючи індивіда і навіть цілі соціальні групи на “функції”. Американський соціолог У. Томпсон писав із цього приводу, що люди не є стільцями чи столами і, якщо вони з'ясовують, що їхнє життя зводиться до простого існування предметів, то це може призвести їх до самогубства. Тому під кризою техногенної цивілізації варто розуміти насамперед зростаюче в наш час почуття втрати смислу. Адже наявністю ціннісного багатства окрема людина цілком зобов'язана тому, що в її житті присутнім виявляється скінченне та нескінченне.

До всього викладеного необхідно додати ще одну рису, характерну для кризи техногенної цивілізації. Ідеться про фрустрацію екзистенційних потреб. Життя людини, на думку В. Франкла, виявляється замкнутим в екзистенційному вакуумі. Боротьба людини за збереження свого життя тепер відбувається у різних сферах міжособистісних стосунків – у політиці, економіці, освіті, мистецтві тощо. Можна говорити про наявність у людини екзистенційного страху перед самим життям, страху втратити все, заради чого варто жити. У цьому контексті інтерес становлять психоаналітичні праці К. Хорні, яка, вивчивши структуру невротичного конфлікту, дійшла важливих висновків щодо його природи в сучасну епоху. Розвиток внутрішніх конфліктів і їхнє переродження на невротичні багато в чому зобов'язане особливостям так званого маскулінного суспільства і маскулінного способу мислення [8, 26]. Користуючись філософською термінологією, під цими поняттями варто розуміти редукцію чуттєвого до раціонального, де чуттєве – це жіноче начало, те суб'єктивне, що дане нам у відчуттях. А раціональне – це аналітичне зведення показників чуттєвого досвіду до формалізованих вимірних систем, які є відповідно чоловічим, а отже, об'єктивним началом [8, 26]. Таким чином, раціональне мислення не тільки вийшло за межі чистої науки, воно передувало науковому мисленню, пронизуючи культурний розвиток людства.

Тут можна виокремити характерні риси сучасної цивілізаційної кризи. Базовою серед них є “всеосяжна” раціональність, сформована в надрах чистої науки, що переборола її межі й породила так звану функціональну необхідність і своєрідну “людину-функцію”. Наступною характерною рисою є втрата смислу – логічний наслідок розвитку “людини-функції”, оскільки розмаїття функцій приховує загальний сенс існування, заперечує саму можливість його вільного пошуку. Ще однією рисою та одночасно наслідком кризи є екзистенційний вакуум, особливо характерний для молоді, який виявляється найбільшою мірою у великій кількості суїцидів порівняно з іншими віковими групами [4, 4–5].

Розуміння природи цивілізації, цивілізаційних зрушень, виділення базисних рис цивілізаційної кризи уможлиблює побачити шкільну освіту в ширшому, світоглядному аспекті, ніж у суто утилітарному; наприклад, які дисципліни необхідно вивчати, носити чи не носити формений одяг тощо. Навіть поверховий підхід до проблем шкільної освіти виокремлює кризові риси, притаманні цивілізації в цілому. А подолання цивілізаційної кризи уявляється можливим саме через розуміння спільності проблем цивілізації та освіти як її складового елемента.

Експортовані в Україну із Заходу продукти матеріального і духовного виробництва, репрезентовані засобами масової інформації як досягнення світової культури, насправді спрямовані лише на деградацію і знищення української культури загалом та українського слова, зокрема. Такі

неминущі цінності, як добро, благо, людина, праця, батьківщина, патріотизм, почали підмінюватися антицінностями; наприклад: безмежність волі, індивідуалізм, багатство, сила, влада, секс, містика тощо.

Побудова нової системи цінностей, яка дає людині життєві орієнтири, котрі відповідають її індивідуальності, гарантують їй адаптацію у світі, який швидко змінюється, і духовну незалежність, – дуже складна робота особистості над собою, і ця робота набагато складніша, ніж уявляється, оскільки система цінностей, яка заново формується, може стати життєздатною тільки в тому разі, якщо нові її елементи є більш узагальненими, ніж ті, котрі ними заміщені. Як підкреслював Т.Парсонс, нова система цінностей є не альтернативною, “протилежною” старій, а загальнішою. Поспішні висновки про те, що “старі цінності” неминуче “втрачають свої функції” і відмирають, видатний соціолог називав “бездоказовими твердженнями” і “романтичними ідеологіями”, вважаючи їх свідченням слабкості, неефективності нових цінностей [5, 158–160].

Становлення нових цінностей є складним і суперечливим процесом. Зокрема тому, що він відбувається не на порожньому місці й не на уламках попередньої нормативно-ціннісної системи, хоча в таких суспільствах, звичайно, спостерігається посилення аномії і зростання дивіантної поведінки індивідів. Тому аналітики підкреслюють, що буденна свідомість завжди перебільшує ступінь морального зубожіння суспільства, що виявляється природним психологічним наслідком наявного в людей почуття тривоги щодо незворотного послаблення в соціумі соціального контролю та посилення принципу вседозволеності. “Отже, нові цінності виникають у розбалансованій, розлагодженій, але живій і дійовій нормативно-ціннісній системі. Основою її живучості... виявляються стійкість фундаментальних (“вищих”) цінностей, пов’язаних із релігією та глибокими культурними традиціями, і водночас – відсутність установок на збереження “старих цінностей” будь-якою ціною, на “повернення назад” [3, 45].

Ціннісні підстави української школи прямо зумовлюються особливостями української літератури. У цьому сенсі інститут освіти природно відіграє стратегічно важливу роль у збереженні й відтворенні культурних цінностей нашого народу. Характер соціокультурних змін, які відбуваються в Україні в останнє десятиліття, має як зовнішній, так і внутрішній аспекти. Зовнішній визначається зміною місця України в сучасному світі, впливом міжнародних чинників на характер її розвитку; внутрішній – формою і спрямованістю економічних, соціально-політичних та культурних змін у межах українського суспільства і держави. З огляду на те, що сучасні концепції соціальних змін можна умовно поділити на два основні підходи – глобально-прогресистський і цивілізаційний – обидва вони можуть бути успішно застосовані для аналізу соціокультурних змін у

сучасній Україні [1, 137–158]. Безперечним є і їхній вплив на розвиток українського письменства, свідченням чого є творчість Ю. Андруховича.

Теорії глобального прогресу розглядають світ як єдине ціле, що розвивається на основі універсальних (тобто однакових для всіх країн і народів) закономірностей, серед яких визначальну роль відіграють закономірності економічні й науково-технологічні. А тому, що лідером економічного й науково-технологічного прогресу є Захід, інші країни для того, щоб “наздогнати” його, повинні модернізуватися, тобто сприйняти західні форми організації соціального життя і західних цінностей.

Ліберальні цінності виявляються антиподом традиційних: релігійних, сімейних, національно патріотичних. Саме ліберальні цінності лежать в основі формування ринкової економіки, громадянського суспільства й демократичної правової держави як їхнього наслідку.

З огляду на це Україні потрібно використовувати переваги розвитку “навздогін”, виробити власну стратегію поступу з опорою на вітчизняну духовну, культурну традицію від першовитоків – “Слова о полку Ігоревім” – до “Марусі Чурай” Ліни Костенко. Істотну роль у реалізації цих стратегічних задумів повинна відіграти українська література.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бабкіна О.В. Україна: у пошуках стратегії демократичного розвитку // Проблеми та перспективи української реформації. – К., 2001. – С. 135–154.
2. Дилигенский Г.Г. Конец истории или смена цивилизаций // Вопросы философии. – М., 1997 – №3.
3. Динамика ценностей населения реформируемой России / Н.И. Левин, Л.А. Беляева, Н.Ф. Наумова, А.Г. Здравомыслов. – М., 1996.
4. Меркурьева Ю.В. Школьное образование в контексте кризиса техногенной цивилизации // Журнал социологии и социальной антропологии. – М., 1998. – Т.1. – Вып.4.
5. Парсонс Т. Функциональная теория изменения // Структурно-функциональный анализ в современной социологии. – М., 1969. – Вып.2.
6. Скотний В.Г. Рациональне та ірраціональне в науці й освіті. – Київ-Дрогобич: Коло, 2003. – 288 с.
7. Франкл В. Человек в поисках смысла. – М.: Прогресс, 1990. – 366 с.
8. Хорни К. Наши внутренние конфликты: Пер. с англ. – М.: Апрель-Пресс, 2000. – 560 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Валерій Скотний – доктор філософських наук, професор, академік Академії вищої школи, ректор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: проблеми філософії в літературознавстві та критиці.

FRYDERYK SCHILLER NA SCENACH POLSKICH (1951-2004)

Anna STROKA (Wrocław)

У статті подається аналітичний огляд сценічного втілення драматургії Ф. Шіллера в Польщі.

The article deals with the analytical view of scenic incarnation of F. Shiller's dramatic art.

Z okazji dwusetnej rocznicy śmierci Fryderyka Schillera (1759–1805), przypadającej na rok 2005, świat naukowy czci wielkiego poetę, estetyka i dramaturga podjęciem nowych badań na temat jego twórczości, licznymi inicjatywami naukowymi, wznowieniem jego dzieł, a teatry nowymi inscenizacjami jego dramatów. W kraju niewiele się robi dla upamiętnienia tej okrągłej rocznicy, nader rzadko pojawiają się też dramaty Schillera na afiszach teatrów. Odnosi się wrażenie, że zapomniano u nas o światowej sławy dramaturgu i jego wzniosłej walce o wolność, godność człowieka, o wartości wciąż żywe i aktualne.

Zamiarem niniejszych wywodów, które ze względu na bogactwo trudno dostępnych materiałów źródłowych mają charakter wyrywkowy, jest informacja o recepcji dramatów Fryderyka Schillera na polskich scenach w okresie po drugiej wojnie światowej.

W Polsce, mimo zniszczeń wojennych, po 1945 r. dość szybko uruchomiono wiele teatrów. Stosunkowo duży był też wachlarz autorów sztuk, granych w kraju aż do roku 1949, kiedy to sceny polskie podporządkowane zostały zasadom realizmu socjalistycznego z wszystkimi jego rygorami i określoną polityką repertuarową, w minimalnym stopniu dopuszczającą wystawianie dramatów obcych. Zaznaczyć jednak trzeba, że teatr polski domagał się podtrzymywania związku z tradycją jako warunku pomyślnego rozwoju teatru i dramatu. W wyniku tej walki dopuszczono do inscenizacji klasykę zagraniczną, a wśród jej przedstawicieli dramaty Fryderyka Schillera. Pierwsze powojenne przedstawienie jego *Intrygi i miłość* dał Teatr Polski w Warszawie już w 1951 r. Fakt ten nie powinien dziwić. Stanowi on bowiem kontynuację polskiej schillerowskiej tradycji teatralnej sięgającej początków XIX wieku, zaś *Intryga i miłość* zajmuje czołowe miejsce wśród powojennych wystawień na scenach całego kraju. Na niektórych z nich po kilka razy wznawiana, tragedia ta była szczególnie popularna i odnosiła sukcesy, co potwierdza ogólny przegląd inscenizacji¹. Sztukę tę grano w teatrach mniejszych miast, obsługujących również teatry wędrowne okolicznych

¹ Por. Michał Misiorny: *Teatry dramatyczne Ziemi Zachodnich 1945-1960, Poznań 1963*; Zdzisław Sośnicki: *Z sezonu na sezon. Teatry dramatyczne Szczecina w latach 1961-1980*. Szczecin 1981; Czesława Mykita-Gleńsk: *Życie teatralne Opola*. Opole 1976; „Almanach sceny polskiej” 1959/1960 – 1998 r.

miejsowości, na których doczekała się od 28 do 75 powtórzeń. Na dużych scenach grano ją niejednokrotnie sto razy, dzięki czemu kilkadziesiąt tysięcy widzów sztukę tę oglądało.

Aleksander Bardini, który zrealizował spektakl *Intrygi i miłości*, jej wystawienie rozpoczął od zamówienia nowego przekładu, który przygotował Artur Maria Swinarski. Przekład ten, który odtąd służył prawie wszystkim reżyserom wystawiającym sztukę, zdaniem Edwarda Csató przewyższa inne, dotychczasowe, ponieważ tłumacz starał się połączyć „wierność myśli z szukaniem dla niej nowoczesnego wyrazu” i jest „jedną z najbardziej udanych prac literackich teatru”¹.

Opierając się na nowym przekładzie Aleksander Bardini odrzucił z dramatu wszystko, co razi dzisiejszego widza, a więc nadmierny patos, przesadną retorykę, zachował jednak „ówczesny smak stylu myślenia i wyrażania myśli”, aby pokazać „w sposób możliwie nam bliski prawdziwych ludzi tamtej epoki”². Premiera, ze scenografią Jana Kosińskiego, która odbyła się 3 października 1951 r., nie zadowoliła jednak recenzenta Edwarda Csató. Zarzucił on inscenizacji „brak [...] rewolucyjnego żaru, którym tchnie każda stronnica *Intrygi i miłości* i który dla pełni artystycznego wzruszenia tą sztuką [...]jest] najniezbędniejszy”³. Spośród aktorów wyróżnił grę Niny Andrycz w roli Lady Milford, która w scenie z Luizą (akt IV) ujęła widzów bezpośrednio i szczerością przeżycia.

Mimo krytycznych uwag, w których recenzent podkreślał m. in. trudności aktorskie i inscenizacyjne, związane z wystawieniem sztuki, *Intrygę i miłość* jeszcze w roku 1951 grano w Częstochowie, Kaliszu, Opolu i Jeleniej Górze. Odtąd prawie co roku wystawiono tragedię w którymś z teatrów polskich.

Drugą inscenizację *Intrygi i miłości*, ocenianą jako jedno z bardziej „interesujących scenicznych ujęć tragedii Schillera”⁴, przygotował Aleksander Gąsowski w poznańskim Teatrze Polskim (premiera 3 grudnia 1955 r.), dając widowisku formę kameralną, dzięki czemu zyskał możliwość wydobycia całego ładunku ideowego dramatu bez zbędnego patosu. I znów Nina Andrycz w roli Lady Milford swoją grą szczególnie ujęła publiczność, „znalazła [bowiem] te środki wyrazu, które najmocniej przemawiają do dzisiejszej widowni”. Obdarzyła ona schillerowską „bohaterkę siłą i prawdą uczuć”, uszlachetniła i uczłowieczyła tę postać, dając szczerzy wyraz poezji swej „czystej i bezinteresownej miłości dla Ferdynanda”, podkreślając szczerść, siłę i prawdę

¹ Edward Csató: *„Intryga i miłość” w Teatrze Polskim*, Nowa Kultura, 1951, nr 51/52, nr 4, vide też: Edward Csató: *Interpretacje – recenzje teatralne 1945-1964. Wybór i postłowie*: Jerzy Timoszewicz, Warszawa 1979, s. 243–252.

² Andrzej Odnowa (właściwie: Edmund Misiólek), *„Intryga i miłość” w Teatrze Polskim*, „Dziś i Jutro” 1951, nr 46, s. 8.

³ Edward Csató, *Interpretacje*, ibidem s. 250.

⁴ Jerzy Macierakowski, *Lady Milford*, „Teatr” 1956, nr 10, s. 10.

jej uczuć, jak również jej zdolność, by „z naturalnym wdziękiem i godnością [.....] wyrazić wewnętrzną przemianę”¹.

W ideowo-artystycznych ocenach wartości sztuki recenzenci podkreślają polityczny aspekt przesłania dramatu Schillera. Piszą m.in. o walce dwóch klas jako sensu sztuki², powołują się na Engelsa, podkreślającego „polityczność i tendencyjność” utworu³. Cenią jednak Schillera za jego „odważny, pełen zażartej pasji, a nawet brutalny atak na arystokrację i panujących oraz na cały ustrój, jaki Niemcami rządził z końcem XVIII w.”⁴. Prawie w każdej recenzji jest również mowa o humanistycznych wartościach sztuki i o tym, że poeta mocno ujmuje się za godnością ludzką, za fundamentalnymi prawami do wolności uczuć, za równością i uczciwością. Są to wartości ogólnoludzkie. W nich, jak również w żywotności scenicznej, należy szukać źródła powodzenia dramatów Schillera.

Dokładnie w 200 lat po prapremierze, dnia 13 kwietnia 1984 r., łódzki Teatr Powszechny wystawił *Intrygę i miłość* w reżyserii Macieja Korwina i scenografii Barbary Ptak. Obydwoje widzieli analogie między sytuacją przedstawioną w sztuce, czyli wydarzeniami sprzed 200 lat, a sytuacją lat 80. w kraju. Próbowali oni interpretować dramat z punktu widzenia dnia dzisiejszego, kładąc nacisk na sprawy moralne. W tym też celu Maciej Korwin do sztuki wprowadził fragmenty pierwszego listu św. Pawła do Koryntian. Nie zmienił jednak zasadniczo samej akcji, dał przedstawienie zwarte i czyste, podkreślił sprawy moralne, zawarte w utworze, dzięki czemu zamierzał „dokonać uniwersalizacji”⁵ tragedii Luizy i Ferdynanda, nadając jej wymiar ponadczasowy. Jego inscenizacji inny recenzent wróżył duże powodzenie u publiczności⁶, czego jednak rzeczywistość nie potwierdziła (12 przedstawień, 4841 widzów).

Z okazji sto pięćdziesiątej rocznicy śmierci Schillera w roku 1955 wystawiono na scenach polskich *Wilhelma Tella*, *Zbójców* i *Marię Stuart*. Dramat *Wilhelm Tell* przygotował na scenie szczecińskiego Teatru Współczesnego reżyser Emil Chaberski, nie szczędząc trudu dla inscenizacji tego wielkiego dzieła. Przygotowanie premiery pochłonęło bardzo dużo czasu, materiału i pracy. Emil Chaberski nadał widowisku „barwę, siłę, wartkość”⁷, osiągnął bardzo wiele w skromnych warunkach, jakimi dysponuje teatr. Scenograf Karol Frycz skutecznie pokonał trudności, jakie stworzyła mała wąska scena teatru dla tej inscenizacji, i udało mu się stworzyć pejzaż górski i okazałe wnętrza. Walerian Lachnitt, który zajął się opracowaniem

¹ Ibidem, s. 9.

² Zdzisław Hierowski, *Fryderyk Schiller na scenie częstochowskiej*, „Życie Literackie” 1951, nr 13, s. 13.

³ Stefan Treugutt, *Intryga i miłość w Łodzi*, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 19, s. 4

⁴ B. Surówka, *Intryga i miłość Fryderyka Schillera*, Państwowy Teatr Polski Bielsko-Cieszyn, „Dziennik Krakowski” 02.10.1954, i i.

⁵ Henryk Pawlak: *Intryga i miłość. Teatr Powszechny (Łódź)*, „Głos Robotniczy” 1984, nr 94, s. 4.

⁶ Jerzy M. Fiedosiejew, *Nie trzeba bronić tej miłości*, „Odgłosy” 1984, nr 20, s. 8.

⁷ Feliks Jordan, *Wilhelm Tell*, „Kurier Szczeciński” 1955, nr 162. .

dramaturgicznym, częściowo unowocześnił przekład Jana Nepomucena Kamińskiego, dokonał skrótów celem jak najwyrazistszego podkreślenia ideowych wartości dramatu. Rolę tytułową zagrał Aleksander Fogel, dając zdaniem recenzenta „poprawną postać dobrego, dzielnego obywatela, który umie dobrze strzelać z łuku”¹ i poruszyć widza do głębi.

Przedstawienie *Wilhelma Tella*, jedyne po wojnie na scenach polskich, cieszyło się dużym powodzeniem. Grane było od 7 lipca do 2 sierpnia 1955 r.

Wystawienie *Zbójców* w dniu 26 marca 1955 r. na scenie łódzkiej, a następnie w Bydgoszczy w 1955 r., we Wrocławiu w 1959 r., w Krakowie w 1961 r., w Szczecinie w 1966 r. i w kilku innych miastach, jest kontynuacją długiej schillerowskiej tradycji w naszym kraju. Z recenzji jednakże wynika, że inscenizacje *Zbójców* należały do kontrowersyjnych i oceniane były rozmaicie: przyjmowano je z akceptacją lub z niechęcią. Zastrzeżenie budziła rebelia Karola Moora oraz postać Franciszka.

Pierwsze powojenne przedstawienie *Zbójców* w reżyserii Czesława Staszewskiego i ze scenografią Ewy Soboltowej, przygotował, w rocznicę 10-lecia otwarcia po wojnie, Teatr im. Jaracza w Łodzi, (premiera 26 marca 1955 r.). Stanisław Kaszyński uznał, że w decyzji tej kryje się „niemała ambicja, [która] świadczyła [...] o pewnej odwadze nie tylko artystycznej, wtedy [bowiem] jeszcze rzadko gościła dramaturgia niemiecka na naszych scenach”². Na scenicznej interpretacji sztuki, dokonanej na podstawie nowego opracowania dramaturgicznego Ireny Bołtuć-Staszewskiej w oparciu o poprawiony stary przekład Michała Budzyńskiego, „odcisnęło się schematyczne myślenie, przeniesione skądinąd, które w efekcie doprowadziło do pewnej symplifikacji, m.in. problematyki rewolucji w aspekcie jej indywidualnego bohatera”. Według ówczesnych założeń ideologicznych „szlachetny zbójca” Karol Moor winien był ponieść klęskę „jako szermierz samotniczej walki z tyranią”. W programie spektaklu Irena Bołtuć-Staszewska, autorka adaptacji tekstu, przedstawiła jego koncepcję. Sztuka miała ukazać „fiasko idei owych sławionych przez epokę burzy i naporu samotnych buntowników, potępić bunt Karola oraz potępić niedojrzałą, zbójczą formę walki z tyranią”³. Z koncepcją tą polemizuje Andrzej Władysław Kral stwierdzając, że widz mimo wszystko dostrzega uogólniającą polityczną, światopoglądową i moralną polemikę Karola z przedstawicielem prawa i ówczesnego porządku społecznego⁴. Dzięki aktorstwu Andrzeja Szalawskiego, który postać nasycił sugestywnym przekonaniem o racjach zbuntowanej jednostki, grano *Zbójców* zgodnie z wyżej wymienionymi założeniami. Bezspornym osiągnięciem była inscenizacja reżysera

¹ Jacek Frühling, *Widowisko czy dramat? Nas marginesie Wilhelma Tella*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 31 s.7.

² Stanisław Kaszyński: *Dwie dyrekcje Feliksa Żukowskiego (1953-1955 i 1961-1971)*, w: *Teatr przy ulicy Cegielnianej. Szkice z dziejów sceny łódzkiej 1844-1978*, red.: Stanisław Kaszyński, Łódź, 1980, s. 280.

³ Przedstawia ją w swojej recenzji: Andrzej Władysław Kral: *Apologia potępienia buntu Karola Moora?*, „Teatr” 1955, nr 12, s. 6.

⁴ Ibidem, s. 6-8.

Staszewskiego, który zastosował bardzo oszczędne środki wyrazu. Wprowadził zaledwie kilka rekwizytów, operował z dużą ekspresją światłem punktowym, zaś podniosłe sceny akcji wzmacniał fragmentami V Symfonii Beethovena. Scenograf, Ewa Soboltowa, za pomocą kilku podestów i czarnych kotar udrapowanych na kształt grubych pni sugerowała wizję lasu czeskiego, zaś szkarłatna tkanina, podwieszona nad ciemnym horyzontem, wyobrażała zamek Moorów.

Wrocławską realizację *Zbójców* w reżyserii Jakuba Rotbauma, scenografii Aleksandra Jędrzejewskiego i Jadwigi Przeradzkiej (premiera 28 listopada 1959 r.), stanowiła zdaniem krytyki ważny argument w polemice o rangę teatru we Wrocławiu, przemawiając zdecydowanie na jego korzyść. Inscenizator z dużą swobodą traktował tekst. Starał się poprzez odpowiednie wstawki (*Oda do wolności*), pantomimiczne przebudowanie niektórych scen, ułatwić transmisję retorycznego dramatu z epoki burzy i naporu do dzisiejszego odbiorcy i rebelię Karola Moora ukazać w aspekcie poetyckiej rozprawy ze światem¹. Tymi zabiegami, nie likwidując ani psychologii, ani problematyki moralnej i społecznej, wiązał ją z widowiskiem, która była wypełniona do ostatniego miejsca, i jak informuje recenzent, klaskała i płakała przy otwartej kurtynie. Sztukę grano aż 59 razy przy pełnej widowni².

Również krakowski spektakl *Zbójców* w Teatrze im. Słowackiego (w nowym przekładzie Feliksa Konopki), inscenizowany i reżyserowany przez Mieczysława Górkiewicza, ze scenografią Andrzeja Cybulskiego, muzyką Franciszka Barfussa w dniu 16 listopada 1961 r. został niejednolicie oceniony przez krytykę. Dyskusyjna była koncepcja reżysera uwspółcześnienia dawnego dramatu, wyeksponowania tendencji do przemocy i gwałtu, zwyrodniałego okrucieństwa przejawiającego się w sztuce. W spojrzeniu reżysera na bandę zbójczą, w której obowiązuje przymusowa solidarność zbrodni, dopatrywano się wyraźnej aluzji do hitleryzmu, do zbrodniczych praktyk Eichmanna. W związku ze swoim zamiarem reżyser skreślił sytuacje mało prawdopodobne i uzyskał akcję zwartą, komunikatywną i pochłaniającą widza. Koncepcję i wykonawstwo akceptował Tadeusz Kudliński³, ale ostro, zresztą słusznie, skrytykował je Zygmunt Greń⁴, stając w obronie autora, którego idea artystyczna samą koncepcją realizacji została wypaczona. Mimo tych zastrzeżeń sztuka cieszyła się powodzeniem (35 przedstawień, 17 788 widzów).

¹ M. Misiorny: *Teatry dramatyczne ziem zachodnich 1945-1960*, Poznań 1963, s. 41.

² Polemikę na temat spektaklu prowadzili: Andrzej Władysław Kral: op. cit.; Zygmunt Greń, *Schillera dramat wolności*, „Życie Literackie” 1955, nr 23, s. 3; Józef Kelera, *Straszny dwór ze strzelaniną „Zbójcy” we Wrocławiu*, „Odra” 1959, nr 51, s. 8; Bronisław Winnicki, *W dwusetlecie urodzin Schillera*, „Słowo Polskie” 1959, nr 286, s. 3; Zygmunt Greń, *Wrocławska polemika teatralna – „Zbójcy” na Krzykach*, „Teatr” 1960, nr 8, s. 9-10.

³ Tadeusz Kudliński, „Zbójcy” dziś, „Teatr” 1962, nr 2, s. 22; tenże, „Zbójcy” spod znaku swastyki, „Dziennik Polski” 1961, nr 279, s. 4; Bronisław Mammon, *Monumentalny niewypał*, „Tygodnik Powszechny” 1962, nr 3, s. 6.

⁴ Zygmunt Greń: *Schillera dramat wolności*, „Życie Literackie” 1961, nr 50.

W podobnym duchu wystawił *Zbójców* 31 marca. 1988 r. w łódzkim Teatrze Studyjnym im. Juliana Tuwima Bernhard Wolf, niemiecki reżyser z Mannheimu. Jego zamiarem było przygotować przedstawienie dramatu w stanie czystym, to znaczy w oderwaniu od „romantycznej scenerii zamków - prochowni i ukrytych lochów”¹. Postaci miały na ogół współczesne stroje (dżinsy, kurtki skórzane itp.), Spiegelberg reprezentował postać z półświatka. Zbójcy mieli tworzyć młodzieżowy gang, a ojciec Moor był starszkiem, karmiącym rybki i siedział na wózku inwalidzkim po ataku, któremu uległ. W zamyśle reżysera postaci sztuki reprezentowały świat obłudnego establishmentu, stanowiły aluzję do grupy Bader-Meinhoff. Bohaterowie operowali kodami, czytelnymi prawdopodobnie tylko dla widza niemieckiego. Koncepcje postaci, ramowy przebieg akcji i poszczególnych scen, gesty i spięcia reżyser wprawdzie opracował dobrze, ale pozbawił spektakl tła, na którym akcja się rozgrywa (prosta dekoracja drabinek w kombinacjach świetlnych), czuwał nad wybranymi detalami obrazu, ale nie nad całością akcji. Nad przygotowaniem przedstawienia pracował zespół niemiecki i polski, każda strona wniosła do niego własne koncepcje i własny styl pracy. Przedstawienie teatralnej wersji, dla której przekład opracowały Sława Lisiecka i Zdzisława Jaskuła, traktowano jako doświadczenie pozytywne aczkolwiek nie w pełni udane².

Tragedia *Maria Stuart* po raz pierwszy wystawiona została z okazji setnej rocznicy śmierci Fryderyka Schillera w lipcu 1955 r. przez warszawski Teatr Narodowy w reżyserii Władysława Krasnowieckiego, w przekładzie Michała Budzyńskiego, z Ireną Eichlerówną w roli Marii. Grę wielkiej aktorki szczegółowo omówili, bardzo wysoko ją oceniając, Juliusz Kydryński³ i Jan Kott⁴, który zgłosił jednak zastrzeżenia do samej koncepcji reżyserskiej.

15 października 1969 r. warszawski Teatr Współczesny wystawił *Marię Stuart* w nowej inscenizacji. Tym razem w nowym przekładzie Witolda Wirpszy, w reżyserii Erwina Axera. Główne role - Marii Stuart i królowej Elżbiety – zagrały Zofia Mrozowska i Halina Mikołajska. Erwin Axer interpretował tragedię Schillera jako „dramat charakterów”, których „losy są funkcją określonej rzeczywistości historycznej i społecznej”⁵. Koncepcja scenograficzna, rezygnacja z konkretyzacji miejsca, koncentrująca się li tylko na postaciach ludzkich, ich charakterystycznych detalach ubioru wiązała się konsekwentnie z nadrzędnym zamysłem realizatorskim dramatu. Celem spektaklu było pobudzenie wyobraźni widza, pokazywanie zdarzeń poprzez pryzmat charakterów, ich postaw moralnych i temperamentów. Znakomita gra wykonawców ujęła każdego widza. Cały zespół w mistrzowski sposób wywiązał się z tego zadania. Zofia Mrozowska w roli Marii, nie była żalną i

¹ Tomasz Kubikowski: „Zbójcy” studyjnie, „Teatr” 1988, nr 7 s. 12–13.

² Por. Ibidem, s. 13.

³ Juliusz Kydryński: *Ireny Eichlerówny wielka rola tragiczna*, „Teatr” 1955, nr 24, s. 15–16.

⁴ Jan Kott: *Maria Stuart Ireny Eichlerówny*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 47, s. 6.

⁵ Leonia Jabłonkówna, *Romantyczna tragedia bez melodramatu*, „Teatr” 1969, nr 22, s. 12.

bezradną cierpiętnicą, cechowała ją „skondensowana namiętność, gwałtowność uczuć, trzymany na wodzy przez żelazną wolę”¹, dała postać wielopłaszczyznową, która zachowała w sobie wiele godności i wewnętrzne bogactwo².

Rewelacyjna była również gra Haliny Mikołajskiej w roli Elżbiety. Artystka w sposób sadystyczny budowała osobowość królowej, „obnażając jej cynizm, obłudę, niską zawistność, pychę i okrucieństwo”, grała tę postać jako osobę głęboko nieszczęśliwą przez swoją brzydotę i swoje pochodzenie. Te dwie niezwykle kreacje kobiece, które stanowiły godne rywalki, uzupełniła świetna gra reszty zespołu. Spektakl w ocenie recenzentki był „nie tylko urzekającym pokazem świetnego warsztatu teatralnego”, ale stanowił też „mądrą i prawdziwie humanistyczną lekcję historii”³. Grany przez trzy sezony, przy pełnej widowni (124 przedstawień, 50 214 widzów), zapisał się w historii inscenizacji wielkiej tragedii Fryderyka Schillera.

Następne przedstawienie *Marii Stuart* Fryderyka Schillera przygotowano z okazji jubileuszu grona zasłużonych artystów warszawskiego Teatru Polskiego (premiera 13 czerwca 1976 r.). Odtwórczyniami głównych ról były Elżbieta Barszczewska (Maria Stuart) i Nina Andrycz (Elżbieta). Rysunek postaci w wykonaniu tych dwóch indywidualności, które dały koncert gry aktorskiej, zyskał najwyższą ocenę recenzentów. Maria w wykonaniu Barszczewskiej wyrażała swoje cierpienie w każdym geście, czuła się osaczona, walczyła o swoją wolność, ale była świadoma swoich dawnych przewinień, co wznosiło ją na wyżyny pełnego człowieczeństwa. Elżbieta Niny Andrycz to zupełny kontrast rywalki. Jej Elżbieta była bystra, dowcipna i wykazała talent dyplomatyczny w scenie z posłami francuskimi, doskonale umiała „udawać” wahania i rozterki w scenie podpisania wyroku, przekonująco pokazała lęk kobiety o ukochanego mężczyznę, a jednocześnie wciąż była świadoma, iż przed światem reprezentować musi rację stanu. Swoją kobiecość wyrażała w dążeniu do ciągłego maskowania, w pozach, w lęku przed pokazaniem otoczeniu swojej prawdziwej twarzy. Te zawile procesy psychiczne Nina Andrycz potrafiła wyrazić przeważnie głosem.

Reżyser dał przedstawienie w tradycyjnym stylu, konsekwentne, logiczne. Na pierwszy plan wysunął konflikt jednostki i racji stanu, zgromadził doborowy zespół aktorów, bowiem spektakl został przygotowany na jubileusz grona zasłużonych artystów Teatru Polskiego. Do zasług reżysera należy panowanie nad wybitnymi indywidualnościami aktorskimi i ułożenie z nich jednej całości. Potrafił zachować rytm w scenach przedstawiających przeciwstawne racje⁴. Także i tym razem sukces (101 powtórzeń, 79 876

¹ Ibidem. s. 12.

² Por. Wojciech Natanson, *Śmierć królowej*, „Życie Literackie” 1969, nr 48, s. 12.

³ Leonia Jabłonkówna, Ibidem, s. 13.

⁴ Krzysztof Głogowski, *Jubileuszowa mobilizacja*, „Kierunki” 1976, nr 40, s. 10; Jolanta Czubek-Olejniczak, *Dwie rywalki*, „Teatr” 1976, nr 20, s. 18-19.

widzów) w dużym stopniu należy zawdzięczać wielkim aktorkom Elżbiecie Barszczewskiej i Ninie Andrycz, jak również całemu zespołowi, inscenizatorowi i reżyserowi widowiska.

Wspomniany już reżyser Emil Chaberski, poza dramatem *Wilhelm Tell*, jako pierwszy w 1953 r. wystawił w szczecińskim Teatrze Współczesnym tragedię Schillera pt. *Don Carlos*, czym zapoczątkował dzieje sceniczne tej sztuki, której powodzenie porównać można z popularnością *Intrygi i miłości*. Również ten dramat grano z sukcesem w Olsztynie (1955), Jeleniej Górze (1956 – 110 przedstawień), Łodzi (1957), Opolu (1957), Wrocławiu, Bydgoszczy, Szczecinie (1973) i wielu innych miastach. *Don Carlosa* również oglądało dziesiątki tysięcy widzów. Dramat tematycznie wiąże się z jednej strony z walką uciśnionej Flandrii o wyzwolenie narodowe, z drugiej z miłością hiszpańskiego infanta Don Carlosa do francuskiej księżniczki Elżbiety Valois, którą ojciec odebrał synowi i uczynił swoją żoną. Łączy zatem dwa motywy, polityczny i miłosny. W interpretacjach polskich realizacji scenicznych dominował, zresztą słusznie, akcent polityczny. Odczytano go zatem jako „protest przeciwko tyranii”¹, jako „dramat dojrzewania świadomości społecznej bohatera tytułowego”², ale też jako „walkę o swobodę myślenia, o wolność myśli”, mający „w naszych czasach wstrząsającą aktualność”³. W szczecińskim spektaklu z maja 1953 r. Emil Chaberski starał się stworzyć konsekwentną wizję sceniczną utworu z punktu widzenia współczesnych założeń ideowych i artystycznych. Korzystał z tłumaczenia Konstantego Goniewskiego, najwierniejszego ze wszystkich przekładów tej tragedii, przeprowadził skróty, pozwalające rozwinąć się spektaklowi w kierunku dramatu politycznego. W swoim widowisku kluczową pozycję przydzielił królowej Elżbiecie, postaci odznaczającej się ogromną mądrością polityczną, której udało się przekonać infanta o potrzebie politycznego wyzwolenia Flandrii i pozyskać go dla wielkiej sprawy, wyzwolenia uciskanego narodu. Królowa bowiem dobrze rozumiała krzyżujące się interesy polityczne Hiszpanii, Francji i Europy. Tak widziana i interpretowana Elżbieta przekonuje dzisiejszego widza, twierdził recenzent⁴. Wielką wartością przedstawienia była jego scenografia, opracowana przez Karola Frycza. Była to konstrukcja architektoniczna, do której dokomponowano zmienne elementy, dzięki którym powstały realistyczne wizje miejsc akcji, mówiące o konkretnej sytuacji i nastroju. Spektakl zawojował publiczność szczecińską i odniósł ogromny sukces (117 przedstawień).

¹ Jaszcz (właściwie: Jan Alfred Szczepański): *Romantyczna oda do wolności*, „Trybuna Ludu” 1956, nr 243, s. 6; Barbara Nowakowska-Drozdek: Dyrekcja Emila Chaberskiego (1956-57), Aleksandra Bardinięgo i Konrada Łaszewskiego (1957-1958) oraz Karola Borowskiego (1958-1960), w: Teatr przy ulicy Cegielnianej – szkice z dziejów sceny łódzkiej 1844-1978, ibidem, s. 300.

² Celestyn Skołuda: *Dramat ideowego dojrzewania*, „Teatr” 1956, nr 14, s. 8.

³ Leszek Goliński: „*Don Carlos*” – dramat także współczesny, „Trybuna Opolska” 1957, nr 122, s. 4; tenże: „*Don Carlos - Dramat o najprawdziwszej miłości*”, „Przemiany” 1957, nr 22, s. 6.

⁴ Edward Csató, *Z okazji Don Carlosa w Szczecinie*, „Teatr” 1953, nr 14, s. 9-11.

Siedem lat później *Don Carlosa* wystawił warszawski Teatr Polski z okazji dwusetnej rocznicy urodzin Fryderyka Schillera (premiera 27 stycznia 1960 r.). Sam pomysł oceniony został jako decyzja celowa, ponieważ dramat ten to „płomienna apologia wszystkiego, co postępowe, co rwie się ku wolności, co pragnie, by człowiek był naprawdę człowiekiem”¹. Reżyserem i inscenizatorem widowiska był Władysław Hańcza, który korzystał z przekładu Kazimierzy Iłakowiczówny. Zmuszony do wprowadzenia skrótów, nie uronił nic z warstwy społeczno-politycznej, gdyż dla Hańczy zagadnieniem węzłowym sztuki była apoteoza wolności i oskarżenie systemu inkwizycji. Jego inkwizytor, okrutny w swojej surowości i bezwzględności, pytał ze zdziwieniem Filipa II, czym markiz Posa potrafił go zdobyć. „Szukałem człowieka”, brzmiała wciąż aktualna odpowiedź króla ((Jan Kreczmar). Markiz Posa (Stanisław Jasiukiewicz), wcielenie szczytnych ideałów wolnościowych Schillera, w rozmowie z tyranem Filipem, podczas której domaga się przede wszystkim wolności myśli, był „wstrząsająco prosty i szczerzy”, widownia jego żądania kwitowała grzmiącymi oklaskami, bo czuła, że markiz Posa naprawdę o coś walczy². Jego współpartnerem i przeciwnikiem ideowym był Filip II, tyran i wielki samotnik na tronie. Jan Kreczmar zagrał tę postać jako człowieka zrozpaczonego, osamotnionego, niekochanego, jako władcę szukającego właściwej drogi. W scenach podejrzeń, rozpacz, wybuchów, z trudem powściągniętych dumą, aktor sięgał do efektów wstrząsających, ale niebudzących współczucia³. Don Carlos, przyjaciel markiza Posy, w głębi duszy zdawał się nie wierzyć w możliwość zrealizowania szczytnych ideałów wolnościowych. Inicjatywę działania przejęła zatem królowa Elżbieta Valois w wykonaniu Niny Andrycz. Jej Elżbieta, pełna uroku i kobiecości, to postać o wielkiej godności osobistej. Ta orędowniczka rebelii była w pełni świadoma uwarunkowań sytuacji, w jakiej znalazły się postaci dramatu. Kochała gorąco ojczystą Francję, ale była też wyrozumiała dla młodzieńczej egzaltacji pasierba. Gra Niny Andrycz przybliżyła tę postać do widza współczesnego, twierdzi recenzent⁴. Bardzo mocną stroną widowiska była oprawa zewnętrzna (Otto Axer), a więc piękne kolorowe kostiumy w stylu epoki, ale też wnętrza, które tworzyły rozsuwające się i zwierające złote ściany. Również i to widowisko, grane przez trzy sezony z 111 przedstawieniami (ok. 81 000 widzów), uznać należy za hołd, złożony wielkiemu poecie Fryderykowi Schillerowi.

Następne wielkie widowisko *Don Carlosa* wystawił teatr stolicy Ateneum w reżyserii Macieja Prusa, w nowym przekładzie Zbigniewa Krawczykowskiego i wspaniałej oprawie aktorskiej Jana Świderskiego (Filip II), Aleksandry Śląskiej (królowa Elżbieta Valois), Romana Wilhelmiego (markiz Posa), Andrzeja Seweryna (Don Carlos). Premiera miała miejsce 15 stycznia

¹ Jacek Frühling, *W obronie wolności*, „Tygodnik Demokratyczny” 1960, nr 5, s. 8.

² Zofia Jasińska, *Don Posa*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 9, s. 6.

³ Wojciech Natanson, *Wolność ledwo rozpoczęta*, „Teatr” 1960, nr 6, s. 6.

⁴ Jacek Frühling, *W obronie wolności*, „Tygodnik Demokratyczny” 1960, nr 5, s. 8.

1972 r. Motywem wystawienia widowiska na najlepszej scenie warszawskiej były, zdaniem recenzentki, problemy bardzo współczesne, zawarte w utworze, a mianowicie pragnienie wolności, konflikt między surowym obowiązkiem władzy a własnym sumieniem, rozterka między wymogiem wielkości, czy ważności, a własną małością, ludzką słabością¹. Zgodnie z tymi założeniami reżyser wysunął na plan pierwszy zagadnienie wolności. W tym konsekwentnie zbudowanym retorycznym spektaklu, potraktował on poszczególne postacie jako znaki, symbole, nośniki idei, których splot tworzy dramat. Każda zaś rola była „koncertem gry”. Królowa Aleksandry Śląskiej to kobieta bez reszty opanowana żądzą wielkości. Od początku rezygnuje ze swej kobiecości na rzecz monarszej dumy, pragnienie miłości do niej Don Carlosa chce przemienić w miłość do Hiszpanii, jest posłuszna bardziej racji stanu niż głosowi własnego serca. Markiz Posa (Roman Wilhelmi) to trybun wolności, kocha on ludzkość. Dla umiłowania wolności zrobi wszystko. Don Carlos (Andrzej Seweryn) to młodzieniec porywczy, odepchnięty także przez królową, buntujący się przeciwko odrzuceniu go przez ojca. Ojciec zaś lęka się jego choroby nowatorstwa, jego miłości do żony. Król Filip II (Jan Świdorski) szuka w markizie Posa człowieka, pragnie prawdy, czuje się osaczony, podejrzewa zdradę, także ze strony żony i Posy. Również u króla, po chwilach słabości, zwyciężają racje polityczne. Pojawienie się inkwizytora to zapowiedź dalszego więzienia i tyranii, którą symbolizuje obraz sceniczny, dwie szare płaszczyzny muru w tle, z pęknięciem na środku, projekt autorstwa scenografa Łukasza Burnata.

Za pewnego rodzaju wydarzenie kulturalne uznać należy przygotowanie przez reżysera Krzysztofa Babickiego widowiska Schillerowskiej monumentalnej trylogii *Wallenstein* w Teatrze Wybrzeża w Gdańsku, przygotowanego w ramach obchodów jego czterdziestolecia (premiera 15 marca.1987 r.). Gdańska inscenizacja była polską prapremierą całości dzieła, była przypomnieniem tragedii po przeszło osiemdziesięciu latach nieobecności w kraju. Reżyser, który podjął się ogromnego przedsięwzięcia, stanął przed wieloma trudnościami, musiał postarać się o nowy przekład (przygotowali go: Jacek S. Buras część pierwszą i drugą, Edward Csatò i Zbigniew Krawczykowski część trzecią), obsadzić kilkanaście ról, wymagających dobrego aktorstwa, skonstruować historyczny dramat z okresu wojny trzydziestoletniej w ten sposób, aby widza polskiego, który utworu nie zna, zainteresować i poruszyć zagadnienia do niego przemawiające. Reżyser, który oczywiście musiał mocno okroić tekst, zachował główne wątki trylogii od *Obozu Wallensteina*, przez *Piccolominich* po *Śmierć Wallensteina*. Odrzucił natomiast opisowość historyczną, obraz epoki, skupił się na tym, co w tekście wydawało mu się uniwersalne, czyli na dramacie jednostki wobec historii, ale też na

¹ Barbara Kazimierczyk, *Don Carlos w Warszawie i w Bydgoszczy*, „Kierunki” 1972, nr 8, s. 9.

dramacie władzy; dał więc przede wszystkim rzecz o człowieku, którego ogromne aspiracje, ale też niezdecydowanie, doprowadziły do upadku i śmierci.

Akcja, zdaniem recenzenta, czytelna, dramaturgia wyraźna, aczkolwiek nie wszystkie sceny były dopracowane, nie wszystkie logicznie między sobą powiązane, całość przedstawienia miała „zdecydowany rytm”, zaskakiwała „drastycznością i zarazem urodą wielu pomysłów inscenizacyjnych”¹.

Przygotowane przez Babickiego z wielkim rozmachem widowisko grano w 1987 r. tylko 7 razy (2232 widzów), zaś w Mannheimie, dokąd zaproszono Teatr Wybrzeża w 1988 r., jeden raz (1000 widzów).

W latach 90. w okresie burzliwych przemian społeczno-politycznych, uległy zmianom także interpretacje dzieł literackich, występowały symptomy okresu przejściowego z właściwym mu chaosem i anarchicznymi próbami kwestionowania praktyk utrwalonych tradycją. Teatry przeszły na własny rachunek i przeżywały kryzys, co oczywiście zmusiło je do zmian w polityce repertuarowej. Schillera w tych latach grano bardzo rzadko, o czym informują odnośne źródła. Jego utwory nie zniknęły wprawdzie całkowicie z afiszów teatralnych kraju, zmieniły się jednak ich interpretacje.

„Łatwo być czystym, gdy ktoś się za nas brudzi”, te i podobne maksymy skłoniły teraz polskich reżyserów do „uwspółcześnienia” dramatów Schillera, do eksperymentu, dotychczas obcego polskim interpretacjom. Ludzie teatru zaczęli się ponownie interesować jego dziełami, zwłaszcza wielokrotnie na scenach sprawdzoną tragedią *Intryga i miłość*. Wychodząc z założenia, że sztukę tę grać można w każdej scenerii, gdyż istota ludzkich namiętności, jakie Schiller opisuje, jest nadal aktualna w sprawach wielkich uczuć, reżyser Krzysztof Babicki przygotował jej inscenizację w Teatrze Śląskim im. Wyspiańskiego w Katowicach w zupełnie nowej interpretacji, na podstawie przekładu A. M. Swinarskiego (premiera 17 grudnia 1999 r., reżyseria i opracowanie tekstu Krzysztofa Babickiego, muzyka Marka Kuczyńskiego).

Babicki odarł Schillerowską tragedię z historycznego kostiumu, zrezygnował z dotychczasowych praktyk, obligujących reżyserów do pietyzmu wobec tekstu autorskiego, wierności przebiegu akcji i dbałości o realia scenerii. Ponadto wprowadził skróty, zmiany tekstu a nawet zakończenia sztuki, gdyż jego zdaniem Schiller uświadamia nam ludzkie słabości i ułomności, jego zaś interesował przede wszystkim temat żądzy władzy, zawiści, zbrodniczych knowań i brutalności polityki, związanej z dzisiejszymi aferami w kraju i za granicą. W tym celu przedstawił same intrygi zawarte w dziele. Aktualizując tekst, nawiązał „do afery bardzo znanego polityka amerykańskiego, który gra na saksofonie”, zaś scenograf Marek Braun przeniósł książęcy dwór do blokowiska współczesnej architektury, zbudowanego z pudełek. Aktorzy natomiast nosili dzisiejszy strój. Nawet zakończenie akcji zostało zmienione. Sztuka kończy się bowiem aresztowaniem zbrodniczego ojca Ferdynanda, który

¹ Jerzy Niesiobędzki, „*Wallenstein*” we krwi, „Życie Literackie” 1987, nr 18, s. 7.

godzi się wprawdzie na więzienie, ale liczy na nowe intrygi, knowania i matactwa.

Za reżyserię tego kontrowersyjnego spektaklu, energicznie i żywiołowo prowadzonego, podporządkowanego celom publicystycznym¹ Krzysztof Babicki w roku 2000 otrzymał Złotą Maskę, przyznawaną przez dziennikarzy i przedstawiciela Urzędu Marszałkowskiego województwa Śląskiego², a sam spektakl wyróżniony został jako Przedstawienie Roku.

Drugą inscenizację *Intrygi i miłości* przygotował w roku 2004 Waldemar Zawodziński, reżyser Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, który również tę sztukę zamierzał „unowocześnić, ukazać problemy dzisiejszego świata”. Zawodziński uważa, że sztuka Schillera, mimo iż powstała w roku 1783, jest nadal aktualna, gdyż w sprawach nieograniczonych ambicji nic się nie zmieniło, bo nie zmienił się człowiek.

Utwór mówi wprawdzie o miłości, ale mówi też o władzy, jej pułapkach i jej okrucieństwie. W świecie wielkiej polityki, gdzie każdy walczy o swoją pozycję, gdzie rządzą pazerność i ambicja, nie ma miejsca na uczucia. W inscenizacji Zawodziński „podjął się roli prokuratora, oskarża on dzisiejszy świat” pisze recenzent³. Aby dobitnie przemówić, zamówił nowy przekład u Józefa Balińskiego, odarł dramat z XVIII-wiecznych relikwów i przygotował wstrząsające widowisko. Zawodziński ograniczył się do ukazania wewnętrznych uczuć skonfliktowanych bohaterów. W tym celu mnożył intrygi, kreślił postacie, które przemieniają się „w wyrachowane monstra, bezkształtnych tchórzy, stręczycieli”. Tylko para kochanków, do której dołącza Lady Milford, pojmują ogrom podłości i nieszczęścia. Jedynym protestem przeciwko nikczemności jest śmierć.

Schillerowska *Intryga i miłość* w omówionych interpretacjach „okazała się tragedią ponadczasową, która współcześnie spełnia się w życiu publicznym i mieszczańskich salonach,” twierdzi Michał Lenarciński uważając, że w kwestiach politycznych dominuje świat uczuć, „symbolizując, że ich prawdziwość może pomóc w powrocie do humanizmu”. Gdy człowiekiem zaczyna rządzić kariera, przemienia się „w bestię i buduje drabinę społeczną, która przemienia się w klatkę”⁴. Scena przebaczenia między ojcem a synem została skreślona. „Słowa Ferdynanda: „Nic nie czuję”, odnoszą się zatem do moralności, która nie istnieje”⁵. Po śmierci młodej pary pozostaje skrzypek Miller, będący uosobieniem godności człowieka.

Reasumując: Pobieżny ten przegląd poucza, że Fryderyk Schiller w czasie powojennym grywany był na nieomal wszystkich scenach polskich, że do lat 80.

¹ Zob. „Trybuna Śląska”, 27. 12. 1999.

² Zob. „Gazeta w Katowicach”, 09.03. 2000; „Gazeta w Gdańsku”, 06. 05. 2000.

³ Michał Lenarciński, *Intryga i miłość*, „Dziennik Łódzki” 2004 r., nr 53.

⁴ Ibidem.

⁵ Leszek Karczewski, „*Intryga i miłość*” u. Jaracza, „Ruch Teatralny. Krajowy serwis wiadomości teatralnych” 2004, nr 1 s. 156.

tytuły jego dramatów figurowały na bardzo licznych afiszach teatralnych i że reżyserzy z dużym pietyzmem starali się przygotować odpowiednie widowiska. Na pytanie o aktualność przesłania ideowego Schillerowskich dramatów, o ich ideową wartość ponadczasową, odpowiedzię należy twierdząco, aczkolwiek chciałoby się, aby jego utwory grano częściej i aby eksperymenty, przeprowadzone na scenach, nie zatraciły doniosłości i piękna znamiennego dla dramatów wielkiego klasyka niemieckiego.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Анна Строка – доктор філологічних наук, професор Полонійної академії в Ченстохові.

Наукові інтереси: порівняльне літературознавство.

АНГЛОМОВНА ЛІТЕРАТУРА В УКРАЇНІ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ "ВСЕСВІТ" (1958–2000)

Галина СТУПНИЦЬКА (Дрогобич)

У статті зроблена спроба проаналізувати твори англомовних авторів крізь призму їхньої рецепції в Україні, зокрема на сторінках журналу "Всесвіт".

In the article the attempt was made to analyze the works of English-speaking authors in the light of their reception in Ukraine, especially on the pages of the magazine "Vsesvit".

Журнал "Всесвіт" посідає особливе місце в українській періодиці. Це – єдине видання, яке повністю присвячене рецепції світової літератури та її поширенню в українськомовній інтерпретації. Він був покликаний перейняти кращий досвід, започаткований такими виданнями, як "Житє і слово" (Львів, 1894–1897), "Світ" (Львів, 1906–1908), "Нова громада" (Київ, 1906), "Українська хата" (Київ, 1909–1914), а передусім – "Літературно-науковий вісник" (Львів, 1898–1906; Київ, 1907–1914). Заснований 1925 року, "Всесвіт" упродовж десятиріччя мав свій редакційний осідок у Харкові. Значна перерва – 1934–1957 рр. – негативно позначилася на взаємодії української культури з письменством інших народів. Як орган Спілки письменників України, Українського товариства дружби і культурного зв'язку із зарубіжними країнами та Українського республіканського комітету захисту миру, часопис відновлений у Києві 1958 року. Про його значущість у літературному процесі України свідчить такий факт: на сторінках журналу вміщено понад 5000 публікацій художніх творів іноземних авторів українською мовою [2, 5].

Особливу роль відіграла редакція журналу "Всесвіт" у поживленні перекладацького процесу в Україні. З чужомовних літератур найбільше число українськомовних інтерпретацій припадає на твори англомовних, німецькомовних, французькомовних авторів. Слід відзначити особливо

плодотворну діяльність таких талановитих перекладачів, як М. Лукаш, Г. Кочур, М. Рильський, Б.Тен, М.Бажан, Л.Первомайський, М.Терещенко, В.Мисик та ін.

Примітно, що від 1958 року усталилася традиція: на сторінках журналу друкувалися автори, твори яких ще не були опубліковані російською мовою. Вона виправдала себе, оскільки український читач мав змогу прилучитися до кращих надбань іншомовних народів безпосередньо через інтерпретацію з мови оригіналу. Це не стосувалося, однак, поетичних текстів.

Період “відлиги”, що припав на 1958–1962 рр., якісно позначився на зміцненні зв’язків української літератури, з одного боку, та збагаченні її тематичних обріїв новими ідеями, новаторськими тенденціями – з іншого. Характерним прикладом можуть послугувати повість “Старий” Вільяма Фолкнера, а також роман “Марсіанська хроніка” Рея Бредбері. Широкий резонанс в Україні викликали прозові полотна таких представників англomовного світу, як Е.Колдуелл (роман “Лампа горить цілу ніч”), Б.Коул (роман “Вулкан Субі”), Ф.О.Стоун (роман “Тікати нікуди”), Д.Голсуорсі (повість “Лицар”), А.Кронін (роман “Могила хрестоносця”), С.Моем (роман “Радощі життя, або сімейна таємниця”), А.Сіллітоу (повість “Самотність бігуна на далекі дистанції”), Д.Уолліс (роман “Трамвайна зупинка біля Нілу”), Д.К’юсак (роман “Літо в Берліні”).

Окрім названих вище інтерпретаторів, зі сторінок “Всесвіту”, починаючи від 60-х рр. минулого століття, на повний голос зазвучали перекладацькі спроби Ростислава Доценка, Юрія Лісняка, Володимира Митрофанова, Дмитра Паламарчука, Мара Пінчевського, Дмитра Павличка. Саме їм та їхнім попередникам судилося вдосконалити досвід української перекладацької школи в Україні. На жаль, від другої половини 60-х років у практику ввійшло перекладати не з мови першотвору, а з мови-посередника, якою була російська мова. Дійшло до нонсенсу: твори подавалися за двома прізвищами, власне, як плід роботи двох реципієнтів [3, 644].

70-ті роки були позначені тим, що редакція журналу “Всесвіт” виявляла зацікавлення передусім творами, які порушували кардинальні соціальні проблеми. Свідчення цього – публікація таких творів, як “Пастка часу” Ф.Кліффорда та “Німецька кампанія” Н.Льюїса. Роман “Німецька кампанія” Нормана Льюїса відзначається гостротою суспільного звучання. Окремі з опублікованих українськомовних версій порушують питання психологізму. Для них характерні заглиблення в складні порухи людської душі, прагнення з’ясувати морально-етичні проблеми індивідуума на соціальному тлі. Це ілюструє, приміром, роман “Напровесні” англійської письменниці Сьюзен Хілл. У його основі лежить тема людської самотності, страждання, розпачу. Героїня твору, двадцятирічна жінка, втратила чоловіка й відчуває себе безмежно самотньою за умов відсутності

моральних засад у суспільстві. Дається взнаки гнітюча атмосфера безнадії та зневіри. Проте вона знаходить у собі сили перебороти горе, повернутися до активного життя. Саме це давало українському читачеві можливість зіставити художні паралелі, вбачаючи в них спільні і відмінні риси з рідною літературою. Так, гуманістичний пафос, примітний для роману “Напровесні”, характерний для творів Олеся Гончара, М.Стельмаха.

У процесі рецепції на українськомовному ґрунті суттєвою була питома вага художнього доробку американських авторів. При доборі акцент робився на творах з виразною соціальною та політичною забарвленістю. Серед найцікавіших позицій – романи й повісті А.Бессі (“Символ”), Т.Вулфа (“Додому нема вороття”), Е.Л.Доктороу (“Регтайм”, “Озеро Гагари”), Дж.Керуака (“Малий Пік”), К.Маккалерс (“Балада про сумне кафе” (“The Ballad of the Sad Café”), Д.Маккола (“Незграба Джек” (“Jack the Bear”)), К.Е.Портер (“Корабель блазнів”), Дж.Семсон (“Аукціоніст” (“The Auctioneer”)), Е.Сігела (“Історія одного кохання” (“Love Story”)), Ю.Уелті (“Дочка оптиміста”), В.Фолкнера (“Домашнє вогнище”), А.Хейлі (“Готель”), а також оповідання Р.Бредбері, К.Воннегута, Е.Гемінгвея, Дж.К.Оутс, В.Сарояна, І.К.Уокера, Ф.С.Фіцджеральда, Дж.Чівера.

Відомо, що неабияку роль в американській культурі відіграє англomовна поезія, яку творять індіанці. Так, з’явилися імена Наварри Скотта Мамадея, Джеймса Велча, Дуейна Ніатума, Саймона Ортіса. Лірика названих авторів пов’язана з особливостями народних поетичних традицій [1, 7]. Вони передбачають відтворення повноти навколишнього світу в кожному з окремих його предметів, зокрема, за допомогою метафор, через викликання “магічних” образів. Індіанська лірика 70-х років – ускладнена, а читачеві нелегко її збагнути, осмислити логіку асоціативних зв’язків, що об’єднують образи. Характерною рисою індіанської поезії є прагнення до завершеності, повноти вислову. Основу поетичного світосприйняття становлять ідеї та образи народної міфології: дуалізм матері-Землі та батька-Неба; складне поняття Ваконда, яке містить животворну силу. Остання проймає природу, магію чисел і кольорів.

Наварра Скотт Мамадей своєю поезією продовжує художні засади народних співців навахо, публо, індіанців прерій. Його вірші відзначаються витонченістю і довершеністю. Їхня структура різноманітна: вірші-пиктограми сповнені паралелізмом народних пісень, переосмисленням традиційних форм [1, 8].

Пошуки власного місця в епоху хижацького нищення природних багатств, розпаду зв’язків між людиною і світом – це мотиви поезії Джеймса Велча. “Досвідчений історик”, “Ткачі засніженої країни” – яскраві приклади такої поезії.

Поет Дуейн Ніатум відтворює чарівну безпосередність зізнань трікстера, міфологічного героя. Митець робить найнесподіваніші

зіставлення живих і неживих предметів. За давньою традицією він присвячує свої вірші людям, близьким йому духом [1, 9].

Незважаючи на всю різноманітність, вірші згаданих поетів беруть свої витoki від народної поезії, а саме – пісні-видіння. Колись вона була молитвою чи замовлянням, а нині переосмислюється, як пісня-мрія.

Журнал “Всесвіт” опублікував цілу низку англомовних творів письменників-уродженців Австралії, Ірландії, Канади, Нової Зеландії. До них належать У.Діббл, Ф.О.Коннор, Л.О’Флаерті, Дж.Коулі, Ф.Моует, Б.Мур, Н.Хіллард, Т.Шеппард. У цьому зв’язку заслуговує на увагу той факт, що український читач був прилучений до досвіду репрезентантів новозеландської літератури – органічного сплаву культури тубільного населення маорі з набутками англомовної літератури Нової Зеландії. Йдеться про генетичний код, на який мала суттєвий вплив англійська література.

Становлення національної літератури в Новій Зеландії тісно пов’язане з розвитком жанру оповідання. Йому належить особлива роль. Саме в цій прозовій формі найбільш реалістично відображено життя перших поселенців на островах.

Родерік Фінлейсон одним з перших новозеландських новелістів побачив у житті маорі альтернативу життю пакеха (так маорі називають білих поселенців). Він писав про “маорійську теплоту стосунків, чемність, щедрість і, особливо, незалежність від часу й грошей” [4, 132]. За свідченням новозеландського літературознавця Б.Пірсона, “такий погляд на маорі був важливим кроком уперед у розвитку нашої самосвідомості, і важливість цього кроку з часом зростає” [4; 132]. В оповіданнях Р.Фінлейсона (“Інше життя”) та Д.Девіна (“Погляд у минуле”) відчувається смуток з приводу того, що зникає, руйнується самотутня культура маорі.

Цікаве явище спостерігаємо в новозеландській літературі 70-х – початку 80-х років, на що привернув увагу “Всесвіт” публікаціями творів письменників-маорі. В оповіданні “Гострий язик” Патрісії Грейс виразно втілені характерні зміни у свідомості маорі – пробудження почуття своєї гідності, готовність давати відсіч расистам [4, 132].

Зовсім в іншому стилістичному ключі написане оповідання “Гра в карти”, що належить перу відомому письменнику-маорі Віті Іхімаера. У його творчості головне місце посідає проблема охорони культурно-історичних цінностей маорі. У сукупності йдеться про поняття “маорітанга”, що віддзеркалює передусім побутові, звичаєві сцени із життя народу.

Відзначимо ще оповідання “Кімната” як взірць новозеландської психологічної прози з-під пера визначного письменника-реаліста М.Шадболт. Аналогічні фарби присутні в оповіданні “Вбивці” О.Е.Міддлтона. Це – влучний “малюнок з натури”, що показує з докладною точністю жорстокість як елемент розваги в родинному колі. Дія відбувається

на лоні природи. Автор не вдається до прямих оцінок. Однак загальна картина збуджує почуття протесту проти духовної порожнечі персонажів.

Творчість представників різних поколінь англомовної канадської поезії ХХ століття відзначається своєрідними художніми пошуками. Тут і відмінності від американської та європейської поезії, намагання створити справді національні художні цінності. Одним з найпопулярніших канадських поетів, що пишуть англійською мовою, є Реймонд Саустер. Він відомий, як упорядник і редактор низки антологій канадської поезії. Тематичну основу його творів становить нелегка доля простих трудівників. Емоційна напруга, вмиле використання розмовних інтонацій – характерні риси поетичних мініатюр Р.Саустера [5, 53].

Однією з найвизначніших творчих постатей, що з'явилася в канадській поезії кінця 1960-х – початку 1970-х років, є Маргарет Етвуд. Вона – самобутня поетеса. Для її творчості характерні звернення до гострих проблем життя. В її універсальній за тематикою поезії тривожно відлунюють конфлікти, що мали місце між різними верствами канадського суспільства. Творчість письменниці відзначена найвищою в Канаді літературною премією.

У “Всесвіті” друкувалися й контроверсійні для тогочасного українського читача твори англомовних авторів. До них належить переклад роману “Хрещений батько” американського письменника Маріо П'юзо, що з'явився в перекладі Віктора Батюка та Олександра Овсюка.

Неодноразово в журналі з'являлися й короткі звернення англомовних авторів до читачів “Всесвіту”, написані спеціально з нагоди публікації їхніх творів в українському виданні [3, 653]. Це був своєрідний прийом з боку реципієнта, що надавав діалогові з читачем українського часопису безпосередність. Так, подібні передмови, вступні слова “Всесвіт” опублікував з нагоди появи творів Д. Джеякантана, Д. Веста, К. Воннегута, М. Макграта.

Серед романів, які з'явилися в останні роки ХХ століття – завдяки журналу “Всесвіт” – на українському читацькому ринку, найбільшу увагу читачів викликали твори С. Кінга (“Здібний учень” (“Art Pupil”), Р. К. Нарайяна (“Балакун” (“Talkative Man”)) та Д. Фаулза (“Мантиса”). Вони репрезентують різні течії, стилі. До речі, англомовна драматургія цього часу була також подана зразками таких п'єс, як “Пігмаліон” (“Pygmalion”) Бернарда Шоу, “Зимовий вечір” Г. Клауса та радіоп'єса “Контрабас” П. Зюскінда.

Самобутню антологію англомовної новелістики склали б твори, опубліковані на шпальтах “Всесвіту”. Тут ідеться про таких письменників, як К. Воннегут, О. Гакслі, Ф. Кліффорд, С. Моем, Ф. С. Фіцджеральд, В. Фолкнер, Дж. Чівер, І. Шоу.

Серед перекладачів, які активно прилучилися до поширення зарубіжних авторів в Україні, слід назвати Олега Зуєвського, Яра Славутича та Остапа Тарнавського. Англомовну поезію добре

відтворювали українською мовою С. Борщевський, О. Івасюк, Є. Кононенко, Є. Крижевич, Ю. Кочержинський, М. Москаленко, Д. Павличко, М. Стріха, М. Тупайло, Р. Чумак. Щодо прози, то тут склалося ціле коло однодумців – майстрів перекладацького мистецтва. До них належать Д. Андрухів, В. Брюгген, М. Габлевич, Р. Доценко, А. Євса, Ю. Лісняк, Л. Маєвська, В. Митрофанов, О. Поманська, О. Терех, В. Шовкун, І. Яндола, О. Буценко, В. Коптілов, О. Мокровольський, П. Насада, А. Онишко, Ю. Покальчук.

Англомовна література в Україні, яку доніс до українського читача “Всесвіт” упродовж 1958–2000, становить унікальний інтелектуальний масив, що став набутком національної культури.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Ващенко О. З індіанської поезії США // Всесвіт. – 1976. – №7. – С. 7–9.
2. Журнал іноземної літератури "Всесвіт" у ХХ сторіччі (1925 – 2000) / Уклали: О. Микитенко, Г. Гамалій. – К.: Всесвіт, 2004. – С. 5–711.
3. Микитенко О. Феномен "Всесвіту" // Журнал іноземної літератури «Всесвіт» у ХХ сторіччі (1925 – 2000) / Уклали: О. Микитенко, Г. Гамалій. – К.: Всесвіт, 2004. – С. 625–671.
4. О. З. Оповідання зелених островів // Всесвіт. – 1983. – №11. – С. 131–132.
5. Ткаченко В. Канадська поезія наших днів // Всесвіт. – 1984. – №5. – С. 52–54.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Галина Ступницька – аспірантка кафедри теорії та практики перекладу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Наукові інтереси: компаративістика, взаємодія української та англійської літератур.

МЕТАФІЗИЧНІ ВИМІРИ КОНЦЕПТУ ПОЕТА В ЗБІРЦІ «SEMPER TIRO» ІВАНА ФРАНКА

Микола ТКАЧУК (Тернопіль)

У статті розглядається метафізичний концепт поета і мистецтва в збірці «Semper tiro» І. Франка, досліджується суб'єктна сфера лірики, наявність у художньому просторі поезій двоголосся і багатоголосся, функціонування «Я-випромінюваного» та «іншого», які увиразнюють світ духовних шукань ліричного суб'єкта і власне автора. Особлива увага приділяється поетиці лірики Франка, висвітлюється естетична своєрідність моделювання художнього світу.

This article deals with the metaphysical concept of poet and art in collection “Semper tiro” by Ivan Franko, the subjective sphere of lyrics, the presence in artistic space of poetry of two voices and polyphony, functioning of “I-eliminating” and “Other”, which makes more distinct the world of spiritual searching of lyrical subject and the author proper. The special attention is paid to Franko’s lyric and aesthetic peculiarity of artistic world modeling.

У художньому просторі збірки «Semper tiro» І. Франка важливе місце відводилося темі митця і мистецтва. Відкривалася книга однойменною програмною поезією «Semper tiro» і двома зверненнями до Пісні-музи та читача – традиція, що сягає дискурсивної практики українських поетів

доби бароко. Поет переосмислює латинське прислів'я «*Ars longa, vita brevis est*» («Мистецтво – довге, вічне, життя – коротке»): «Життя коротке, та безмежна штука / І незглибиме творче ремесло» [11, 101]. Хоча медитація «*Semper tiro*» відлунює животрепетні мотиви й мистецькі баталії *fin de siècle*, проте виходить за локальні рамки часу, оскільки підсумовує висновки, життєві рефлексії, переживання поета й порушує питання загальнолюдського, глобального масштабу, окреслюючи гуманістичну парадигму розвитку культури.

Твір Франка внутрішньо діалогічний і будується на нанизванні тез про зваби, які пропонує хитра Муза митцеві: в одному випадку йому бачиться «лиш оп'яніння, забавка, ошука», в іншому Муза – це божество, якому «сушиш кров свою йому для слави / І своїх нервів сок, свій мозок перед ним». Митець повчає і застерігає наратора, молодого митця: «О, не дури себе ти, молодая ліро! / Коли в душі пісень тісниться рій, / Служи богині непохитно, щиро, / Та панувать над нею і не мрій. / Хай спів твій буде запахуце миро / В пиру життя, та сам ти скромно стій / І знай одно – роета *semper tiro!*» – поет завжди учень [3, 101]. Суб'єктна структура медитації зумовлена діалогічністю мислення автопсихологічного ліричного героя, що передбачає декілька внутрішніх адресатів: ведеться діалог не тільки «свого» і «свого» голосу (ліричне «Я» розмовляє з «Ти», водночас звертається до нього, немов до себе самого, ніби спілкується зі своїм другим «Я», обмірковує складні онтологічні й мистецькі питання), а й до ще «іншого», тобто до митця загалом і, зосібно, до «молодої ліри» (метонімічний образ молодого поета). У форматі таких суб'єктно-образних структур сформувалися нові зв'язки суб'єкта та об'єкта мовлення в ліриці Франка, у яких змінюються співвіднесні висловлювання «Я» і «Ти»: об'єкт мовлення стає суб'єктом, що має свій погляд, своє право на думку. Ліричний наратив розгортається як полемічний діалог з Музою, автор застосовує риторичні фігури, спонукає адресата до роздумів. Важливу естетичну функцію відіграють афоризми, епітети та метафори, лексеми з конкретним й абстрактним значенням («Хай спів твій буде запахуце миро», старослов'янське миро – запашне масло, яке використовують у християнських церковних обрядах, – натякає на божественний дар співця нести словом істину правди), які маркують образи і поняття, специфікують авторську інтенцію і загалом характеризують ідеостиль митця. Водночас автор персоніфікує мистецтво, Музу, які мислять, говорять, спонукають, вимагають; конкретні образи набувають символічного звучання, у такий спосіб розкривається теза, як повинен митець ставитися до мистецтва слова та своєї творчості. Поет уникає традиційних словесних форм вираження теми, декларативних інтонацій: він наповнює слова додатковими смислами, вживає прозаїчне мовлення, що суб'єктивізує виклад думок («Не вір сим пошептам! Зрадлива та богиня, та Муза!»). Такі довірливі інтимні інтонації потрібні йому, аби донести читачеві думку про

працю як необхідну умову творчості, «поетичного ремесла», у процесі якого не уникнути натхнення, творчого екстазу. «Коли в душі пісень тісниться рій», коли є почуття й думки, коли є що людям сказати, тоді й відкривається «незглибиме творче ремесло», саме в «незглибимій» безмежності і вічній природі мистецтва оновлюватися виявляється невичерпність творчих можливостей митця. Конструктивно ця ідея проймає всю медитацію, але найвиразніше розкривається у формулі «Poëta semper tūo», що її як підсумок виголошує Франко в кінці твору. Цей девіз вистражданий поетом через власну творчість, а тому є повчальним і для молодих митців. *Semper tūo* – це код до всієї збірки, втілений у натхненних творах цієї книги.

У часи Франка, добу модернізму повторюється тенденція, характерна для романтиків: митці знову порушують тему поезії й поета, намагаючись у нових історичних умовах осмислити роль поетичного слова в житті, слова як ідеальної реальності, що втілюється в художній свідомості доби. У Франка слово співвідноситься з внутрішнім світом людини, яка стала центром словесного осмислення. На погляд поета, у драматичний час слово набуває функцій посередника, зцілювача душ людських.

Тему поета та поезії, їхнього місця в суспільному житті Франко продовжує у «Сонеті» («Благословенна ти поміж жонами...»), «Моєму читачеві», «Поете, тям, на шляху життєвому...», «Як трапиться тобі в громадським ділі...», «Посвяті Миколі Вороному». У цих текстах образ автора перебуває на межі між предметом і словом, переливаючись у них. Певна заангажованість їх вступає в опозицію емоційному й ліричному їхньому вираженню, яке, правда, переважає тут. Це дало підставу М. Євшанові твердити про боротьбу в поетові громадянина й особистості, боротьбу між «суспільним і приватним чоловіком» [5, 135–153], про дуальність авторської свідомості, яка відбилася в його текстах. На його погляд, у ліриці Франка помітне тяжіння «над нею страшного фаталізму епохи». Він полягає у перевазі громадянина, його обов'язку над власним «Я», тобто для «ідеї служіння мистецтва громадянству Франко готовий убити свій внутрішній світ», затушкувати все багатство власного «Я».

Проблема, порушена М.Євшаном, була в центрі уваги ще романтиків, які поділяли поезію на дві категорії: утилітарну (дидактичну) й естетичну (чисту). Спочатку ці два різновиди розвивалися в парі й між ними не ставився вододіл. Англійський поет-романтик Вільям Вордсворт (1770 – 1850) оспівував природу, кохання, але й тяжку долю сільської бідноти («Саймон Лі», «Провина й жаль», «Брати», «Майкл»), у яких хотів, за його словами, показати, як сильно переживають бідно одягнені люди, підкреслити, що немає відмінності між ними і панівною верствою, прагнучи зміцнити розхитані суспільні зв'язки між цими станами. Водночас він твердив: «Поезія є істина, яку пристрасть доносить до слова» [1, 938]. Правда, Вордсворт звертав увагу на органічну єдність у поезії ідей

та емоцій, адже лірика народжується сильними порухами почуттів – такими, які йдуть від глибокодумної людини: «У таких поезіях не події і ситуації надають вагомості почуттям, а почуття надають значущості подіям та ситуаціям» [1, 935]. Спираючись на Арістотеля, він назвав поезію найфілософічнішою із усіх родів мистецтва. Її покликання – відкривати істину, але не індивідуальну, а загальнонародну: «Поет, співаючи пісню, котру підхоплює все людство, радіє істині як другові й повсякчасному побратимові. Поезія є витонченою сутністю всякого знання... Поет уподібнюється бескиду, захищає людину, він підтримує та оберігає всіх, випромінюючи навколо себе атмосферу прихильності й любові. Існують різні країни і клімати, мови й повір'я, закони і звичаї, але тільки знання і пристрасть поета охоплюють широку імперію людського суспільства всюди і скрізь... Поезія є альфою й омегою знання, вона безсмертна, як серце людське» [1, 938–939]. Аналогічні думки й сум'яття у свій час переживав французький поет Анрі Огюст Барб'є (1805 – 1882), який у «Пролозі» («Prologue»), програмному творі до збірки «Ямби» (1831), полемізуючи з «шарлатанами», «циркачами» й «поетичними трюкачами», захищав свою позицію творити повчальну й викривальну поезію, не цураючись при цьому ані простонародної лексики, ані ущипливих гіпербол і розгорнутих метафор: «Que me font après tout les vulgaires abois / De tous ces charlatans qui donnent de la voix, / Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase, / Et tous les baladins qui dansent sur la phrase? / Si mon vers est trop cru, si sa bouche est sans frein, / C'est qu'il sonne aujourd'hui dans un siècle d'airain. / Le cynisme des moeurs doit salir la parol, / Et la haine du mal enfante l'hyperbole. / Or done je puis braver le regard pudibond: / Mon vers rude et grossier est honnête homme au fond». У переспіві Миколи Терещенка останні три рядки «Прологу» звучать так: «І біль народних бід мою проймає мову... / Я інший у душі, в сердечній глибині, / І мій людяний вірш суворий лиш зовні» [2, 27]. Перші цитовані нами чотири рядки «Прологу» О. Барб'є російський поет М. Лермонтов поставив епіграфом до поезії «Не верь себе...» (1839), у якій порушив проблему драматизму становища митця в суспільстві, сумніву стосовно принципового діалогу між ними. Ліричному герою гірко від того, що «натовпу» чужою є лірична поезія: «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой, / Как язвы, бойся вдохновенья... / Оно – тяжелый бред души твоей больной, / Иль пленной мысли раздраженья» [9, 53]. Проте згодом романтики почали відкидати дидактичну лірику.

По-іншому склалася ситуація у поетичному просторі слов'янських народів, зокрема серед так званих «неісторичних», в умовах національного й соціального пригноблення. Тут поети були всім: і парламентом, і вільною пресою, і громадською думкою, і трибуною, з якої захищалися права поневоленої нації, а тому поезією вони прагнули розбуджувати в масі почуття волелюбства, історичної пам'яті, національної гідності. Тобто

упродовж століть, говорячи словами І. Ідзюби, українська література була «головним і чи не єдиним носієм залишків національного самоусвідомлення і знаків національного буття» [4], змушена брати на себе функції, не властиві літературам державних націй. Внаслідок цього фактора в їхній концепції мистецтва слова на перший план висовувалися не підсвідомі чи напівсвідомі переживання ліричного суб'єкта, а протест проти наявних порядків, рабського животіння і колоніального становища України та заклики до творення гуманного світу.

У збірці «Semper tūo» Франко не боїться висловити власне «Я», його поезія характеризується яскравим автопсихологічним ліричним суб'єктом. Поет застосовує модерну суб'єктну структуру «Я-випромінювальне» (по-німецьки – «Ausstrahlungen des Ichs») – «інший». Так виникають посвяти чисто ліричного звучання чи монологічні форми, символічно змальовуючи душевний стан митця. Про вплив мистецтва на читача («душі благородить») автор міркує у «Сонеті» («Благословенна ти поміж жонами»), а в «Моему читачеві», розгортаючи тему, вбачає покликання поезії у тому, щоб читачі, адресати творів знайшли «народному заради лиху чи власним болям полекші» [11, 102]. Тут кожен семантико-словесний образ, інтонація, ліричний наратив – цікавий винахід митця, де художньо виразні й марковані старослов'янізми (благословення, отрадо душ, сонце благовісне) і прозаїзми, проте вони не існують самі собою, бо «закріплені» станом душі поета, який ними сигніфікується і виражається. Свою музу Франко уподібнює Пісні, називає її «Царицею». Це неоромантичний образ музи, який перегукується з образом музи у французьких поетів-романтиків А де Вінї (1797–1863), А.Ламартіна (1790–1869), О.Барб'є (1805-1885), у яких Муза-цариця звільняє з підземелля ув'язнених, тобто це, за словами Франка, «одрада душ і сонце благовісне» [11, 3: 102]. Щоправда, у Ш.-А. де Сент-Бева (1804–1869) Муза – дівчина, яка пере білизну в річці, пряде і шие, білить та прибирає у будинку старого батька («Моя Муза»). Такий образ Музи-трудівниці є і в ліриці Франка. Він її наділяє шляхетними рисами, міркуючи про роль поетичного слова в житті і моральний обов'язок митця на народній ниві. Внутрішня структура тексту напружена й становить її основу. Поряд з автопсихологічним героєм існує інша особа, Пісня в особі жінки, тобто Муза, до якої він звертається.

Перша строфа «Сонета» будується на ряді метонімії, що експлікуються в тексті, творячи цілісний образ Пісні-Музи. Перша метонімія – благословенна жінка – має символічний вимір, бо вона виділена серед жінок, освячена божими силами, наділена особливою долею й хистом; друга – отрада душ, тобто втіха, відрада, радість від спілкування з нею; третя – сонце благовісне, тобто зігріває людські душі, обдаровує їх добром, вселяє надію й віру; четверта – «почата в захваті»; п'ята – «окроплена сльозами»; шоста – в уявленні поета рай; сьома – мука.

Водночас, як бачимо, її образ змальовується за допомогою антитез: вона окреслюється як «рай» і «мука», як «отрада благовісна» й «окроплена сльозами» жінка. Підсилює образ і риторичний оклик та епіфора до Пісні. У візях ліричного суб'єкта на ній лежить ореол святості, найвищої духовної субстанції, духовної Цариці, якій підкорюються всі. Але Муза не пасивна субстанція, що сидить на троні й спостерігає «люд». Наділена божественною силою, вона прагне піднести люд до вершин свого духу, вселити віру й надію «найнижчому з-поміж люду», знайти світле начало навіть у занепадених слізьми й брудом душах. Терцети сонета відзначаються енергійною динамікою й експресією, яку підсилюють анафоричні «твій», сполучник «і», що повторюється чотири рази, а також вісім дієслівних форм, прийом антиципації й алітерації («І дотик твій із терня рожі родить»), густота метафор, порівняння та ритмічний візерунок п'ятистопного ямба зі спондеєм утворюють неповторний малюнок й інтонаційний лад пуанту сонета: «Твій подих всі серця людські рівняє, / Твій поцілуй всі душі благородить / І сльози на алмаз переміняє. // І дотик твій із терня рожі родить, / І по серцях, мов чар солодкий, ходить, / І будить, молодить, і оп'яняє» [11, 102].

Так окреслюється дещо неоромантичний образ Музи, характерний для Лесі Українки та інших митців тієї доби. У Франка вона свідомо свого месіанського призначення. Поет відштовхується від ще античного погляду, за яким натхнення приходить від Музи, підхопленого українськими романтиками, але переосмисленого автором «Semper tūo».

Захищав новий порівняно зі минулою епохою тип мистецтва й І.Франко, пов'язуючи його з «пануванням моди», новими стильовими течіями, тобто модернізмом у «сучасній європейській літературі» [11, 31: 35]. Появу модерністських течій він пояснював новою семантичною й прагматичною парадигмою як «рефлекси тих духовних настроїв, які викликає розвій сучасної емансипованої боротьби», «боротьби в сфері релігії й моралі між старою клерикальною традицією і новими критичними та гуманістичними напрямками» [11, 31: 35]. Цей модерний тип мистецтва пов'язаний із внутрішнім світом митця, а не тільки із зовнішньою до нього зразковістю. Це мистецтво, пропущене «крізь призму чуття і серця» [11, 35: 109], крізь силу почуттів, осяяне сплеском уяви митця, було зрозуміле й Франкові. Бо для українського митця новизна, краса – синонімічні поняття, адже він міркує про поезію не як про «матеріал», а як про естетику. В цьому й полягає новизна художнього дискурсу Франка.

Ці концепти пронизують цикл «На старі теми», що складається із поезій рефлексивно-медитативного характеру. Поет порушує тему безсмертя української мови, митця, його служіння правді й свободі свого народу; складних взаємин провідника й народу; провіденційні й екзистенціальні мотиви та ін. Для ідеостилю Франка притаманний синтез філософії і лірики, інтелектуального й емоційного начал, що зближує його

лірику з метафізичною поезією доби українського бароко, дослідником якої він був. Метафізична лірика Франка, говорячи словами Т.С. Еліота, органічно поєднує «ерудицію і чуттєвість», «еквівалентно синтезує стан розуму і почуттів» [13, 44]. Інтертекстуалізм, асоціативне мислення поета редукують картини історії, трагічні дати й постаті, що у свою чергу зумовлює складну суб'єктну форму вираження, породжує стилістичну ампліфікацію, емоційну експресію, що нагадує прийоми українських поетів-метафористів М.Смотрицького, Л.Барановича й І. Величковського.

Франко застосовує колективно-монологічне ліричне висловлювання, ліричний наратив багатоголосий. Лірична форма «Ми» передбачає поєднання ліричного «Я» з «Ми». У вірші-звертанні «Чи не добре б нам, брати, зачати» ліричний суб'єкт апелює до побратимів: «Вирядім ми слово до походу», тобто до митців-воїнів. Він серед тих, хто заглиблюється в повчальні уроки історії, по-філософськи її осмислює. Йдучи за автором безсмертного «Слова о полку Ігоревім» (вірш відкривається епіграфом «Не лїпо ли ны бяшетъ, братіє?»), Франко також починає поезію «Чи не добре б нам, брати зачати / Скорбне слово у скорбну пору, / Як мужам до мужеського збору, / Не як дітям у дзвінки бряжчати?» [11; 3, 148] проте переосмислює ідеї давньоруського митця, по-новому реінтерпретує образи й мотиви, бо перед сучасністю стоять інші завдання: Франків поет виряджає і спрямовує слово «не в степи куманські безкінечні», на Дон, «а в таємні глибини сердечні, де кують будучину народу» [11; 3, 148]. Перед сучасним Бояном-інтелектуалом і виразником конструктивної національної ідеї у час державотворчих змагань постала інша мета: і він закликає до згуртованості, знищити «полки» погані самоїдства, розбрату, роз'єднаності, викоренити дух рабства й безвольності, комплекси меншовартості, прищеплювані народів його напасниками. Цю думку підсилює ряд риторичних запитань: «Чи ще мало в путах ми стогнали? / Мало ще самі себе жерли? / Чи ще мало одинцем ми мерли?» [11, 3: 148]. Ліричне «Ми» – це українці, які оскаржують свої нерозумні вчинки в минулому, що так драматично позначилися на долі Вітчизни.

У багатоплановій внутрішній структурі медитації «Де не лилися ви в нашій бувальщині» постає образ жінки-співця, творця невмирущої української пісні, яка всю журбу й скорботу рідної України мужньо складала «слово до слова, в безсмертних піснях виливаючи тисячолітні ридання». Франко схиляє голову перед генієм української жінки, перед народною піснею – цим виразником субстанційного духу народу, його споконвічних прагнень свободи й духовного безсмертя. Архетипова модель матері-пісні, берегині духовності й продовжувача роду, невмирущості нації стає особливо значущою у художній картині світу Франка.

Для Франка слово, артикульоване поетом для публіки, набуває великої сили і ваги. Він звертається до переспіву першого псалма, що свій

інваріант його дав Тарас Шевченко в «Давидових псалмах», Пантелеймон Куліш («Варіація першої Давидової псалми»), а у ХХ сторіччі – Ліна Костенко («Блажен той муж, воістину блажен»). У Шевченка за допомогою паралелізму окреслюється образ «блаженного мужа», який свідомий свого духовного вибору між праведністю й гріховністю («в законі господньому / Серце його й воля / Навчається...»), безкомпромісно йде на бій зі злом і неправдою, творячи добро. Праведник порівнюється із зеленим деревом «на добрім полі» над водою посадженим, що родить плоди. Він, так само живучи за законами справедливості, проповідуючи своїм співом слово Боже, дає добрі плоди, його добротворча місія має величезну силу, а тому «лукавих, нечестивих і слід пропадає» [12, 1: 258]. Шевченко мотиви псалма інтерпретує у філософському й загальнолюдському вимірі як одвічну сутичку добра зі злом у світлі їхньої залежності від трансцендентного божественного начала, за яким, завжди перемагає добро: «Діла добрих оновляться, / Діла злих загинуть». У рецепції «Давидових псалмів» Шевченком простежується виразно національний контекст світових ідей та образів, проблематика буття поневоленої колоніальної України. Цим же аспектом відзначається інтерпретація першого псалма й наступниками, зокрема П. Кулішем. Його «Варіація першої Давидової псалми» будується як твердження навпаки, має саркастичний відтінок, змальовуючи образи «ледачих лицемірів», лукавого мужа: «Блажен, блажен той муж премудро нищий, / Що й не заглядує, мовляв, до нечестивих, / Кого лестять баби і молодиці, / Що він собі мовчить серед людей злосливих» [8, 257]. Розвінчуючи сучасних лицемірів, «лукавих злюк», поет їм протиставляє за допомогою непрямой номінації, перифраз позицію ліричного наратора.

У медитації Франка «блаженний муж» – це праведна людина, митець, пророк, обраний Богом. Епітет «блаженний» Франко вживає у тому ж значенні, що й Христос у своїй «Нагірній проповіді» (Мт. 5–7). «Блаженний» – щасливий від Бога в духовному розумінні. Поет відступає від змісту псалма, у якому блаженний чоловік не йде на раду до злих, тобто грішних, не дає себе звести на хибний шлях лихому товариству. У творі Франка «блаженний муж» іде на «суд неправих і там за правду голос свій підносить» [11, 3: 148], тобто він захищає скривджену справедливість, проповідує слово правди, слово Боже, наvertsає «лукавих» на шлях істини, «в хвилях занепаду» моральності, духовності використовує будь-яку можливість, будь-яку трибуну і своє слово для пропаганди добра й гуманності. Аналогія «блаженного мужа» з поетом надзвичайно прозора, і в семіосфері тексту ці поняття-образи, по суті, зливаються, творячи узагальнений образ митця-пророка, проповідника високих духовно-етичних законів людської діяльності. Цей апостол слова має свою ієрархію цінностей і свій шлях життя, які протиставляються житейській поведінці тих, хто занепав духом і ким заволоділо зло. У його образі, на думку Ірини

Бетко, відтворено «той національний тип пасіонарія, який був детермінований специфічними умовами тогочасного українського життя» [3, 55]. Кожна строфа будується на бінарній опозиції: блаженний муж й осліплена, зла, темна й ворожа юрба, натовп. Проте це не романтичне протиставлення пророка і натовпу, характерне для лірики Шеллі, Байрона, Міцкевича, Пушкіна, Метлинського, коли поет-пророк перебуває над юрбою. Ампліфікація образу-символу «блаженного мужа» наростає, охоплює у своє семантичне поле нові й нові відтінки, надає темі пророка-поета, долі митця особливого змісту. З винятковою значущістю в цьому контексті звучать рядки: поет-пророк «заціпліє сумління їх термосить», «і правду й щирість відкрива, як новість».

Проте Франко має на увазі не так давні, біблійні, як сучасні часи. Його цікавить безкорисливе служіння митця своєму народові, хоча шлях цього служіння покритий камінням і тернами. Остання строфа попередні денотати вводить у широкий контекст понять: «Блаженні всі, котрі не знали годі, / Коли о правду й справедливість ходить». «Блаженні всі» – це борці за щастя, рівність, свободу і правду, які на своїх плечах несуть прогрес, облагороджують людство.

Ще українські поети-метафізики доби бароко уявляли Бога як митця слова, що творить світ. Франко по-своєму відчував тісний зв'язок Творця і поета, реінтерпретуючи метафоричні архетипи Бог-Поет – Пророк-Поет. У його світосприйманні художня творчість є осягненням світу й людини, творенням добра. Мотив пророчого слова, слова-правди, яке потрібно сіяти серед мас, продовжується у модерній віршовій аналогії «Було се три дні перед моїм шлюбом...». Її сюжет відлунює біблійні часи. В основу твору покладено перший псалм «Покликання Єремії» Старого Завіту.

Франко по-своєму переспівує цей псалом, психологічно майстерно відтворює внутрішній стан пророка, якого не чують, моделюючи метафізичну ситуацію: «І враз почув я голос невимовний, / Той голос, що його лиш серце зна, / Для вуха тихий, але сили повний, / Що душу розворушує до дна. // «Ще поки ти почався в лоні мами, / Я знав тебе; заким явивсь ти в світ, / Я призначив тебе перед царями / Й народами нести мій заповіт» [11, 3: 149]. У цьому контексті важливу смислову функцію відіграє епіграф до вірша «Глась вопіющаго во пустыни» (Ісаї 40:3), що слугує семантичним ключем до зображуваної історії. Правда, Франків герой був хліборобом, «у чистім полі пшеницю жав», відпочивав під дубом, що нагадує топонім України: і ось у його душу прийшло об'явлення голосу Бога – стати пророком. Метафізична ситуація набуває глибокого особистісного характеру, адже в її основу покладено розмову високого духовного змісту – віри і любові, пророчого слова і самопожертви, самозречення в ім'я Бога і самого себе, що незвично розширює смисловий простір твору.

У ліричному наративі автопсихологічний суб'єкт постає у двох іпостасях: як ліричний суб'єкт і як «голос», який у свідомості ліричного персонажа ототожнюється з Господом: «І мовив я: «О, Господи, я грішний! / Чи щоб спокутувать всіх вин вагу, / Ти на сей труд важкий і безуспішний / В сій хвилі кличеш свого слугу?» [11, 3: 150]. Акцентуючи на внутрішній роботі думки, ліричний суб'єкт свідомий високої місії пророка й сьогоднішньої марності його зусиль. Франко будує ліричний наратив на прийомі аналогії, тому в семіотичному просторі тексту образ пророка поступово зливається з образом поета, який вірний високим ідеалам служіння народові й водночас переживає сумніви в доцільності утверджувати істину словом, що порівнюється зі стрілами, що «б'ються о щити сталеві, / Так твій глагол о серць людських щити» [11, 3: 150]; він відчуває невпевненість, вагається у своєму покликанні. Франко, проектує образ поета-пророка на український світ, відтворює дуальність свідомості ліричного персонажа, його внутрішні побоювання і вагання і водночас активну позицію в утвердженні «віщого слова». Він непохитний у думці, що Поет в Україні повинен бути і пророком, і глашатаєм, і совістю народу, і трудівником на полі думки та добра. Франко вірив, що й навіть у пустині голос поета-пророка все-таки чути, а його праця немарна в пробудженні національної самосвідомості українського народу. Внутрішній голос, «голос невимовний, той голос, що його лиш серце зна», промовляє до нього: «Твоїми говоритиму устами / До всіх народів і до всіх віків, / Твоїми я тернистими стежками / Вестиму своїх вибраних борців. // Тобою я навчу їх відрікатися / Життя і світу для високих дум, / Сучасних нужд, погорди не лякається, / У світлу ціль зострілившись весь ум» [11, 3: 150]. Франко по-новому інтерпретує традиційну тему пророка, який сіє добро в людських серцях, відкриває істину, відроджує народ.

Тема митця і його слова набуває у Франка екзистенціальних вимірів: це міркування про сенс буття людини, божественну силу провісницького слова, внутрішній покликання митця в утвердженні духовності. За Франком, метою митця є «перед народами й перед царями» нести слово любові й ненависті, карати зло й увінчувати добро. Слово поета-пророка він порівнює зі стрілами, що б'ють «серць людських щити» [11, 3: 150], воно непереможне, безсмертне і натхненне, бо йде з глибин серця, і віще, бо йде від Бога: «Ось уст твоїх я пальцем доторкнувся / І вложу в них своїх глаголів жар. / І наострю твій слух, щоб, як озвуся, / Ти чув мій голос, наче грім із хмар» [11, 3: 150]. Франко-поет був переконаний, що для національно поневоленої України потрібне слово, що веде за собою маси і пробуджує їх із рабського стану. Митець хотів, щоб це «слово не зрадило «будительному» призначенню та не зробилося... проповідником зневіри, безнадії; людського відчуження» [6, 66].

Цим пафосом пройнятий шедевр української лірики, поезія «На річці вавилонській – і я там сидів», основою для якої послугувався відомий 137 псалом. Мотив «німої» пісні, знищення митцем свого музичного інструмента на знак відмови від творчості в захопленій ворогами країні траплявся в Джона Байрона і Томаса Мура. Згодом мотив цього псалма опрацювала Леся Українка у вірші «Ave regina» (1896): «Даремно хотіла я арфу свою почепити / На вітах плакучих смутної верби / І дати велику присягу, що в світі ніхто не почує / Невільничих співів моїх» [10, 1: 147]. Відштовхуючись від мотивів псалма, Франко перетворює гнівний виступ псаломщика проти напасників свого народу в поглиблену студію психічних наслідків неволі, комплексу психіки людини-раба. У цій рефлексії Франків «раб» саморозвінчує себе саме за ті вади й психічні комплекси, за які поет не раз дорікав українській інтелігенції: його «раб» – це глибоко узагальнений образ, образ-опонент самого себе і своїх співвітчизників, які народилися в атмосфері національного й духовного поневолення; їхній «бунт», короткочасне усвідомлення своєї неволі, а відтак знову пасивність засвідчують глибокий і невитравлений у душі комплекс невольницької психології: «І хоч вирветься з уст крик: «Най гине тиран», / То не крик се душі, тільки брязкіт кайдан». Справді, як помітила Ірина Бетко, Франків твір «вирізняється витонченим психологізмом і глибиною... психологічного аналізу, а також усебічним розвитком теми рабства, яка розглядається в сфері духовного життя нації» [3, 21].

За обсягом поезія Франка перевершує свій прототип, оскільки порушує комплекс нових ідей, зокрема екзистенції буття поневоленої людини і нації. У канонічному псалмі мовлення співця сповнене невимовного болю, розпачу, але водночас гніву, протесту, на голову поневолювачів сипляться прокляття. У Франковому творі палітра емоцій псаломщика надзвичайно складна, але на перший план виступає іронія й самоіронія, яка в цій поезії має не сатиричний, а трагічний характер: «Я на світ народився під свист батогів / Із невольника батька в землі ворогів. / Я хилиться привик від дитинячих літ / І всміхаться до тих, що катують мій рід» [11, т: 158]. Це зумовлює структуру поезії Франка, в основу якої покладена дихотомічна модель, безумовне протистояння псаломщика вавилонцям. Властиво, саме його монолог являє собою сенс цього твору, його оцінки і візії гіркого стану народу-невільника збігається з позицією поета, якого великий сором охоплював за «вавілонський полон» свого народу.

Оригінальним є трактування матері раба «доньки Вавилону», до образу якої звернувся ще Т.Шевченко у своєму переспіві псалма «На ріках круг Вавилону» (1845). На погляд Франка, не фізична помста загарбника матері, як у Шевченка («Тебе, злая, / В радості застане / І розіб'є дітей твоїх / О холодний камень» [12, 1: 263]), а духовно-моральна мука від усвідомлення, що вона дружина і матір раба є в стократ сильнішими і

нестерпнішими. Це була нова реінтерпретація біблійного образу, породжена модерним розумінням людської психіки і самосвідомості особи. Тонкий психологізм і сміливе трактування етико-соціальних проблем національного буття відрізняють Франків твір від попередніх подібних переспівів в українській ліриці, але зближують його концепт – ототожнення: царська Росія, Австро-Угорська імперія – Вавилон, український народ – поневолені ізраїльтяни – з поезією А. Метлинського «М. М. М. В різноязикім Вавилоні», Т. Шевченка, Лесі Українки («Єврейські мелодії», 1899; «Вавилонський полон», 1903; «На руїнах», 1904).

Вірш «Поете, тям, на шляху життєвому...» є програмним і за своїм жанром – різновид інтелектуально-медитативної лірики, у якій порушуються складні філософські й творчі питання, долі поета як людини і мистецтва слова. Композиційно твір являє собою ліричний монолог: однак суб'єктом дії виступає ліричний герой і «інший», зокрема поет, до якого апелює ліричний суб'єкт. Перспектива зображення розширюється від суб'єктивного погляду, що відбиває погляд ліричного героя, до погляду поета, узагальненого образу митця. Пересікання цих перспектив відбиває авторську позицію. Епістрофа «Поете, тям» акцентує особливу гостроту порушених проблем, адже ведеться щира розмова про тернистий шлях митця, носія української національної ідеї, його етико-соціальну позицію. У картині ліричного героя поет уподібнюється до Діогена з ліхтарнею, який «у маскарад життя» іде без маски, «на торжище цинізмів і наруг» [11, 3: 165], щоб нести слово правди. У світлі цих інтенцій стає зрозумілою Франкова концепція поета, у котрій переважають громадянські мотиви над особистим, бо для України настають такі часи, коли потрібні люди, які готові перетерпіти «всі муки буття, всі болі і униження» [11, 3: 165], готові йти на загибель задля її майбутнього. Обов'язок поета – не замикатися «лиш в сфері мрій, привиджень, ілюзій» [11, 3: 165], а громити зло й нести своє світло покривдженим, освітлюючи шлях народові, служити своїм мистецтвом благу ближнього. В імагінативному світі Франка поет вступає у завзяту битву зі злом і кривдою. Тут функціональну роль відіграють образи бурі, грому, а митець уподібнюється, як колись у романтиків, пророкові: «Пророцький дар у тебе лиш на те, / Щоб іншим край обіцяний вказав ти, / А сам не входив у житло святе. // І серце чулеє на те лиш взяв ти, / Щоб кожному в день скорбі пільгу ніс, / І в горі слово теплеє сказав ти. // Та з власним горем крийся в темний ліс! / Ніхто до тебе не простягне руку / І не отре твоїх кривавих сліз» [12, 3: 165]. Конструктивним принципом руху художньої думки в цій поезії є антитеза, яка допомагає відтінити високість моральних почуттів поета й благородність помислів. Інтонація урочиста, інколи відкрито патетична: говорить то трибун, то оратор, то поет-проповідник, який майстерно володіє мистецтвом красномовства (пряме звертання, риторичний оклик, використання

традиційних образів – перлина-щастя, буря, грім, пророцький дар та ін.). Розмовне і сповідальне мовлення, єдність предметно-реальних й абстрактних образів як основної конструкції ліричного наративу (часто поряд з урочистою лексикою) – усе це творить особливу атмосферу поезії «Поете, тям...».

Новатором був Франко і в галузі ритміки. Цей вірш написано дантівськими терцинами. Але італійські терцини – це одинадцятискладовий вірш, близький до п'ятистопного ямба [7, 108]. У Франка відбувається чергування 11-складника з 10-складником, внаслідок чого відбувається чергування жіночих і чоловічих рим, утворюючи, окрім того, свою мелодику й ритміку.

У близьких серцеві Франка темах, зокрема призначення поета, образ автора немовби зникає, ховається, адже йшлося йому про глибоко узагальнений образ митця, що символізує то громадянина, то борця, то полум'яного трибуна. Образи Франкових поезій бентежать своєю емоційністю, а образ профета (пророка), окрім романтичного забарвлення (битий «лихою долею»), набуває езотеричного ореолу, властивого для поетики символізму. Водночас на концепції митця Франка помітні сліди попередньої традиції: поет, на переконання Франка, не має права на сповідь власної душі. Ця думка конкретизується в образі «невроджених дітей», «невиспіваних співів» у поезії «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер віє». Проте попри громадський обов'язок у митцеві живе людина, неповторна творча особистість. Образ серця, заціпенілого морозом, і серця, огрітого людським теплом, стає виразною метафорою творчості, духовних пошуків сучасних митців. З одного боку, поета печуть «невиспівані співи», які зворушують і бентежать душу своїм невтішним плачем за ненародженим життям і спонукають до творчості, а з другого – відчуває, як «уста мої заціпило морозом, а серце вижерла гадюка», усвідомлюючи тяжкий тернистий шлях «українського робітника на народній ниві», що його, як і в легенді про святого Матія, «поєно отруйним зіллям, / Як очі вибрано мені, щоб я / Не бачив, хто мене і пощо в'яже, / І як замісто хліба довго-довго / Я годувавсь ілюзій диким зіллям» («Як голова болить!»). Енергія сповіді, оголеність ліричного «Я-випромінювального», його боротьба самого із собою не роблять ці рефлексії похмурими, хоча художня думка реалізується у внутрішньо естетичному русі від елегійної інтонації сумних роздумів до трагічних узагальнень.

Філософська медитація «Якби ти знав, як много важить слово...» – це підсумок роздумів Франка про смисл, призначення і місце митця в суспільстві. Вірш звернений до молодого покоління поетів, завдяки цьому звучить мотив заповіді, заповіту. Органічним є обрамлення кожної строфи («Якби ти знав...»), причому ці слова повторюються ще й у середині строфи, що утворює епаналепсу, підсилюючи логічну цілість і впевненість поета в правильності своїх суджень. У першій строфі система метафор, розгорнуте порівняння,

градація і синоніми моделюють гаму переживань митця, підпорядковуються розвиткові й трансформації одного тематичного образу: «Якби ти знав, як много важить слово, / Одно сердечне, теплеє слівце! / Глибокі рани серця як чудово / Вигоює – якби ти знав оце! / Ти, певно б, поуз болю і розпуки, / Заціпивши уста, безмовно не минав, / Ти сіяв би слова потіхи і принуки, / Мов теплий дощ на спраглі ниви й луки, – / Якби ти знав!» [11, 3: 172]. Система образів й асоціацій, цікаве співзвуччя асонансів и-о-е, перехресне римування із співзвучними римами, збіг синтаксичних одиниць з ритмічними, сильні психологічні паузи надають мелодиці строфи особливої милозвучності. Друга строфа розвиває мотив ваги слова, але виступає контрастно до першої, у якій «сердечнеє, теплеє слівце» вигоює глибокі сердечні рани людини, а тут «сердите, згїрднеє слівце» тільки «глибокі чинить рани», губить чисті душі, скривлює їх, поганить, отруює людське життя. Франко будує медитацію як рух думок, переживань і почуттів, нестерпного болю від того, що суб'єкт не усвідомлює сили добра чи зла від промовленого слова. Засліпленому поетові-слухачеві, а загалом читачеві ліричний герой роз'яснює глибинну суть прихованих явищ, створює паралель-уподібнення, щоб утвердити свій ідеал людини-поета. Для нього стосунки між митцем і тими, до кого звернене його слово, визначається якостями самого поета: він, передусім, людина-гуманіст, що зір свій «наострює любов'ю», розуміє людське горе, йде на самопожертву в ім'я скривджених. У Франковій картині поет наділяється особливим даром долі, все відчуває і розуміє серцем, а «море сліз» «власною змиває кров'ю». Проте в останній строфі цей образ романтизовано, і він уподібнюється до Месії: «Як той, що в бурю йшов по гривах хвиль розлогих, / Так ти б мовляв до всіх плачучих, скорбних, вбогих: «Не бійтеся! Се я!» [11, 3: 173].

Таким чином, продовжуючи традиції європейської лірики XIX ст., Франко створює багатогранний образ митця, у моделюванні якого застосовує метафізичні ситуації та образи. Його поет служить людству і жертвує собою для нього. У цьому виявляється світлий гуманізм автора. У поезіях книги «Semper tūro» в узагальнено-концептуальному світлі підсумовуються художньо-філософські концепції Франка, трансцендентального погляду на людину. Усвідомлення руйнування часів породжувало у Франка потребу звернутися до споконвічної мудрості людства, до «старих тем», до біблійних образів та мотивів – і там знайти відповідь на «прокляті питання» доби. Інтелектуалізуючи лірику, Франко продовжив тяглу лінію розвитку поезії українських поетів-метафізиків XVII – XVIII століть: він змоделював високу духовність людини, інтелектуальну насолоду від читання поетичних текстів, у яких відлунюють біблійні концепти, що порушують загальнолюдські проблеми буття особи у світі, занепокоєність втратою нею своєї цілісності. За Франком, важлива роль у суспільному поступі належить поетові. Звідси тема митця, його місця в суспільстві – одна з панівних у збірці. Високий провіденціальний смисл його особистої, громадянської і поетичної місії – важливий смисловий модуль книжки «Semper tūro».

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Wordsworth. Poetical Works. Th. Hutchinson (Ed.). E. Selincourt (Rev.). Oxford Univ. Press, 1995. – 1153 p.
2. Барб'є Огюст. Пролог // Сузір'я французької поезії. Антологія: У 2 т. – Т. 2. Переклади й переспіви Миколи Терещенка. – К.: Дніпро, 1971. – 421 с.
3. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. – Зелена Гура, 1999.
4. Дзюба І. Література – все, що написано талановито. Доповідь на Пленумі Ради СПУ // Літературна Україна. – 1992. – 19 листопада.
5. Євшан М. Іван Франко. Нарис його літературної діяльності // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Упорядкування, передмова та примітки Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 135 – 153.
6. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст.–К., 1993.–126 с.
7. Качуровський І. Строфіка. – К., 1994.
8. Куліш П. Варіація першої Давидової псалми // Куліш П. Твори. – Т. 1. – Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 1908. – 502 с.
9. Лермонтов Ю. Собр. соч.: В 4 т. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1975. – 648 с.
10. Леся Українка. Збір. творів: У 12 т. – Т. 1. – К., 1975.
11. Франко І.Я. Пов. збір. тв.: У 50 т. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 1986. – 447 с.
12. Шевченко Т. Пов. збір. тв. : У 12 т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1990. – 528 с.
13. Элиот Т.С. Поэты-метафизики // Литературное обозрение. – 1997. – № 5.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Микола Ткачук – доктор філологічних наук, декан філологічного факультету Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка.

Наукові інтереси: творчість І.Франка, актуальні проблеми сучасного літературознавства.

JULIUSZA SŁOWACKIEGO POGRZEB KAPITANA MEYZNERA (JESZCZE RAZ O SZTUCE TRANSLATORSKIEJ BRODSKIEGO)

Piotr FAST (Częstochowa)

Стаття охоплює характеристику жанрово-стильових особливостей твору “Похорон капітана Мейзнера” Юліуша Словацького та їхнього відтворення в інтерпретації Йосипа Бродського.

The characteristic of genre and style of the work “Funeral of captain Meizner” by Yuliusz Slowacki and theirs reproduction in the Josyp Brodskiy interpretation has been studied in this article.

Tłumaczeniom poezji polskiej przez Josifa Brodskiego poświęciłem dwie dość obszerne rozprawy¹, które pozwalają na sformułowanie pewnych

¹ *Poezja polska w przekładach Josifa Brodskiego — I. W: Od symbolizmu do postmodernizmu. Szkice o literaturze rosyjskiej.* Red. P. Fast, B. Stempczyńska, Katowice 1999, s. 131–152; *Poezja polska w przekładach Josifa Brodskiego — II.* Katowice: Wyd. UŚ

wniosków ogólnych dotyczących przyjmowanych przez niego strategii translatorskich. W tym kontekście wydaje się, że przekład jednego wiersza naszego romantycznego wieszca, stanowi przypadek szczególny, którego uwarunkowania interpretacyjne stwarzają ciekawy pretekst do analizy szczegółowej. Nie będę tu powtarzał ogólnych uwag dotyczących innych tłumaczeń Brodskiego z poezji polskiej, ani też poświęcał więcej uwagi ogólnym uwarunkowaniom tego rodzaju działalności rosyjskiego noblisty. Warto jednak przypomnieć fakt, że poza Norwidem Brodski niemal w ogóle nie wyrażał zainteresowania polskim poetom romantycznym i że jego przekład wiersza *Pogrzeb kapitana Meyznera* Juliusza Słowackiego stanowi raczej incydent w dorobku poety. Ten niewielki szkic pragnę więc poświęcić dość szczegółowej analizie znaczeniowych konsekwencji decyzji podjętych przez tłumacza, które dają się postrzegać jako rezultat kilku różnych kontekstów aktu translatorskiego. Podejmę tu dość detaliczny opis przełożonego przez Brodskiego wiersza, zmierzając do ustalenia pewnych ogólnych reguł rządzących jego decyzjami semantycznymi i formalnymi.

* * *

Wiersz Juliusza Słowackiego Pogrzeb kapitana Meyznera¹ – jak pisze znawca polskiego romantyzmu – „zamknął i unicestwił linię tendencji mitologicznych [w twórczości polskiego romantyka – P. F.], która z taką siłą i tak konsekwentnie rozwijała się w latach 1839–1841 [...]. Wiersz ten przełamał pozę [...], która tak wyraźnie wystąpiła w Hymnie «Smutno mi, Boże...»². Ireneusz Opacki dowodzi w cytowanym artykule, że utwór Słowackiego skonstruowany jest z konsekwentnie splecionych linii losów zbiorowości i jednostki, równocześnie zaś obserwuje w nim skrzyżowanie „struktur liryki i dramatyzowanej epickiej relacji”³. Z przyjętego tu punktu widzenia to ważne uwagi. Pozwalają one bowiem zrozumieć przesłanki znaczących decyzji Brodskiego (lub też redaktora zlecającego mu tłumaczenie fragmentów wiersza Słowackiego). Brodski przełożył bowiem pierwszą i dwie ostatnie z dziewięciu składających się na ten utwór sekstyn. Wybór tych właśnie strof potwierdza w znacznym stopniu takie rozumienie relacji między pierwiastkiem lirycznym i epickim, jakie zaproponował w cytowanej interpretacji Ireneusz Opacki. Twierdzi on bowiem, że żywioł liryczny ogarnia trzy pierwsze i dwie ostatnie strofy utworu. Tłumacząc trzy strofy spośród

2003. W: *Godność i styl. Prace dedykowane Włodzimierzowi Wójcikowi*. Red. M. Kisiel i in. Katowice: Wyd. UŚ 2003, s. 325–339.

¹ *Pogrzeb kapitana Meyznera*. W: J. Słowacki: *Dzieła*. T. 1. Wrocław 1959, s. 119–120;

Памяти капитана Мейзнера (Фрагмент). W: *В ожидании варваров: Мирская поэзия в переводах Иосифа Бродского*. Ст.-Петербург 2001, s. 162.

² I. Opacki: *Słowackiego wiersz “pałacy i okropnej prawdy”*. “Zeszyty Naukowe KUL”. Rok II — Nr 3 (7), s. 81. Uwagi dotyczące semantyki i konstrukcji tego utworu formułuję, opierając się o tę pracę.

³ Tamże.

owych „lirycznych”, Brodski dokonuje znaczącego przeorientowania semantyki tego utworu (niezależnie zresztą od konkretnych szczegółowych decyzji translatorskich podjętych podczas pracy nad przekładem). Tłumacz nie podejmuje przekładu ani jednej z „epickich” strof wiersza¹. Redukuje w ten sposób jego sens do jednego wymiaru – do wymiaru „ujęcia przedmiotu w kategorii tragizmu”². Sens pierwszej sekstyny sprowadza się w istocie do sformułowania przekonania o doraźności ludzkiego życia („pełny młodości i siły”) i zupełnej jego marnośći wobec wymiaru większego niż tylko doraźny („Jutro nie będzie nawet – i mogiły”). Znaczenie dwóch ostatnich strof aktualizuje owo uniwersalne stwierdzenie – odnosi je go losu żołnierza, który życie oddał za ojczyznę. Przeciwstawia jednak także owe zasługi marnemu końcowi i zapomnieniu, bo „choćż osobny ma kurhan”, to jednak – „z jałmużny”. Brodski nie tłumaczy środkowej części utworu (najobszerniejszej), która zawiera zdystansowany opis losu bohatera oraz sytuacji, w jakiej znaleźli się jego współtowarzysze. To oni właśnie stają się zbiorowym podmiotem wypowiedzi w ostatniej strofie. Formułują tam pełen tragicznego patosu apel o pamięć i o nadanie wartości – choćby ich przyszłej śmierci, złożonej na ołtarzu ojczyzny. Wiersz spreparowany w taki sposób, jak stało się to w przekładzie Brodskiego, gubi znaczącą dla niego złożoność strukturalną i pozostaje jedynie pełnym tragizmu głosem na temat bezsensu ludzkiej ofiary oraz adresowanym do Boga wezwaniem o jej usensowienie.

Taką redukcję zmierzającą ku lirycznemu patosowi oddaje także zmieniony w przekładzie tytuł utworu. Rzeczowo i narracyjnie brzmiący *Pogrzeb kapitana Meyznera* zastępuje Brodski sytuującym się w elegijnej tradycji sformułowaniem *Pamięci kapitana Meyznera*. Do pewnego stopnia usprawiedliwia jednak tłumacza zawarte w podtytule rosyjskiego tekstu wyznanie, że przekłada jedynie fragment tego utworu. Poza tym dedykowanie wiersza „pamięci...” zawiera sugestię pewnej intymnością i jest formą uwspółcześnienia utworu.

Zobaczmy, na ile wskazaną tu tendencję interpretacyjną, polegającą na sprowadzeniu utworu Słowackiego do jednego wymiaru konstrukcyjnego i semantycznego, potwierdzają partykularne decyzje tłumacza.

Po pierwsze więc, jak gdyby usiłując nasilić elegijny nastrój utworu, Brodski zmienia jego konstrukcję wersyfikacyjną: polski – genetycznie epicki – jedenastozgłoskowiec zastępuje charakterystycznym dla tego rodzaju poezji w Rosji pięciostopowym hiperkatalektycznym wierszem jambicznym, sytuującym utwór Słowackiego w kluczu tradycji elegijnej, ukształtowanej już w rosyjskim wierszu preromantycznym.

¹ O epickiej tendencji omawianego wiersza zob. także: I. Opacki: „W środku niebokregu”.

Poezja romantycznych przełomów. Katowice: Agencja Artystyczna „Para” 1995, s. 189 i n.

² I. Opacki: *Słowackiego wiersz „palący i okropnej prawdy”* ..., s. 82.

Następnie łagodzi nieco wymowę pierwszych dwóch wersów utworu – opuszcza informację o tym, że ciało wojownika spocznie w „żebrackim dole”, natomiast amplifikuje wiersz w duchu elegijnym, nasila sygnały żalu, że nikt nie płakał nad zmarłym. Pomija znów jednak zawartość czwartego wersu (zajęła mu go wskazana amplifikacja), nie mówi o tym, że owa „garstka popiołu” nie zostanie uwieczniona nawet grobowcem.

W przedostatniej strofie pomija pierwszy wers, gdyż odnosi się on bezpośrednio do zawartości opuszczonych strof, w następnych zaś w charakterystyce bohatera przenosi akcent z roli autorytetu, jaką pełni dla innych, na przymioty jego ducha – głównie odwagę. Powtarza następnie sformułowanie o młodości i sile zmarłego. Słowacki nie pozwala sobie na taki zabieg, w jego tekście powtórzone informacje dzieli aż siedem strof – u Brodskiego występują one tuż obok siebie. Możliwe, że tłumacz zamierzał w ten sposób osiągnąć efekt heroizacji bohatera, typowy dla rosyjskiego eposu ludowego. Jeszcze bardziej uwyrażnia w ten sposób brak nagrody za czyny rycerza („как милостыню получил награду”).

Strofę ostatnią należy uznać za prawdziwe osiągnięcie translatorskie Brodskiego. Podchodząc do świata z absolutnie innej pozycji niż Słowacki (i to zarówno pod względem światopoglądu, stosunku do „sprawy narodowej”, jak i celu wiersza, a nawet indywidualnego wyobrażenia o normach poetyckości), tłumacz osiągnął zupełnie odmiennymi środkami bardzo podobny efekt emocjonalny. Zastąpił bowiem chwyt Słowackiego wyraźnie innymi, ale funkcjonalnie równie skutecznymi środkami wyrazu. W miejsce apostrofy do Boga zastosował zwrot do niewidzialnego – mniej patetyczny i bardziej neutralny światopoglądowo. Łagodząc nacechowanie „ideologiczne” tekstu, rozszerzył tym samym jego adres czytelnicy. Zachował równocześnie podniosłość tonu, stosując archaiczny zwrot „средоточье света” w miejsce „wysokości” z oryginału. Podobnie brzmi także wyraźnie już przestarzałe i bardzo literackie określenie „kraju obrońców”, które zostało zastąpione słowami „ратники отчизны”. Na koniec – w przedostatnim wersie – Brodski stosuje zasadę lustrzanego odbicia znaczeń oryginału: dzień wychodzący „z jasnej niebios bramy” zastępuje substytutem operującym odmiennym przestrzenno-psychologicznym punktem widzenia – prosi, by „niewidzialny” posłał promień „na dno głębokiej jamy”. Ten ostatni zwrot można by właściwie uznać za ekwiwalent opuszczonego w pierwszej strofie passusu o „żebraczej jamie”. Bardzo udany jest też, wymuszony przecież przez potrzebę regularności wersyfikacyjnej, końcowy rym. Brodski kopiuje tutaj intonację Słowackiego, inwersją zastępując wyraźny sygnał intonacyjny oryginału – niestandardowo zastosowany, ale tak charakterystyczny dla dykcji Słowackiego myślnik.

Konkluzja tej mikroanalizy może być tylko jedna: tłumaczenie Brodskiego to zupełnie inny wiersz, traktujący o czym innym niż tekst Słowackiego, jakkolwiek w tej uniwersalizującej transpozycji utworu polskiego poety przekazana została jedna z jego dwóch zasadniczych warstw semantycznych.

Nie mamy jednak danych, aby stwierdzić, czy jest to rezultat świadomej strategii tłumacza, czy po prostu skutek arbitralnej decyzji inicjatora powstania tego przekładu.

Tłumaczenie omawianego wiersza Juliusza Słowackiego prezentuje co najmniej dwa typowe dla pracy przekładowej Josifa Brodskiego modele zachowań. Poeta ten bowiem z jednej strony bardzo dbał w swoich tłumaczeniach o oddanie warstwy formalnej oryginału – dbałość ta dotyczyła zazwyczaj kwestii wersyfikacyjnych i instrumentacyjnych. Z drugiej jednak strony bardzo często dokonywał zdrady w sferze emocjonalnej i niejednokrotnie (jak na przykład w tłumaczeniu *Pieśni o fladze* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego) dopuszczał do znacznych przekształceń semantycznych, zmierzając do nasilenia wymowy emocjonalnej tekstu i wpisując w swój przekład pewne presupozycje stanowiące rezultat jego osobistych nastawień do obiektu działań translatorskich.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Пьотр Фаст – доктор філологічних наук, професор, ректор вищої гуманістичної школи в Ченстохові.

Наукові інтереси: порівняльне літературознавство.

МИКОЛА БАЖАН У КОНТЕКСТІ МІЖЛІТЕРАТУРНИХ ВЗАЄМИН: ПЕРЕДІСТОРІЯ РЕЦЕНЗІЇ ТВОРЧОСТІ Ф.ГЕЛЬДЕРЛІНА

Богдан ЧУЛОВСЬКИЙ (Тернопіль)

У статті висвітлюється місце перекладацького доробку Миколи Бажана у контексті рецензії творчості Фрідріха Гельдерліна.

The place of translator's work of Mykola Bazan in the context reception of Fridrih Gelderlin's creative work has been studied in the present article.

Микола Платонович Бажан (1904–1983) посідає чільне місце серед українських літераторів ХХ століття. Поет-академік, автор високохудожніх оригінальних віршів та поем і не менш блискучих перекладів, вимогливий майстер слова, дбайливий вихователь літературної молоді – таким залишився він серед читачів, серед українського народу. Його творчість захоплює і хвилює своїм епічним розмахом, актуальністю тематики, багатством змісту, досконалістю поетичної форми, високим гуманістичним пафосом. Поетичному таланту М. Бажана було властиве безперервне творче зростання, прагнення все ширших мистецьких обріїв. Найкращі вірші й поеми М. Бажана заслужено ввійшли до золотого фонду української літератури, здобули любов читачів, стали справжньою школою творчості для молодих поетів.

Для Миколи Бажана, як і для більшості видатних сучасних поетів, невід'ємною частиною його творчості була активна перекладацька діяльність. Він віддавав їй свої творчі сили не менше, ніж оригінальному поетичному слову, відчуваючи в цьому органічну творчу потребу, теоретично усвідомлюючи всю важливість культурної місії художнього перекладу, який посів значне місце в його поетичному доробку.

М. Бажан уважав художній переклад важливим компонентом світового міжлітературного процесу, тому він не тільки з любов'ю і великим натхненням перекладав кращі твори класичної і сучасної поезії, але й у своїх літературно-критичних статтях і публіцистичних виступах аналізував актуальні питання художнього перекладу. Н. Костенко так оцінює внесок М. Бажана в цю галузь літератури: «Поет розгортає такий широкий фактичний матеріал про перекладацькі контакти з іншими літературами, що можна говорити про створення ним... справжньої наукової фундаментальної історії українського перекладу» [4].

Бажан – перекладач і критик – разом з іншими митцями утвердив теоретичні основи сучасної української школи перекладу. Один з її принципів – перекладність з мови на мову. У своїх численних статтях про художній переклад М. Бажан уважав, що переклад – це школа міжнародного культурного спілкування.

Як поет, М. Бажан наголошував, що в роботі перекладача, як і в оригінальній, неабияку роль відіграють талант, письменницька здогадка, інтуїція. Творчість Миколи Бажана є яскравим прикладом того, як благотворно на оригінальну поезію автора впливає мистецтво перекладу, але, звичайно, за умови, що оригінали, які він перекладає, чимось близькі йому, захоплюють його. А тому оригінальну поезію М. Бажана розглядають у контексті перекладених ним творів, у їхньому взаємозв'язку, враховують взаємовплив і відштовхування поетичних систем [1; 2; 3; 5].

Прикладом внутрішньої спорідненості між творцем оригінальних віршів та їхнім українським інтерпретатором є німецькомовна творчість, зокрема лірика Р.М. Рільке. Стимулом до дослідження М. Бажаном творчості цього поета було те, що австрійський поет виявляв серйозну зацікавленість культурами інших народів, намагався пізнати людину, проникнути в її єство, її душу, збагнути місце людини на Землі. Все це було близьким і українському митцеві. Саме тому М. Бажан звернувся до творів видатного австрійського поета й відтворив його оригінальну творчість художніми засобами української мови, довівши на практиці невичерпні можливості українського віршування.

Високохудожнім зразком перекладу поезії Р.М. Рільке є перекладена Бажаном «Іспанська танцівниця». Перекладач тут дуже старанно відтворив оригінал, продемонструвавши при цьому артистичну точність і досконалість.

Безперервний вплив на формування складної і надзвичайно яскравої особистості М.Бажана мала німецька література взагалі. Український митець з великим інтересом ставився до здобутків німецької культури, і це було не пасивне сприйняття, а активна творча робота. Вона сприяла збагаченню української культури. У кінці 20-х років М.Бажан написав поему «Гофманова ніч», яка присвячена відомому німецькому письменникові-романтикові першої половини XIX ст. Е.-Т.-А. Гофману. Це був час напружених творчих пошуків українського поета, який прагнув створити образ героя, сповненого суперечностей і внутрішньої боротьби. Таким і постає перед читачами герой поеми.

Творче заглиблення у світ німецької культури тривало в наступні роки. Спочатку Микола Бажан переклав низку поезій П. Целана, окремі твори Г. Гайне. Згодом з'явилися переклади з Гельдерліна.

В останні роки життя М. Бажан багато працював над перекладами лірики Й.В. Гете. Не все задумане він довів до кінця. Але те, що зробив перекладач для української культури, має велику цінність, бо дуже важко уявити собі кращого перекладача творів Й.В. Гете, ніж М. Бажан. Адже творчості М. Бажана властива глибока філософічність, що було відзначене ще в кінці 20-х років. Саме це й споріднює Бажана з видатним генієм німецького народу. Завдяки невтомній праці перекладача сьогодні український читач має десятки високохудожніх перекладів з Гете. Це передусім переклад філософської драми «Прометей» і таких прекрасних поезій, як «Нічна пісня мандрівника», «Рибалка», «Міньйона» та ін. Ці високохудожні переклади дали можливість українському читачеві збагнути красу й багатство лірики Й.В. Гете.

Микола Бажан звертався і до творчості інших поетів світу. Істотною особливістю всіх перекладів М. Бажана є те, що його цікавила насамперед за все та оригінальна творчість, котра має глибоке філософське спрямування, автори якої прагнули осмислити місце людини на Землі, досягнути глибини людського духу.

Переклад для М. Бажана був важливою і відповідальною справою. Приступаючи до підготовчої роботи над вибраним для перекладу твором, український перекладач завжди усвідомлював надзвичайно високу відповідальність перед його автором і своїм майбутнім читачем. Робота над перекладами з Пушкіна чи Руставелі, Міцкевича чи Гете, Тагора чи Данте зобов'язувала до повної мобілізації сил, щоб іншомовну поезію зробити водночас надбанням рідної літератури. І ця відповідальність виявлялася в усьому: у виборі для перекладу поета, його творів, у бережливому ставленні до кожного образу, кожної інтонації, кожної думки першотвору. Багаторічна праця Бажана-перекладача заслужила глибоку шану і вдячність у його сучасників і нащадків. Його переклади органічно влилися в річище нашої літератури й стали знаменною сторінкою культури українського народу.

Представники тих культур, письменників яких М. Бажан пропагував по-українськи, відповідали йому взаємністю. Про це свідчить, зокрема, рецепція творчості українського письменника в Німеччині. У німецькій літературній критиці ХХ століття натрапляємо ряд цікавих повідомлень про творчість українських поетів М. Рильського, М. Бажана, В. Сосюри, П. Тичини, А. Малишка, Л. Первомайського, Л. Дмитерка, С. Олійника, Д. Павличка, Ліни Костенко, І. Драча, Б. Олійника, В. Симоненка, М. Вінграновського. Вони належать переважно П. Кірхнерові і М. Вегнерові, які написали спеціальні статті про українських авторів для навчальних посібників та енциклопедичних видань колишньої Німецької Демократичної Республіки. Цим і пояснюється специфіка їхніх праць та оцінок доробку того чи іншого поета. Винятком є декілька публікацій, присвячених творчості М. Бажана та І. Драча. Їхні твори з'явилися в німецьких перекладах окремими виданнями. Для пошвавлення зацікавлень німецьких перекладачів багатогранною творчістю М. Рильського (1895–1964) помітну роль відіграв нарис М. Над'ярних [8], у якому вперше німецькою мовою подана характеристика життя і творчості цього поета. У післявоєнній Німеччині з'явилися переклади віршів «Москва», «Українська пісня», «Пушкіну», які не відзначалися особливими художніми цінностями. Їхні інтерпретації (М.Ремане) порівняно з поезіями М.Рильського в перекладах І.Кальмера («На вулиці грає шарманка», «Синя далечінь», «Молитва», «Ми довго плавали, ми бачили увіч...») явно втрачають у відтворенні реалій українського національного колориту – важливого елемента своєрідності авторського стилю.

У процесі сприйняття української літератури ХХ ст. у Німеччині знаходимо цікаві факти, пов'язані саме з творчістю Миколи Бажана: його голос найвиразніше «почутий» і докладніше осмислений у німецькомовній інтерпретації. Хоча діапазон оцінок не дуже широкий, але порівняно зі спорадичними згадками про П. Тичину, М. Рильського, В. Сосюру, А. Малишка та інших письменників критичний підхід до творчості М. Бажана вирізняється конкретністю і конструктивністю.

Починаючи з першої інформації про М. Бажана в газеті «Tägliche Rundschau» за 16 січня 1946 р., зацікавлення його творчістю розширювалося та утверджувалося як художніми перекладами, так і критичним осмисленням. Критики прагнули передати зміст творчості українського поета, окреслити його художню індивідуальність.

1949 року з'явилися публікації про життя і діяльність М. Бажана, деякі з них викликані нагодою, яка не мала безпосереднього зв'язку з творчістю самого поета. Тоді урочисто відзначалося 200-річчя від дня народження одного з фундаторів німецької літератури Й.В. Гете (1749–1832). У складі делегації колишнього Радянського Союзу, яка прибула у Веймар, був і М. Бажан. Редакція газети «Tägliche Rundschau» детально висвітлювала ювілейні заходи, яким у повоєнній Німеччині надавалося

великого суспільно-політичного значення. 2 вересня 1949 року в цій газеті була надрукована стаття «Шлях і творчість українського поета Миколи Бажана» [7], написана П.Матвєєвим. Автор, окресливши тематику віршів українського поета, не вдавався до характеристики їхнього багатогранного змісту, хоча наголошував на філософській глибині творчості М. Бажана.

Критик виділяв цикл віршів «Англійські враження» (1948), зокрема поезію «Біг Бен». П. Матвєєв у цій газеті виступив ще з одним матеріалом, який органічно вписується в контекст української тематики: у статті про С. Чіковані він розкрив образ Д. Гурамішвілі, згадуючи вірші і про Україну. Заслуга П. Матвєєва полягає у тому, що він вперше на сторінках німецької преси заявив про художню документалістику М. Бажана, справедливо вказавши на її типологічні збіги з кращими традиціями світової літератури.

4 вересня 1949 року редакція цієї газети надала слово і М. Бажану, опублікувавши його вірш «Біг Бен» у німецькому перекладі М. Ремане. Працюючи не з оригіналом, а з його російською трансформацією М. Светловим, німецький перекладач загалом відтворив зміст і дух твору. У перекладі збережено цю ж експресію, виразність, цей же ритмічно-інтонаційний лад, що і в оригіналі-посереднику М. Светлова.

М. Ремане належить ще одна спроба відтворення художнього світу М. Бажана. Йдеться про статтю «Радянська лірика» в збірнику «Die Neue Gesellschaft» (1949), підписану криптонімом «Т.Р.». Вона присвячена творчості М. Бажана і П. Бровки. У зв'язку з цією публікацією доречно нагадати, що 3 вересня 1949 р. в Берлінському будинку культури відбувся вечір радянської літератури. Головував тоді письменник С.Гермлін. У складі радянської делегації письменників були І. Анисимов, М. Бажан, П. Бровка, С. Чіковані і С. Щипачов. Усі вони брали участь у відзначенні ювілею Й. -В. Гете. У своєму виступі С. Гермлін говорив про художні та естетичні цінності поезії М. Бажана, П. Бровки, С. Чіковані і С. Щипачова.

Безпосередні контакти М. Бажана з діячами німецької культури – Й. Р. Бехером, А. Куреллою, С. Гермліном та ін. – сприяли поживленню українсько-німецьких літературних взаємин. Функції останніх полягали в ознайомленні з іншою, іномовною словесно-художньою культурою і ширше – із життям іншого народу в усьому його розмаїтті. Цій справі прислужилися і публікації журналу «Die Neue Gesellschaft». На його сторінках 1949 року друкувалася велика стаття К. Кемнітца, присвячена Україні, а також оповідання про хліб С. Голованівського.

У зв'язку з проведенням 1951 року місячника німецько-радянської дружби в колишній НДР М. Бажан знову відвідав Берлін як член делегації.

Газета «Tägliche Rundschau» 13 листопада 1951 року надрукувала повідомлення про автора поеми «Батьки і сини». Оцінюючи в статті «Український поет Микола Бажан» збірки «17-й патруль» (1926), «Будівлі» (1929), поеми «Смерть Гамлета» (1932), «Безсмертя» (1937), цикл віршів

«Англійські враження» (1948), німецький критик підкреслював особливості поезії М. Бажана, яскравість його мови, сугестивну силу впливу на свідомість читача. М. Бажан, за висловом автора публікації, підписаної криптонімом «G.W.», – один із кращих представників «літератури на сучасному етапі».

Жвавий інтерес німецької преси викликала серія лекцій М. Бажана про історію і культуру українського народу, прочитана серед німецького населення. У відгуку на виступ поета перед студентами Берлінського університету ім. В. Гумбольдта, надрукованому в газеті «Tägliche Rundschau» за 15 листопада 1951 р., переказана його публічна лекція. М. Бажан, як свідчить К. Мендель, у Берлінському університеті відзначив важливу роль знайомства німецького читача з творчістю Т. Шевченка. Знаменно, що саме 1951 року вийшли у світ збірки віршів Т. Шевченка та І. Франка в німецьких перекладах Е. Вайнерта.

Крім М. Ремане, пропагандистом поезії М. Бажана в Німеччині виступив А. Тосс. У грудневому номері журналу «Aufbau» за 1951 р. був надрукований його цикл віршів «Бориславські оповідання» (1940). Перекладач скористався не оригіналами, а російською версією в інтерпретації Д. Бродського (Бориславские рассказы. На окраине Борислава; Предчувствие грозы; На карпатских изгорьях). Один із перекладів А. Тосса («На окраине Борислава») без змін передрукувала газета «Tägliche Rundschau» (13.12.1951 р.).

Протягом 60-х років життя і творчість М. Бажана висвітлювались в основному в працях М. Вегнера й П. Кірхнера. П. Кірхнеру належить заслуга видання окремою книгою віршів українського поета в німецьких перекладах, що стало подією в українсько-німецьких літературних взаєминах. Збірка вийшла в серії «Лірика народів світу» берлінського видавництва «Volk und Welt» [6].

В анотації до збірки М. Бажана відзначається потяг поета до німецької літератури, зокрема до творчості Е. Т. А. Гофмана і Р. М. Рільке; уточнюється факт створення знаменитої «Гофманової ночі» (1929) – поеми, де найповніше виражена трагічна суперечність між ідеальним сном (мрією) і буденністю. Книга з 26 віршів М. Бажана в перекладах М. Ремане, А. Ендлера, Г. Прайслера, П. Вінса та ін. є творчим оволодінням художньо-значущою новою темою. Тут і грізні події початку ХХ століття, і роздуми про сутність людського буття, і засвоєння культурної спадщини минулого, і усвідомлення сутності нового життя [9].

1975 року М. Бажан створив «Нічні роздуми старого майстра». Естетична цілісність ліричного роздуму про сутність життя людини на землі – характерна риса твору, довірливого спогаду поета, у якому філософські ремінісценції виповнюють змальовану картину. Через два роки поема побачила світ у перекладі А. Раймана («Sinn und Form»). Автору німецькомовної версії вдалося відтворити емоційну ємність

«Нічних роздумів старого майстра», їхній ритмічний лад, смислову напруженість, стрімкий рух підтексту, інтонаційну пульсацію, музичне звучання та інші компоненти оригіналу.

Таким чином, завдяки перекладацькій діяльності М. Ремане, А. Госса, А. Ендлера, П. Вінса, Г. Прайслера, А. Раймона та інших німецький читач має сьогодні уявлення про основні вияви поетичного мистецтва Миколи Бажана. Так логіка участі М.Бажана в українсько-німецькому культурному діалозі підвела його до художнього світу й спадщини Фрідріха Гельдерліна.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Адельгейм Є. Микола Бажан. – К.: Дніпро, 1965. – 182 с.
2. Голубева З.С. Микола Бажан: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1984. – 207 с.
3. Коптілов В.В. Роздуми про майстра // Всесвіт. – 1979. – № 10. – С. 131–141.
4. Костенко Н. Премія, від якої відмовився поет // Рад. Україна. – 1989. – 10 жовтня.
5. Стус В. Твори: У чотирьох томах, шести книгах. – Львів: Просвіта, 1997. – Т. 6 (додатковий). – Книга I. – 245 с.; Книга II. – 262 с.
6. Bashan M. Eine Handvoll Hoffnung. – Berlin: Volk und Welt, 1972. – 153 S.
7. Matwejew P. “Lebe – und kenne den Tod nicht!” Weg und Werk des ukrainischen Dichters Mikola Bashan // Tägliche Rundschau. – 1949, 4.09, S. 4.
8. Nadjarnych N. Maxym Rylsky // Böttcher K., Ziegengeist G. Multinationale Literatur der Sowjetunion 1945 bis 1980. – Berlin, 1981. – S. 307–316.
9. Зимомря М. Важкий перстень долі: слово про Фрідріха Гельдерліна // Б.Чуковський. Фрідріх Гельдерлін – особистість і митець: особливості рецепції в Україні. – Дрогобич, 2006. – С. 181–183.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Богдан Чуловський – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Наукові інтереси: німецька література XIX століття, творчість Ф. Гельдерліна.

СТЕПАН БАЛЕЙ ТА ЕЛІАС КАНЕТТІ: СПРОБА ПСИХОАНАЛІТИЧНОГО ТА ФІЛОСОФСЬКОГО ДІАЛОГУ

Андрій ЦЯПА (Тернопіль)

У площинах літератури й психоаналізу спроектовано діалог поміж С. Балеєм та Е. Канетті. Пошук Ендиміонського мотиву у творчості Канетті доповнює його чоловічим (батьківським) варіантом. Витоки подібності світогляду обох психоаналітиків ведуть до Ф. Brentano.

Dialog between S. Balej and E. Canetti can be projected on the crossroad of two dimensions, that's literature and psychoanalysis. Endymion's motive in Canetti's creative work has an impact of its masculine (father) variant. We observe that the source of their outlooks can be traced in F. Brentano's theory.

Те обґрунтування, якого потребуватиме можливість діалогу поміж С. Балеєм (1885–1952) та Е. Канетті (1905–1994), якщо вона видасться

штучною і надуманою, отримуємо вже із простого зіставлення обох цих, використовуючи термінологію українського наукового діяча, “осіб” на предмет схожості їхніх сукупностей певних рис, які “і є, власне, особистістю” [3, 42]. Але й світоглядна розбіжність, втілена в конкретній науковій чи літературній діяльності, може виступати ґрунтом для зіставлення спадщин патріарха німецької літератури, неординарного австрійського письменника й драматурга Еліаса Канетті та основоположника нової української психологічної й педагогічної науки і, зокрема, автора перших українських психоаналітичних праць [5] Степана Балея. Перш ніж перейти до конкретніших аргументів нашого, на перший погляд, дискусійного зіставлення, зауважимо, що його головні постаті впродовж усього життя шукали відповіді на питання про роль людської особистості в перетворенні суспільства і вже на цьому найзагальнішому рівні є активними партнерами в діалозі гуманітарної думки.

Спочатку звернімося до методу зіставлення, який маємо на меті застосувати. Зазначимо, що це конкретне зіставлення лиш наближено впливається в русло порівняльного літературознавства, адже маємо справу із мислителями, яких важко вмістити тільки в категорію літератора, романіста, поета або ж психоаналітика, а їхнє широке коло наукових і творчих інтересів наводить на думку про належність подібного зіставлення радше до порівняльної феноменології особистості, наукового напрямку, безперечно, міждисциплінарного характеру.

Діалог поміж Балеєм й Канетті може відбуватись у форматі психоаналітичного дослідження літературної творчості. Перша репліка тут належить Балею, якому “здається, що приміненне загального способу психоаналітичного розсліду до аналізу артистичної творчості, а саме стремління іти як найдалше в глибину душі творця від його творів і відтак знову шукати дороги, що веде звідтам до сих творів – може кинути в дечім нове світло на творця і творчість” [1, 180] і який сподівається, “що вказанне психольогічних основ сих проявів у душі поета, зможе і їх самих зробити в дечім більш зрозумілими”. Відповідь Канетті, Нобелівського лауреата в галузі літератури 1981 р., на психоаналіз як такий і у виконанні Балея спробуємо уявити собі згодом, шукаючи Ендиміонський мотив у його творчості.

Власне в ролі психоаналітика, чи точніше критика психоаналізу, Канетті може розпочати наступну стадію діалогу, через яку можемо вийти на передумови становлення світогляду обох представників нової філософської думки зламу століть. І незважаючи на педагогічну незаангажованість вільного письменника Канетті порівняно з професором й академіком Балеєм, який, зрештою, здійснив свою мрію “про працю у вищому навчальному закладі і, тим самим, в атмосфері великої науки” [3, 22], бачимо все ж можливість взаємного проектування також і поглядів на виховання.

Продовжуючи спроектовану нами дискусію темою Едіпового комплексу як рушія становлення особистості або ж літературного твору чи героя, хочемо насамперед звернутися до літератури довідкової, щоб дізнатися таке: “Сам Фройд вважав Е.к. змістовним базисом найвидатніших, на його думку, творів світової літератури: “Цар Едіп” Софокла, “Гамлет” Шекспіра та “Брати Карамазови” Достоевського” [4, 167] і щоб взяти до уваги застереження, “що з позицій ортодоксального психоаналізу Е.к. є універсальним особистісним утворенням і, маючи відповідну мету, його можна віднайти мало не в будь-якому художньому творі” [4, 167]. Не приховуємо, що й нашою метою є віднайти мотиви Едіпового комплексу у творах Канетті, однак ця мета вторинна. Первинною ж є мета вказати на особливість вияву Едіпового комплексу в першій автобіографічній книзі Канетті “Врятований язик” (“Die gerettete Zunge”), особливість, співмірна із Ендиміонським мотивом, двояка: по-перше, власне цей мотив як поодинокий засіб дослідження письмової творчості є рідкістю і сам підпадає під категорію особливого; по-друге, вияв Едіпового комплексу в Канетті близький за своєю неординарністю до вияву Ендиміонського мотиву. До цих висновків, попередньо тут указаних, дійдемо наступним чином.

Поглянувши на перші дві сторінки “Врятованого язика”, знаходимо під заголовком “Мій перший спогад” чітку й лаконічну розповідь про те, як малим хлопчиком Еліас був вплутаний у любовну аферу своєї доглядальниці та незнайомця. Останній, щоб примусити малого мовчати, регулярно змушує його показувати язика й погрожує його відтяти. Цей регулярний жарт незмінно відбувається в червоному коридорі, незнайомиць кожного разу виймає один і той же ніж. “Погроза ножем зробила своє” [6, 10]: 10 років минуло, поки Еліас відкрив цей спогад батькам. Далі мова його набуває притаманного їй критичного характеру, перший спогад автор не тлумачить.

Феномен мови в автобіографії письменника, ґрунтовно проаналізований у працях німецьких і болгарських літературознавців, є темою окремого дослідження і цікавить нас тут тільки тому, що саме в площині мови, яку можна справедливо інтерпретувати як площину становлення особистості письменника, розгортається Едіпова колізія. Окрім взаємозумовленості існування як такої мови, згаданий спогад засвідчує перебування авторської свідомості часів дитинства під владою мови, а точніше кажучи, *не-мови*. Закономірно розподіливши цю владу, яка є знову ж таки окремою і визначальною темою творчості Канетті, на періоди власне мовчанки (підкорення мовному табу) та її подолання, формулюємо наступний висновок (універсальність впливу котрого варто все ж визначати в досліді авторської автобіографічної концепції) щодо світогляду Канетті як письменника: згідно з психоаналітичним мисленням, роль батьківського табу у свідомості Еліаса та в набутті

мовним імперативом ролі першочергового життєвого завдання відіграє не образ батька, що спрямовував сина на покинуту ним самим мистецьку ниву, а саме випадок втягнення малого Еліаса в змову доглядальниці та її знайомого. З цієї пригоди отримуємо псевдобатьківське табу, об'єктом якого є мова, і погоджуємось як з тим, що “відображення Е.к. у творах мистецтва може відбуватися”, зокрема, “як несвідома проекція дитячого конфлікту самого автора” [4, 167], так і з трансформацією Едіпового комплексу (класичний вияв якого, в негативному варіанті можна спостерегти в стосунках Еліаса з матір'ю), де в образі матері вбачаємо мову, якої стосується заборона.

Тепер, узявши до уваги обережність, з якою ми радили б підходити до означення “несвідома” в щойно зацитованих рядках, наведемо, як це робить Балей на початку розділу “Ендіміонський мотив у Шевченка”, цитату із другої автобіографічної книги Канетті “Факел у вусі” (“Fackel im Ohr”), що має унаочнити подібну до фрагменту “Голоду” Кнута Гамсуна ситуацію, змістом якої є знайомство Еліаса із Вецою, його майбутньою дружиною, на першій для нього лекції Карла Крауса: “Вона не питає, як мені воно подобається, сказала вона, вона не хоче ставити мене в незручне становище. “Ви тут вперше”, це звучало так, начебто вона є господинею, зал її будинком, і начебто вона зі свого місця в першому ряду передає публіці все запропоноване. Вона знала відвідувачів, вона знала, хто приходив завжди, і зауважила, не втрачаючи достоїнства, що я тут новачок. Я мав відчуття, що це саме вона запросила мене, і подякував за її гостинність, яка полягала в тому, що вона мене помітила. Мій супутник, сильною рисою якого такт не був, сказав: “Великий день для нього”, – і стинув плечем у мій бік. “Цього ще не можна знати”, – сказала вона. – “Спочатку воно збиває з пантелику”. Я не сприйняв це за глузи, хоч кожне її речення мало глузливу нотку, я був щасливим, що вона мовила щось, що так точно відповідало моєму настрою. Але саме це розуміння спантеличило мене, як ті вії, що робили лиш повільні рухи, начебто мали замовчувати щось важливе. От і сказав я найпростіше і найневибагливіше, що можна було б сказати за таких обставин: “Пантеличить воно ще й як”. Це звучало, можливо, різко, але не для неї, бо вона спитала: “Ви швейцарець?”

Ніким я не волів би бути охочіше” [8, 71].

Гадаємо, можна помітити класичну (класиком, очевидно, виступає Балей) Ендіміонську ситуацію, але перш ніж перейти до поміченої відмінності, наведемо слова П.Т. Петрюка і Л.І. Бондаренко: “На відміну від Едіпового комплексу, Ендіміонський мотив (комплекс), на погляд С.В. Балаєя, не є загальною закономірністю психічного розвитку дитини. Але він часто трапляється у митців, котрі в повсякденному житті є інфантильні” [5] і, зауважимо, залишивши істинність суперечності на розсуд читача, що хоч митець Канетті і не втратив матері в ранньому віці,

відносну інфантильність його дорослої поведінки можна спостерегти, зокрема, в унікальній, наче дитячій, пам'яті та в умінні так уважно й глибоко слухати й *сприймати* співрозмовника, що за це вміння він від очевидців одержав прізвисько “людод” (Menschenfresser) [10, 300].

Відмінність полягає у факті, що змушує задуматися над обсягом поняття “Ендиміонський комплекс”: у віці семи років Еліас несподівано втрачає батька, а мати, яка втрату батька переживає важко, ніби воліючи замістити його сином, навчає його досить таки насильницьким методом – шляхом заучування речень і безжалісною їхньою перевіркою – німецької мови, яка була мовою приватного світу чоловіка й дружини, Жака й Матильди. І хоч син, разом із усвідомленням свого призначення поступово емансипується від матері, в автобіографії Канетті можна віднайти рядки, де він відверто ідентифікує себе з роллю батька. Отож, можемо припускати, що така рання необхідність замінити батька для матері мала за наслідок раннє дорослішання, змужніння в плані моральному, яке випереджало дорослішання статевого, що й, можливо, зберегло наївну чистоту пам'яті й уваги. Не просуваючись далі цією слизькою стежкою, виснуємо і наголосимо, що пошук Ендиміонського мотиву у творчості Канетті дає змогу по-іншому поглянути на бачення Балеєм цього засобу дослідження літературної творчості, який у творах Балея і його дослідників, звичайно, пов'язується із потребою осиротілого митця “компенсувати потребу в материнській ніжності і турботі, яких не мав у дитинстві” [5], і доповнити Ендиміонський комплекс певним *чоловічим, батьківським* варіантом. Об'єктом компенсації у конкретному прикладі Канетті, котрим зараз обмежимося, є не “материнська ніжність і турбота”, якої митцю не бракувало, часом, мабуть, було й забагато, а *батьківське інтелектуальне партнерство*, яке так пантеличить і приваблює його у Веці.

Поза увагою залишилась, однак, та частина міфу, згідно з якою Селена присипляє Ендиміона, відповідно, “жінка – активна, вона не тільки кохана, але й піклується про чоловіка як мати. Тоді чоловік – пасивний, інфантильний, він більше мріє про щастя, ніж практично за нього береться” [5], що, певно, добре збігається із розміщенням активних і пасивних начал у вірші Шевченка “Мені тринадцятий минало”, але не дуже узгоджується із “інтелектуальним партнерством”. Відповідь на питання, чого не вистачає митцеві, як і на питання про обережність, котру ми рекомендували у вживанні означення “несвідомий” щодо Канетті, дасть сам письменник: “Немає нічого жахливішого за інстинкти. Дружне поклоніння, з яким люди взаємно дивляться на свої інстинкти, їх леліють та доглядають і від щирого серця подивляють, нагадує лояльність злочинного гурту. Людським є все, що більшість робить залюбки, а нечисленні інші, які часом є іншими, є, власне кажучи, нелюдами. Бояться

або зневажають тих, які хочуть бути кращими, бо звідки ж ще може походити їхня поведінка, як не з браку” [7, 295].

У своїй різкій відповіді Канетті пропонує ще одне соціально-критичне доповнення до полеміки про Ендиміонський комплекс Балея, переводячи, очевидно, погляд на призначення митця не лише для вияву можливих вад і нестач, а також ще одну альтернативу рушія особистісного розвитку до Едіпового й Ендиміонського комплексів, котрий указує вже не на нестачу, а на бажання певної особи бути кращою як на визначальну причину її, передусім, вирізнення на тлі інших. Окрім того, його відповідь робить вступ до наступного етапу діалогу, котрий передбачає критику ортодоксального психоаналізу.

Спроби віднайти психоаналітичні елементи у творчості Канетті, одну з яких здійснили ми, не є актуальними, адже ж його дослідники психологічного спрямування стверджують: “З першої публікації Еліаса Канетті “Аптону Синклеру виповнюється 50 років” [...] і до другої частини автобіографії “Факел у вусі”, що з’явилась 1980 р., психоаналіз і критика його є визначальним елементом всіх праць Канетті” [11, 7]. Це твердження приводить до висновку, що такими спробами були сповнені помисли самого Канетті, а тому його активну реакцію на головні ідеї психоаналізу цікаво порівняти із поглядами Балея, поставивши тепер обох цих синхронних очевидців поширення й рецепції вчення Фройда на позиції психологів творчості. Однак зовсім не однакові їхні позиції у царині психології: у той час як Балея активно і, в певному розумінні, позитивно працює на її розвиток, Канетті варто вважати серйозним критиком психології, презентованої у Відні в першій половині ХХ століття психоаналізом та індивідуальною психологією [10, 304–305]. Потрібно також зазначити, залишаючи на потім перетини духовних шляхів Балея і Канетті, одним з яких, наприклад, є Відень, що, на відміну від австрійського сатирика К. Крауса (за значенням у житті Канетті в дечім зіставного із К. Твардовським у долі Балея), який в свій час перетворився на справжнього ворога психоаналізу [10, 305], Канетті був радше суперником Фройда, більше того, останній був для багатьох сучасників, і в тому числі для Канетті, навіть певним взірцем.

Висновком на цьому етапі діалогу буде те, що критика Балея, загалом, стосувалася змісту цього напряму психології, адже ж Балея “розвинув учення психоаналізу, не обмежуючись ідеями З. Фрейда, а розглядаючи його ширше, схилиючись до “глибинної” психології А. Адлера і К.Г. Юнга” [5] і на противагу непристосованості “фрейдівських пансексуалістських категорій” [5] до аналізу творчості Шевченка висунув свій варіант психоаналізу, сповнений “великою пошаною, розумінням і співчуттям” [5] до внутрішнього світу поета. Критика ж Канетті, який визнавав галузь психічних помилок (нім. *Fehlleistungen*) справедливою частиною фрейдівського вчення [10, 305], була головним чином

спрямована на його суспільну й фахову рецепцію і ґрунтувалася на пізнанні таких його хиб: по-перше, це ідеологізація психоаналітичного системи, що полягає у зловживанні універсальністю типових діагнозів безвідносно до конкретних пацієнтів [10, 305]; по-друге, це інструменталізація Едіпового комплексу, з допомогою якого поведінка людей – неприпустимим, на думку Канетті, для поета чином – пояснювалась і виправдовувалась (для прикладу, ті, що поверталися з війни, усвідомлюючи злочини, на які були здатні, вдавалися до проповідуваних психоаналізом “задатків до вбивства”) [10, 305]; по-третє, це універсалізація (нім. *Hypostasierung, Inflation*) поняття інстинкту, про що ми вже наводили цитату, і особливо інстинкту смерті.

На завершення хочемо ще схематично простежити вектори духовного розвитку Балея і Канетті, докладне дослідження яких має наповнити окремі праці. Послугуючись творами М. М. Верникова та П. Т. Петрюка і Л. І. Бондаренко, одержуємо філософських менторів Балея у постатях К. Твардовського й опосередковано Франца Brentano. Як поживу для роздумів, пропонуємо усвідомлення того, що й Канетті в пізніх творах, підводячи життєвий баланс, звертається до квінтесенції свого світобачення, біля витоків котрого можна побачити того ж Brentano. До розуміння цього йдемо, рушаючи від аналізу наведеної в примітках довідки* з енциклопедії “Історія філософії”, що засвідчує знаковість *виправлення* розвитку філософії з боку Brentano для К. Твардовського та його учня С. Балея, і приходячи до встановлення очевидної тотожності в словах Канетті й Brentano (дивись наступну примітку**).

Щодо педагогічної тематики зіставлення Балея і Канетті, то обмежимося лише дороговказами: слова сучасної літературної критики, яка говорить про чи не останнє в сучасній літературі здійснення у творах Канетті єдності мислення і письма [10, 295], поставимо поруч із однією з інтерпретацій персонології Балея: “Коли йдеться про особистість, як стверджує С. Балея, мається на увазі психіка, що розглядається під кутом синтетичного підходу – тобто як певна цілісність. Цілісний погляд, зауважує С. Балея, схиляє нас до того, щоб, говорячи про людину і про те, що для неї є суттєвим, ми послідовно розглядали би її як цілість” [3, 43], а

* “Фазу догматизации [...] являл собой, по мнению Б[рентано], немецкий трансцендентально-критический идеализм, представители которого и трактовались философом как главные оппоненты: без преодоления их наследия, по Б., невозможен выход в новый период культурно-исторического развития Европы. С точки зрения Б., немецкий критический трансцендентализм засвидетельствовал тупики, в которые зашла классическая философия. [...] Необходимо вернуться, не отрицая определенного идеального созерцания, к эмпирической точке зрения. Исходной для “выправления” философии, по мысли Б., является психология, которая одна может правильно поставить проблему сознания” [2, 123.].

** “Поняттєве цікавить мене так мало, що я у свої 54 роки *свідомо* не читав ні Арістотеля, ні Гегеля. Це так не тільки тому, що вони мені байдужі, я *не довіряю* їм. [...] Чим суворішою і послідовнішою є їхня думка, тим більшим є спотворення світу, який вони витворили. Я хочу справді бачити й мислити по-новому. І тут не тільки самовпевненість, як можна гадати, а натомість незгладима пристрасть до людини і все більша віра в її невичерпність” [9, 24].

також укажемо на думку Фукса, який уважає життя й творчість Канетті скарбницею, зокрема, для психології і науки про виховання [10, 296].

І, зрештою, повернувшись ще раз до актуальності нашого пошуку або ж, кажучи прагматичніше, вигоди для кожного із співрозмовників діалогу цього дослідження, зауважимо, що її компонентами, на нашу думку, є аргументи не тільки можливості продуктивного діалогу поміж ними, але й необхідності такого діалогу, бо запрошення до розмови представників світогляду Центральної й Східної Європи означає місток поміж цими культурними просторами, який може стати основою для подальших досліджень компаратистів будь-якого спрямування, уможливило б наближення творчості Канетті, віднедавна широко доступної завдяки перекладам роману “Die Blendung” (“Засліплення”, Юніверс, 2003) та “Masse und Macht” (“Маса і влада”, Альтернативи, 2001), до українського читача й критика, а також надає масштабнішого, універсальнішого звучання доробкові Балея, на яке він заслуговує як активний спостерігач та примножувач світової психологічної й, зокрема, літературно-критичної традиції.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Балея С.В. З психології творчості Шевченка // Балея С.В. Зібрання праць: У 5-ти т. і 2 кн. – Т. 1. – Львів-Одеса: Cogito, 2002. – 487 с.
2. Брентано // История философии: Энциклопедия. – Минск, 2002. – С. 123.
3. Верников М.М. Життя і наукова діяльність академіка Степана Балея // Балея С.В. Зібрання праць: У 5-ти т. і 2 кн. – Т. 1. – Львів-Одеса: Cogito, 2002. – С. 19–79.
4. Едіпів комплекс // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 167.
5. Петрюк П.Т., Бондаренко Л.І. Академік Степан Володимирович Балея – видатний український і польський психолог, лікар, психоаналітик та філософ // Журнал психіатрії и медицинской психологии. – 2001. – № 1. – С. 118–125 // www.psychiatry.org.ua
6. Canetti, Elias. Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1998. – 330 S.
7. Canetti, Elias. Die Provinz des Menschen: Aufzeichnungen 1942–1972. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1981. – 430 S.
8. Canetti, Elias. Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1980. – 344 S.
9. Canetti, Elias. Nachträge aus Hampstead. – Zürich, 1994. – 206 S.
10. Fuchs, Irmgard. Elias Canetti, ein Aristokrat der Verwandlung // Österreichische Literatur und Psychoanalyse: literaturpsychologische Essays über Nestroy – Ebner – Eschenbach – Schnitzler – Kraus – Rilke – Musil – Zweig – Kafka – Horvath – Canetti. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. – S. 295–324.
11. Hennighaus, Lothar. Tod und Verwandlung: Elias Canettis poetische Anthropologie aus der Kritik der Psychoanalyse. – Frankfurt am Main; Bern; New York; Nancy: Lang, 1984. – 150 S.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Андрій Цяпа – аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, викладач кафедри німецької мови для ЗЕД Тернопільського державного педагогічного університету.

Наукові інтереси: автобіографія як жанр, творчість Е. Канетті та У. Самчука, компаративістичні виміри літератури.

ХУДОЖНІЙ СМИСЛ НАРОДНОЇ ПІСНІ ТА ЇЇ ВИРАЖАЛЬНІ ФУНКЦІЇ

Олена ЮРОШ (Ужгород)

У статті розглядається художній смисл народної пісні та її виражальні функції.

The article deals with the artistic meaning of national songs and its expressional functions.

Одна з найважливіших актуальних проблем сьогодення – формування національної інтелігенції, активізація розумової діяльності учнів, розвиток у них пізнавального інтересу, творчих можливостей, що спричинило б самостійне здобування знань, а звідси – їхнє застосування на практиці. Важливо, аби духовне начало розвивалася на генетичному ґрунті, що органічно поєднується з народною піснею. У цьому зв'язку вагомими чинниками завжди постають рідна мова, родинне коло та пов'язані зі сім'єю традиції, а також церква й передусім школа. Вони успішно, як показує наш аналіз, реалізовувалися в 20-30-х рр. ХХ століття “Просвітою” [7, 7–8].

Ведучи мову про плідотворну діяльність “Просвіта”, яка особливо вболівала, приміром, про наповнення концертного репертуару змістом народних пісень і творів національних авторів, слід відзначити, що у 20-х рр. концертний репертуар товариства був винятково різноманітний. Він містив значний масив національної культури: від народних колядок – до класичних опер. Про це свідчать переконливі факти зі звіту діяльності “Просвіти”, яка активно співпрацювала з “Руським Національним Хором”. Його очолював диригент “Руського театру”, видатний музикознавець Олекса Приходько. На сторінках “Народного календаря” за 1923 рік наведені такі дані за станом на 1921–22 рр., що виокремлюють зміст репертуару з проекцією на значення народної пісні та її роль у музичному вихованні, зокрема, дітей.

14/XII. “Концерт колядок для учеников”.

15/XII. “Концерт колядок для публіки”.

18/XII. Вистава “Св. о. Николай на Подкарпатской Руси”.

9/IV. Участь у “Шевченковськом концертъ”.

1/V. Участь у “святъ 1 мая”.

15/V. “Литературно-музичний вечер” (разом із самообразовательним кружком учительською семиною).

25/V. “Коза-дереза” – дитяча опера в І дь для школьною молодежи”.

26/V. “Коза-дереза” – дитяча опера в І дь для публики” [1, 144].

Привертає увагу той факт, що всюди підкреслюється адресат як реципієнт, котрому призначений той чи інший твір: для учнів, для шкільної молоді, для широкого загалу. Це спонукало реципієнта краще розуміти важливість чинників національного виховання. Тому й закономірно, що “Просвіта” так дієво популяризувала національну музику, народні пісні, народні танці, молодіжні вечорниці тощо. Доречною видається така деталь: збирання й публікування, приміром, народних колискових пісень та забавлянок має понад вікову історію [2]. Адже вперше українська колискова пісня “Ой ходить сон коло вікон” з’явилася ще 1837 року на сторінках альманаху “Русалка Дністрова” Маркіяна Шашкевича, Якова Головацького та Івана Вагилевича. Живе зацікавлення аналогічним пластом виявляв і М. Максимович, коли укладав 1849 року багатотомну збірку українського фольклору. Чимало його зразків знаходимо в спадщині багатьох діячів української культури. Одна з перших музичних публікацій колискової пісні пов’язана з ім’ям Марка Вовчка. Так, 1867 року в Ляйпцигу була видана збірка “Двісті українських пісень. Співи і слова. Зібрав Марко Вовчок, у ноти завів Едуард Мертке”. Народні українські пісні з голосом (50 пісень і 5 додатків) вийшли 1883 року завдяки зусиллям О. Гулака-Артемівського. Варто згадати в цьому контексті видані Філаретом Колесою “Народні пісні з південного Підкарпаття” (1927), які супроводжувалися мелодіями до текстів. Логічним продовженням були й “Народні пісні з Підкарпатської Русі”, упорядковані ним 1938 року. Названі видання добре узгоджуються з ініціативою Д. Задора, Ю. Костя, П. Милославського опублікувати популярні українські пісні, що побутували в Закарпатті. 1944 року вони видали збірку “Народні пісні подкарпатських русинів”. Цю низку фольклорних видань збагатив визначний музикознавець В. Гошовський, якому вдалося 1968 року видати вагомий збірник “Украинские песни Закарпатья”. Упродовж багатьох десятиліть особливо успішно вивчає фольклорне багатство Закарпаття І.Хланта, якому належить цілий ряд ґрунтовних студій, що містять – у регіональному плані – найбільший масив народних пісень Закарпаття. До них належать, наприклад, щойно видані “Пісні Іршавщини” (Ужгород, 2005).

Поза всяким сумнівом, немає іншої такої царини народної творчості, що відбивала б так життя цілого народу, як у його народній пісні. Усі етапи життя людини, всі важливі події з народного життя – все це подане й задокументоване в народній пісні. Колискові, дитячі, різдвяні, великодні, ліричні, рекрутські пісні – це справжня полівимірна інтерпретація змагань, що творять скарби народної творчості. Привертає увагу змістова

наповненість народної пісні, приміром, на історичну тематику. Тут визначальна парадигма присутня у фактичному змістові, а не формі. Звісно, вона не обмежується лише словесним текстом, який нерідко не має музичного оформлення. Але в народних устах такі тексти знаходять своє самобутнє прочитання у наспівах, наприклад, у ритмах коломийок. Адже звичний ритм коломийки у 2/4 при темпі *marziale* якнайкраще пасує до колективного виконання. Воно закономірно використовується вчителями співу під час проведення різноманітних заходів краєзнавчого характеру. Практика показує, що коломийки переважно не виходять за рамки мажорного або мінорного тризвуку. А в інших творах пісенного жанру мелодія заснована, як звичайно, на тоніці, тобто присутні в простих інтервалах квінти або кварта, сягаючи октави і переходячи до нони. На це слушно вказав тонкий знавець народної пісні П. Милославський.

Варто підкреслити: визначний український педагог сучасності В. Сухомлинський (1918–1970) приділяв велику увагу використанню народної пісні у музичному вихованні дітей як у колі родини, так і в стінах школи. Вчений аргументовано вбачав первинне місце народної пісні передусім у школі, яку називав “святиною й надією, духовною колискою народу”, бо ж народ та його творчість – це “живе, вічне джерело педагогічної мудрості” [6, 169]. Дослідження В. Сухомлинського спричинилися до активного обґрунтування концепції учителя як особистості, а звідси – окреслення його ролі в педагогічному процесі. Тому й не дивно, що на початку 90-х рр. ХХ століття низка авторитетних учених висувала тезу про чільне місце наукового доробку В. Сухомлинського в контексті європейської педагогічної думки саме на сучасному етапі її розвитку [3; 5]. Можна стверджувати, що українському педагогові вдалося стати носієм новаторських ідей за умов тоталітарної системи, яка обмежувала можливості політичного, а також духовного розвитку. Погляди В. Сухомлинського дають змогу окреслити діяльність учителя як таку, що спрямована на поєднання процесу навчання та виховання в єдине ціле. У цьому зв’язку музична педагогіка, а також народна пісня як один з її стрижневих чинників, виконують важливі завдання. Вони спрямовані на розвиток художнього смаку дітей, залучення їх до світу музики і співу, навчання мистецтва гри на музичних інструментах, формування навичок самостійності в роботі, підтримку потенційно здібних учнів і зменшення ступеня самокритики у дітей з обмеженими музичними здібностями. Все це слід не оминати вчителю української літератури, бо для нього текст як з-під пера його творця, так і з уст народу, слугує джерелом виражальної і впливової функцій [4, 140]. У цьому зв’язку промовистим постає доробок Олександра Кошиця (1875 – 1944), видатного українського хорового диригента.

Ім’я Олександра Кошиця добре знане дослідникам української пісенної словесності. Менше відома та сторінка з життя композитора, яка

розповідає про діяльність Української республіканської капели, заснованої ним 1919 року. Щоправда, з-під його пера 1942 року вийшла брошура “Про українську пісню й музику”. Їй неодноразово судилося дійти до читача окремими виданнями: 1946 року англійською мовою у Вінніпегу, 1970 року українською мовою в Нью-Йорку і, нарешті, 1993 року в Києві. Окрім цього, широкий розголос викликали книжки Олександра Кошиця – “Спогади” (Київ, 1995) та “З піснею через світ” (Київ, 1998).

Досліджуючи спадщину Олександра Кошиця, нам удалося відшукати анонімний німецькомовний відгук про українську народну пісню, що датується 1940 роком. Зіставлення численних матеріалів дає можливість припустити, що його автором є Олександр Кошиць. Ось – зміст цього цікавого виступу, що подається вперше в нашому перекладі українською мовою:

“УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ – ДЗЕРКАЛО НАРОДУ

Пісня – це даний природою дарунок, який віддзеркалює душу й характер народу. Наскільки народ зумів бути приземленим і близьким до природи, настільки істинним збереглося його пісенне багатство. З джерел народної пісні нуртує його самобутність, його сутність і його життя.

Поезія та історія, радість і страждання, любов і журба, материнська турбота і щастя дитини біля колиски та поза колискою, плач обездоленої сирітки, вічне прагнення до справедливості та правди і, не в останню чергу, бойовий клич життєрадісного народу – все це несуть хвилі української народної пісні з уст співців у серця слухачів.

Пісня українського народу, що наділена благословенним багатством почуттів у сполучі з великою фантазією, осягає найвищої вершини в ліриці; а лірику і поезію вінчають пісні, які проповідують боротьбу і героїчну звитягу захопливих козацьких походів, нерідко оповитих чарами безмежних степів. Непідробні звуки веселощів та гумору ширяють понад усім цим, а звідси – в пов’язі з сумними та сентиментальними мотивами – постають так характерні для української народної пісні гармонії.

Безвимірні глибини почуттів та розмаїття мотивів, а також можливостей їхнього вираження, що майже видаються безмежними, – все це і є ті настроєві моменти, які живлять українську пісню й захоплюють кожного, хто її чує.

Елементами, які надають українській пісні її неповторність, є й далекосяжний смуток, і світлий животворний сенс радості, і родинні турботи про щастя і любов і, зрештою, турботи про Батьківщину з її широкими, красивими степами, що відлунюють героїчною минувиною з переможними битвами.”

Текст народної пісні містить особливий художній смисл, покликаний утвердити виражальні функції, передусім, фольклорних образів.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Великий ілюстрований народний календар товариства “Просвіта”. – 1923. – Рочник I. – Ужгород, 1922.
2. Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. – К.: Наукова думка, 1984. – 470 с.
3. Європейська педагогіка і Василь Сухомлинський як сучасний педагог-гуманіст // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Київ, 1993
4. Клочек Г. У світлі вічних критеріїв. – Київ, 1989.
5. Махін М. Гуманізм педагогіки В.А.Сухомлинського. – Москва, 1994.
6. Сухомлинський В. Павлышская средняя школа. – М., 1969.
7. Федака П. Народна культура українців Закарпаття на сторінках періодичних видань краю 80-х рр. XIX – першої половини 40-х рр. XX ст. – Ужгород, 2002.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олена Юрош – аспірантка Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: українська народна поетична творчість.

ЗМІСТ

<i>Василь МАРКО (Кіровоград). КОДУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ</i>	3
<i>Сергій МИХИДА (Кіровоград). ІВАН ФРАНКО: ПСИХОПОЕТИКАЛЬНА СТУДІЯ</i> .	14
<i>Анатолій МОЙСІЄНКО (Київ). УКРАЇНСЬКИЙ СОНЕТНИЙ ВІНОК</i>	25
<i>Марія МОКЛИЦЯ (Луцьк). ЕСТЕТИЧНА ДОКТРИНА В. ДОМОНТОВИЧА</i>	31
<i>Mikulaš NEVRLY (Bratislava). POCHODENĚ VŠELUDSKEJ HUMANITY A ALEXANDER SERGEJEVIČ PUŠKIN</i>	48
<i>Олександра НІМИЛОВИЧ, Олена ЮРОШ (Дрогобич). ЛОГІКА ЗМІСТУ ПІСЕНЬ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОХОДЖЕННЯ ПРО КОХАННЯ</i>	54
<i>Луїза ОЛЯНДЕР (Луцьк). ВІРШ ПОЛЬСЬКОГО ПОЕТА Ю. ПШИБОСЯ “АРКА” (ŁUK, 1937) У КОНТЕКСТІ СЛОВ’ЯНСЬКИХ ЛІТЕРАТУР</i>	63
<i>Марина ОРЛОВА (Черкаси). РОМАН П. ГАНДКЕ «ПОВІЛЬНЕ ПОВЕРНЕННЯ ДОДОМУ» ЯК НОВИЙ ЕТАП ЕВОЛЮЦІЇ ФІЛОСОФСЬКО- ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ ПИСЬМЕННИКА</i>	71
<i>Олена ПЕРЕВОЗНИК (Кіровоград). ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ НА ДУХОВНІСТЬ ТА МОРАЛЬНІ ПОЧУТТЯ МОЛОДІ В УМОВАХ НЕЗАЛЕЖНОСТІ</i>	81
<i>Олег ПОЛЯРУШ (Кіровоград). ІДЕЯ «ПРОГНОЗНОГО ОСВОЄННЯ» У ТВОРЧОСТІ О. ДОВЖЕНКА</i>	90
<i>Світлана ПРИСЯЖНЮК (Кіровоград). ДИТЯЧІ ОПОВІДАННЯ В. ВИННИЧЕНКА "ФЕДЬКО-ХАЛАМИДНИК", "КУМЕДІЯ З КОСТЕМ": СПРОБА ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОГО АНАЛІЗУ</i>	100
<i>Ярослав РАДЕВИЧ-ВИННИЦЬКИЙ (Дрогобич). КУЛЬТУРНІ ФОРМИ ВЗАЄМОДІЙ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА</i>	109
<i>Олег РАДЧЕНКО (Дрогобич). ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЕМІЛЯ ШТАЙГЕРА</i>	116
<i>Віктор РЕКІТА (Тячів). ВАСИЛЬ ГРЕНДЖА-ДОНСЬКИЙ: РОДОВІД ПОЕТА</i>	124
<i>Петро РИХЛО (Чернівці). ІНТЕРКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧОСТІ ПАУЛЯ ЦЕЛАНА</i>	129
<i>Олег СЕМЕНЮК (Кіровоград). ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ РОСІЙСЬКОМОВНОГО ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ПРОДУКТУ В УКРАЇНІ</i>	138
<i>Любомир СЕНИК (Львів). ПОВЕРНЕННЯ СВОБОДИ ТВОРЧОСТІ: ЛІРИКА В. СТУСА ЯК ВІДРОДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ ПРОТЕСТУ І НЕПОКОРИ</i>	143
<i>Лілія СИПА (Дрогобич). ДОСЛІДЖЕННЯ Є. БРЕНДІСА, Б. ЛОБАЧ-ЖУЧЕНКА ПРО МАРКА ВОВЧКА: СУТНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТУ</i>	150
<i>Валерій СКОТНИЙ (Дрогобич). ТЕОРЕТИЧНІ МОДЕЛІ РАЦІОНАЛЬНОГО ТА ІРРАЦІОНАЛЬНОГО В АКСІОЛОГІЧНИХ ОРІЄНТИРАХ ОСОБИСТОСТІ</i>	158
<i>Anna STROKA (Wrocław). FRYDERYK SCHILLER NA SCENACH POLSKICH (1951–2004)</i>	164

Галина СТУПНИЦЬКА (Дрогобич). АНГЛОМОВНА ЛІТЕРАТУРА В УКРАЇНІ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ "ВСЕСВІТ" (1958-2000)	176
Микола ТКАЧУК (Тернопіль). МЕТАФІЗИЧНІ ВИМІРИ КОНЦЕПТУ ПОЕТА В ЗБІРЦІ «SEMPER TIRO» ІВАНА ФРАНКА.....	181
Piotr FAST (Częstochowa). JULIUSZA SŁOWACKIEGO POGRZEB KAPITANA MEYZNERA (JESZCZE RAZ O SZTUCE TRANSLATORSKIEJ BRODSKIEGO).....	195
Богдан ЧУЛОВСЬКИЙ (Тернопіль). МИКОЛА БАЖАН У КОНТЕКСТІ МІЖЛІТЕРАТУРНИХ ВЗАЄМИН: ПЕРЕДІСТОРІЯ РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ Ф.ГЕЛЬДЕРЛІНА.....	199
Андрій ЦЯПА(Тернопіль). СТЕПАН БАЛЕЙ ТА ЕЛІАС КАНЕТТІ: СПРОБА ПСИХОАНАЛІТИЧНОГО ТА ФІЛОСОФСЬКОГО ДІАЛОГУ..	205
Олена ЮРОШ (Ужгород). ХУДОЖНІЙ СМИСЛ НАРОДНОЇ ПІСНІ ТА ЇЇ ВИРАЖАЛЬНІ ФУНКЦІЇ	213

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія: Філологічні науки (літературознавство)

Випуск 69

Частина 2

СВІДОЦТВО ПРО ВНЕСЕННЯ СУБ'ЄКТА ВИДАВНИЧОЇ СПРАВИ
ДО ДЕРЖАВНОГО РЕЄСТРУ ВИДАВЦІВ,
ВИГОТІВНИКІВ І РОЗПОВСЮДЖУВАЧІВ ВИДАВНИЧОЇ ПРОДУКЦІЇ
Серія ДК № 1537 від 22.10.2003 р.

Підписано до друку 07.10.2006. Формат 60x84¹/₁₆. Папір офсет.
Друк різнограф. Ум.др.арк. 15,66. Тираж 300. Зам. № 4584_2.

РЕДАКЦІЙНО-ВИДАВНИЧИЙ ВІДДІЛ
Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
25006, Кіровоград, вул. Шевченка, 1.

Тел.: (0522) 28 59 84.

Факс.: (0522) 24 85 44

E-Mail.: mails@kspu.kr.ua