

**Нисевич Светлана.** «Живописание словом» как неотъемлемый компонент произведения о художнике. В статье рассмотрены способы проникновения живописи в литературу. Исследовано влияние импрессионизма на принципы моделирования действительности в литературных произведениях о художниках. Он способствовал психологизации и распространению новой техники письма, такой как «живопись словом». Писатели рубежа веков отказываются от описательности, детализации, шаблонности и стремятся передать мир глазами своих героев, прежде всего, представителей живописи. Образ художника обязывает писателей и самых прибегать к «живописи», используя средства другого вида искусства. Такие проявления новых тенденций обнаружены в новелле О. Кобылянской «Valse mélancolique» и романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Оба автора избегают детализированных описаний, сводят к минимуму количество героев и конденсируют содержание текста в серию «картин», усиливая внимание к эмоциональной нагрузке слова. Дополнительное значение приобретает в анализируемых литературных текстах колористика. Доказано, что художники используют цвета как средство передачи авторского отношения к изображаемому, выразительности психологических состояний героев, создание определенных ассоциаций или соответствующего эмоционального напряжения, атмосферы, намек на дальнейшее развитие событий и тому подобное. Для передачи настроений героев, особенно в период наибольших эмоциональных переживаний, авторы также применяют короткие, отрывистые фразы, похожие на мазки кисти. Усилению взаимосвязей литературных текстов с живописью способствуют имеющиеся в текстах многочисленные упоминания о художниках и их картинах, а также введение в текст живописной терминологии.

**Ключевые слова:** «живопись словом», импрессионизм, художник, колористика, картина, живописная терминология.

**Nisevych Svitlana.** «Painting with Words» as an Inseparable Component of the Literary Work about an Artist. The article deals with the ways of the penetration of painting into literature. The influence of impressionism on the principles of reality modeling in the literary works about artists has been investigated. It promoted psychologization and using a new technique of writing such as “painting with words”. The writers of the turn of the century refuse description, detalization, stereotypes and try to convey the world through the eyes of their heroes, first of all the representatives of painting. The image of an artist makes writers themselves to appeal to “painting”, using the means of the other kind of art. Such manifestations of new tendencies are revealed in the short story by O. Kobylanska “Valse mélancolique” and the novel by O. Wilde “The Portrait of Dorian Gray”. Both writers avoid detailed descriptions, reduce the amount of heroes to a minimum and condense the contents of the text into a set of “pictures”, drawing attention to the emotional charge of a word. Some additional meaning get colours in the analyzed literary texts. It has been proved that the artists use colours as a means of rendering the authors attitude to the depicted, making the psychological states of the heroes more distinct, creating certain associations or an appropriate emotional tension, atmosphere, a hint at the following developing of the events, etc. To convey the moods of the heroes, especially in the period of the biggest emotional experiences, the authors also use short, expressive, abrupt phrases, which are like the strokes of the brush. A great number of mentioning the artists and their pictures as well as introduction the painting terms into the text add much to the intensifying the interconnection between the literary texts and painting.

**Key words:** «painting with words», impressionism, painter, coloring, picture, painting terminology.

Стаття надійшла до редколегії  
16. 10. 2017 р.

УДК 821.162.1'06-3.09

Луїза Оляндер

### **Експресіоністична складова в індивідуальному стилі польських письменників XX ст. (на матеріалі творів А. Струга та Т. Ружеви́ча)**

У статті розглянуто експресіоністичну складову в індивідуальному стилі польських письменників – А. Струга та Т. Ружеви́ча; проаналізовано смислетворчу зображально-виражальну функцію ритміко-інтонаційного рівня тексту, його сугестивні властивості, встановлено перегуки з раннім німецьким експресіонізмом, зокрема, з віршем Георга Гейма «Війна», а також з триптихом Ханса Грундига (1901–1956) «Тисячолітня імперія» (1935–1938); визначено оригінальність письма кожного з письменників.

**Ключові слова:** екзистенціалізм, експресіонізм, хронотоп, колір, сугестія, ритміко-інтонаційний рівень тексту.

Танець поезії окончил свою жизнь во время второй мировой войны, в концлагерях, созданных тоталитарными системами. Все мы, пережившие эпоху презрения, вместе с Андре Мальро задавали себе вопрос: «Умер человек на древней европейской земле или нет?»

*Тадеуш Ружевич.*

Мы открыли страшную тайну, спрятанную под покровом культуры, цивилизации и всего того, чему учили нас в школе. Мы открыли, что Homo sapiens – непредсказуемый монстр, чудовище!.. Мы открыли ад на земле...

*Тадеуш Ружевич W rozmowie z A. Czerniawskim.*

### **Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз досліджень цієї проблеми.**

Актуальність порушеної у статті проблеми очевидна: експресіонізм, який справляв і справляє вплив на польську літературу, і до тепер, не зважаючи на величезну кількість праць, присвячених А. Стругу [5; 20 та ін.] і Т. Ружевичу [тільки останнім часом: 5; 11; 13; 17; 20; 21 та ін.], ще потребує подальшого теоретичного й історико-літературного висвітлення.

**Мета** статті полягає в тому, щоб, характеризуючи експресіоністичну складову в індивідуальному стилі польських письменників – А. Струга і Т. Ружевича, – висвітлити в їхній художній системі експресивну складову в її індивідуальному проявленні.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Відомо, що експресіонізм у Польщі одержав своє проявлення не тільки і навіть не стільки сформованою течією, котра знайшла свій яскравий вираз у перші десятиліття ХХ ст. – з 1912 р. до 1924 р. – у Німеччині та Австрії, скільки як складова у творах письменників різних течій і напрямів у подальші часи. Експресіонізм був властивий проповіднику «оголеної душі», «експресії океану» – С. Пшибишевському («Confiteor», 1899; «Satens Kinder», 1897), Б. Лесьмяну («Sad roztajny», 1912), В. Беренту («Próchno», 1903), С. Виспянському («Wyzwolenie», 1903), А. Стругу («Żółty Krzyż», (1932–1933)), Б. Шульцу («Sklepy sułanowe», 1933) та ін.

Акцентуючи увагу на проблемі проявлення експресіоністичних ознак стилю у творах польських письменників, доцільно вийти за межі експресіоністичного десятиліття в часовий простір більш широкого континууму, сягаючи до 60-х рр. ХХ ст. За цих умов проясняється не помічена раніше закономірність: виявляється, що – der Frühexpressionismus (ранній німецький експресіонізм) – та польський експресіонізм, зокрема, А. Струга, Б. Шульца, а згодом Т. Ружевича і Т. Боровського в певний спосіб пов'язані у своїх відношеннях. І якщо der Frühexpressionismus був викликаний передчуттям тривожних воєнних катастроф, станом когнітивного дисонансу, який охопив душі митців – у Росії насамперед О. Блока [див. Бурого], – і не розгаданим на той час їх наміром застерегти людство від біди, наміром, що був реалізований у вірші Георга Гейма (1887–1912) «Der Krieg» («Війна») в гіперболічно-метафоричних образах міста, де день біжить, а потоки вже повні крові: Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut [12], – то експресіоністичні картини А. Струга, Т. Ружевича і Т. Боровського – це вже реакція на пережиті світові війни, це вже, говорячи словами М. Фуко, – «послідовності послідовностей», висвітлення типів їхніх відношень. Але до цього додамо, що така реакція за своїм художньо-філософським змістом, а також смослотворчою функцією була різноманітною. Зближали цих письменників антивоєнна спрямованість, акцентуація на моралі та загальнолюдських цінностях. У всіх їх, але в кожного по-своєму – залежно від визначення конкретних завдань, що вирішувалися у філософсько-художній системі їхніх творів, – знаходить відгук «wszechpotężny humanizm Lwa Tolstoja, który legł u podstaw nowatorstwa artystycznego *Wojny i pokoju*» («могутній толстовський гуманізм, який ліг у підґрунтя художнього новаторства “Війни і миру”») [10, с. 125].

І тут передусім як певне кільце в ланцюгу художніх творів, що розкривали трагічні наслідки світових воєн, варто визначити експресіоністичні складові в стилі трилогії Анджея Струга (Тадеуша Галецького) «Żółty Krzyż» (1932–1933), де знайшла своє яскраве відображення гуманістична концепція письменника. У своїй обороні найвищої цінності – людського життя, А. Струг був співзвучний не лише з видатними письменниками «втраченого покоління» – Е.-М. Ремарком, Р. Олдінгтоном, А. Барбюсом та ін., які нещадно викривали злочинність Першої світової війни, а й такими, як Р. Роллан, в їхній антиімперіалістичній спрямованості. Але, якщо глибше замислитись над смислотворчою функцією експресивної складової в таких сценах роману «Żółty Krzyż», як опис *поля*

бою після битви або вміщення в текст звіту про успішні іспити зброї масового ураження та ін., то виявляється, що письменник порушив більш глобальну проблему: картини, створені А. Стругом, говорять про те, що «мислення війною» несе загрозу *Життю* загалом. Саме так спрямовує стругівський текст інтенції сучасного реципієнта на реалії XXI ст. Тепер гнівна фраза: «Oto wojna, oto jest śmierć w jeszcze jednej, nowej, jeszcze raz odmienionej postaci» [21, s. 227]. («Ось війна, ось є смерть у ще одній, новій, ще раз зміненій формі») – звучить як пересторога. Усе це свідчить про потребу через поезику трилогії «*Żółty Krzyż*», характеризуючи цей момент у художній системі зображально-виражальної функції образу *поля бою після битви*, акцентуючи всю палітру зображально-виражальних прийомів, пильну увагу приділити тим моментам, що викликають почуття, які виникають на рівні підсвідомого і які майже неможливо передати словами. Але реципієнт, переживаючи їх, отримує водночас поштовх до філософських інтенцій *Буттєвого* характеру.

Характерною рисою роману «*Żółty Krzyż*» є те, що він охоплює весь *простір* Європи часів Першої світової війни й – через художні образи нашого *макросвіту* (реального світу нашої планети та сонячної системи) в його взаємодії з *мегасвітом* (Космосом) і *мікросвітом* (світом елементарних часток) – розкриває різні форми віддзеркалення масштабної кризи, котра охопила всі сфери існування людей, залишаючи невитравний відбиток на їхніх душах і долі. А в динамічних описах А. Струга часопростір *поле бою після битви* – це *простір* страждання й загибелі всього живого протягом часу; простір, що міститься на межі між численними кровопролитними битвами. Стругівська поезика зображення *поля бою після битви* підкреслює глибину трагедії одиничного – фізичного й духовного – існування людини та народів загалом.

Суттєву роль у розкритті задуму роману «*Żółty Krzyż*» відіграє те, що картини *поля бою після битви* в структурі художнього цілого розміщені на початку оповідання. Відкриваючи роман «*Żółty Krzyż*» картиною *поля бою після битви*, А. Струг змалював узагальнений образ спотвореної землі й умертвіння всього живого на широкому просторі Європи: від Франції до Росії. Особливість експресіоністичної стилістики цього твору виявляється в тому, що в ньому простір, на якому панує Смерть, водночас і зображується, і переживається: «Okrywała noc wszystkie okropności tych miejsc i dała odpoczynek zmordowanej ziemi, i zdawało się teraz, że już na zawsze, na wieki wieczne utai noc bezceństwa, bohaterstwa i zbrodnie, które szalały tu bez przerwy, bez wytchnienia w ciągu trzech nocy, trzech dni. Niepodobna, by za tym razem o swojej godzinie, jak co dnia, podniosło się jutrzejsze słońce, żeby się obnażyła bezwstydnie jakowaś prawda niemożliwa, potępiona i przeklęta. Po tym, co się tu działo, nie może odżyć i nie powinien żyć na nowo splugawiony obszar ziemi» [18, I, s. 8]. («Укрила ніч всі жахи тих місць і дала відпочинок зморованій землі, і тепер здавалося, що вже назавжди, на віки вічні, приховає ніч підлість, героїзм і злочини, які бушували тут без перерви, без віддиху протягом трьох днів. Немислимо, щоб кожного разу у свій час, як щоденно, вставало ранкове сонце, щоб оголити безсоромність, правда якої нестерпна, засуджена і проклята. Після того, що тут діялося, не може ожити і не повинен жити знову спаскуджений простір»). (Тут і далі переклад мій. – Л. О.).

Ця частина стругівського військового пейзажу свідчить про динамічність душевних станів наратора, що зміцнювали один одного: поетична й сугестивна, насичена невимовними переживаннями інтонація, котра супроводжує початковий опис ночі, що надходила: «*Zapadał zmierzch i na chwilę oparowała świat straszliwa cisza*», – переходить у лють.

Ефект досягається тим, що текст в ліричному відступі А. Струга містить у собі гівно експресивні та оцінні слова, – *bezceństwo, zbrodnia, bezwstydnie, potępiona przeklęta*, що змушують жахнутися й усвідомити злочинне божевілля світової бійні. За своєю тональністю стилістика живописної картини *поля бою після битви* є адекватною формою вираження рішучого антивоєнного протесту. Стругівська палітра перегукується з палітрою таких полотен художника-експресіоніста Ханса Грундига (1901–1956), як триптих «*Das Tausendjährige Reich*» («Тисячолітня імперія»), «*Kampf der Bären und Wölfe*» («Битва ведмедів та вовків») та ін.

Майстерність типізації А. Струга виявляється вже в тому, що він одиничну битву, яка тривала протягом трьох днів і трьох ночей (*w ciągu trzech nocy, trzech dni*), у наступних частинах тексту вміщує в безкінечний ланцюг кровопролитних битв, називаючи ту місцевість, де вони відбувалися [18, I, 28, 35; II, 359–360 й т. д.]. Цьому завданню – хоча й не тільки йому – слугує спочатку пам'ять von Sendena про битви, учасником яких він був, – «nad Marną, pod Lombardsyde, nad Izerą, pod Gorlicami, w Karpatach, nad Dniestrem, na pozycjach Gallipoli, w fortach Dardanelów, pod Arras, na Chemin Dames, nad Somma» й ін.

[18, I, s. 28]. І після кожної битви залишається поле – картиною якого відкривається «Żółty Krzyż» – *поле*, що засіяне трупами та смертельно пораненими й покинутими солдатами, які конали в страшних муках. Однак таке уподібнення не усуває особливого. А особливим за своєю значимістю є *поле після бою*, описане на початку роману, насамперед для його героїв, які перебували на межі життя й смерті. Не де-небудь, а на цьому *полі* поручик von Senden усвідомив, що до нього тільки «teraz, przed samym końcem, przyszło jasnowiedzenie» [18, I, s. 28], а його супротивник – капітан Déspraux, котрого він ішов убивати, – з останніх сил намагався допомогти йому сповідатися. В обох відбувся в душі поки ще не усвідомлений до кінця злам: не ворога – раптом! – вони побачили один в одному, а людину. І водночас обидва відчули злодійство війни, а в їхній кризовій свідомості виникло питання про сенс життя: «Człowiek nie żyje samą wojną, człowiek pracuje, kocha, myśli, tworzy, człowiek bywa wielki, wspaniały, osiąga boskości w sztuce, w wiedzy...» [18, I, s. 28]. («Людина не живе самою військовою, людина працює, любить, мислить, творить, людина буває велика, чудова, досягає божественності в мистецтві, в науці»).

Особливим з'явилося це *поле після битви* також і для реципієнта в романі «Żółty Krzyż», тому що тепер, коли *воно* постало в широкому контексті війни, Європу з усією очевидністю було уявлено величезним цвинтарем. Тепер лексема *tu* (тут) охоплювала весь європейський простір, до котрого будуть звернені всі питання трансцендентного характеру, що вирвалися з глибин душі, яка нестерпно страждала, а тому й були вони виражені в експресивній формі: «Gdyż wyginęło już i zmarło wszystko, co żyło? W przenikliwie napiętej cichości lada chwila odezwie się nad pobojowiskiem czyjś głos olbrzymi, nadludzki. Wypowie się gromowe słowo gniewu bożego czy szyderczy jak wycie pocisku śmiech szatana?» [18, I, s. 8]. («Коли вже загинуло і вмерло все, що жило? У пронизливо напруженій тишості кожну мить лунає над побоїщем чийсь голос, величезний, нелюдський. Промовляється гомове слово гніву Божого чи насмішкуватий, як виття снаряду, сміх сатани?»).

Очевидно, що і структура, і стилістика цього фрагмента загалом були продиктовані тим, що письменник у центр поставив окрему людину. На цьому слушно акцентував Я. Пещачович (Jan Pieszczachowicz), який писав: «Struga mniej interesowały przemiany światopoglądowe i społeczne, które na zakończenie wojny doprowadziły do rewolucji w Rosji, wrzenia w Niemczech, radykalizacji nastrojów w innych państwach walczących. Prezentuje losy jednostek...» [цит.: 18, III, s. 304]. («Струга менше цікавили зміни світоглядні і суспільні, які по закінченні війни призвели до революції в Росії, бродіння в Німеччині, радикалізації настроїв в інших державах, що воювали. Представляє долі індивідів...»).

Сцена *поля бою після битви* в романі «Żółty Krzyż» виконує ролі епітета. У тексті А. Струга вона – *код*, у котрому в концентрованому вигляді, як у цілісному поетичному образі, міститься основний антивоєнний пафос твору. У певному сенсі ця початкова сцена може існувати й самотійно.

А. Струга, вирішуючи свої художні завдання, акцентує увагу на переживанні героями жахливого й безмірного простору, у його романі хвилина дорівнюється безкінечності. Детальний опис фізичних та духовних страждань французького капітана Déspraux і німецького поручика von Sendena, контужених та засипаних землею, – це зупинка часу, яка створює враження безкінечності («długo, bez końca...») нестерпних мук, котрі символізують безнадійність: «O Boże, niechże się to raz skończy... Nie, tego nikt nie wytrzyma... O gerechter Gott... Erbarme dich...» [18, I, s. 13]. («О Боже, нехай це нарешті скінчиться... Ні, цього ніхто не витримає. Боже праведний... Змилуйся...»).

«Żółty Krzyż» із перших рядків зненацька занурює (за М. Бахтіним – це кризовий хронотоп) у безмірний і таємничий простір, викликаючи почуття невиразної, незрозумілої та тужливої тривоги: «Zapadał zmierzch i na chwilę opanowała świat straszliwa cisza. W niebywałym milczeniu zapowiadał się jakowyś kres i koniec wszystkiemu, co dotrwało do tej godziny zmierzchu i jeszcze żyło» [18, I, s. 7]. («Настали сутінки, і на мить опанувала світ страшна тиша. У небувалому мовчанні позначилась якась межа і кінець усього, що додержалося до цієї години сутінок і ще жило»).

Містичний жах, що охоплює душу, передається прийомом градації: *страшна тиша* спочатку переростає в *небувале мовчання* й *миттєво* переходить в *апокаліпсис*. Наступне речення, починаючись із слова *wnet* (швидко), що сполучається з виразом *koniec wszystkiemu, co... żyło* *началом*, підтверджує стрімке наближення кінця світу: «Wnet zerwie się trzask piorunów i chmurna noc zawyje orząc i prując powietrze w błyskawicach i dymach. Nie ostoi się nic, dokona burza swego dzieła, powali, uśmierci, zagrzebie w ziemi ostatnią resztę tego, co czai się jeszcze i trwa już ostatnim tchem...» [18, I, s. 7]. («Незабаром вибухне тріск грому, і похмура ніч завие, орючи та розтинаючи повітря в

блискавках і димах. Не втримається ніщо, довершить буря свою справу, повалить, умертвить, загребе в землю останні рештки того, що ще зачаюється і тримається вже останнім подихом».

Становище стругівського *автора / наратора* чітко не визначено: з одного боку, він начебто перебуває за подією, а з іншого – насиченість його оповіді великою емоційністю змушує сумніватися в цьому. Іншими словами, стильові особливості опису *нічного поля бою після битви* в романі «*Żółty Krzyż*» забезпечують одночасну *присутність / відсутність автора / наратора* на місці події в момент оповіді. Завдяки цьому А. Стругу вдалося створити таку оповідальну ситуацію, за якою «перцептивна» свідомість часу / простору *автора / наратора* при зворотному читанні легко переплітається з «перцептивністю» героїв, котрі перебувають у самому центрі того, що відбувається, та сприймається тепер уже і як вираження їхнього внутрішнього стану. Письменник, «граючи» хронотопом, підкреслював і безмежність простору, і відсутність його у завалених землею людей – самотніх і безсилих. Капітан Désraix почав марити: «*Chwyta go poczwara w żelazne ramiona, łamie mu żebra, łamie krzyże i dusi*» [18, I, s. 9]. («Хапає його почвара в залізні обійми, ламає йому ребра, ламає поперек і душить»). А поручик von Senden страждав від того, що «*był cały skręcony, związany, bez możności poruszenia, zmiany, ulgi. Stawało się to tak nieznośne, tak okropne...*» [18, I, s. 13] («був увесь скручений, зв'язаний, без можливості поворушитися, змінити положення, без полегшення. Ставалося це так незносно, так страхотливо»).

А. Струг зображав не лише видиму поверхню простору. Письменник ішов углиб землі. Його *поле бою після битви* – багаторівневе, бо під його поверхнею розміщені захоронення убитих у попередніх битвах. Риючи окопи, солдати несподівано для себе розкривають їх – і назовні виривається те, що було продуктом розпаду колись живої матерії, те, що відбулося вже на рівні мікросвіту. Процес розпаду людських трупів на мікроелементи, який супроводжувався задушливим смородом, посилює страждання ще живих. А свіжі трупи годують пацюків. «Перед человеком, – писав О. Потебня, – находится мир, с одной стороны, бесконечный в ширину, по пространству, а с другой, бесконечный в глубину, бесконечный по количеству наблюдений, которые можно сделать на самом ограниченном пространстве, вникая в один и тот же предмет» [7, с. 520]. Переосмислюючи слова О. Потебні, можна стверджувати, що вибрана А. Стругом поетика в описі *поля бою після битви* йшла й у глибини його, підкреслюючи тим розміри гігантської катастрофи, яка вибухнула на європейських просторах. І світ руйнування постав у романі «*Żółty Krzyż*» у всіх його вимірах.

Письменник у зображенні *поля бою після битви*, звертаючись насамперед до емоційних і поетичних імпульсів реципієнта, водночас, спираючись і на його схильність раціонально сприймати дійсність, зображену мовою цифр і фактів, нагадуванням географічних назв, де точилися жорстокі бої, досягає потрібного емоційного ефекту. Але й цифри викликали почуття *абсурдності* світу.

Водночас А. Струг надавав великого значення виразним та смисловим функціям емоційного пейзажу. Особливість поетики картин природи в А. Струга полягала в тому, що він уміщував у яскраво виражену експресивну замальовку сутінок метафоричний смисл – це був одночасно і реальний пейзаж, і знамення кінця світу. За А. Стругом, після того, що було скоєно людьми проти людей, повернення до нормального розвитку життя не буде ні в людства, ні в природи. Смеслотворча палітра барв – це характерна палітра художників-експресіоністів, вона сугестивна і впливає на підсвідомість: живопису А. Струга властиві різкі контрасти барв: *чорного* та насиченого *червоного* (*ciemnopurpurowe* rozary – *czarna* przestrzeń). А жалібний колорит природи стругівської картини виражає скорботу за загиблими та водночас за понівеченою – передусім духовно – людиною. Об'єктивність та суб'єктивність А. Струга – у тому числі й у зображенні *поля бою* – дають можливість усебічно не лише усвідомити трагедію початку століття – у філософському, соціальному, політичному та особистісному вимірах, а й сприйняти на рівні підсвідомого. І те, що Перша світова війна постає в романі першою загрозливою ланкою в ланцюгу всіх наступних подій найкривавішого – ХХ століття, є заслуга А. Струга, якого після смерті С. Жеромського вважали совістю нації. Ось чому слова Г. Маркевича про роман «*Роріолю*» можна адресувати А. Стругові: «...nikt z pisarzy polskich z taką konsekwencją nie odsłonił groźnego oblicza wojny...» [14, s. 317]. («Жоден з польських письменників із такою послідовністю не розкрив грізне обличчя війни»).

Т. Ружевиц (1921–2014) і Т. Боровський (1922–1951), які пережили трагедію Польщі за часів Другої світової війни, не лише продовжують А. Струга у своєму співзвуччі з ним, а й порушують цю проблему – в т. ч. і проблему абсурдності – в іншому ракурсі, акцентуючи увагу на процесах, що руйнують душу, коли перед героєм світ постає як «розбите дзеркало» (Т. Ружевиц). І твори «*Kartoteka*»

1960, «Kartoteka rozrzucona» (1997) Т. Ружеви́ча і «U nas w Auschwitzu», «Kamienny świat» (1948) і «Pożegnanie z Marią» Т. Боровського – це вже відповідь *послідовності* на *послідовність*.

Моделюючи дійсність, Т. Ружеви́ч для втілення свого задуму обрав «мозаїчну» структуру: тканина його тексту складається з окремих фрагментів – «карток» з «просторічними» висловлюваннями персонажів, «карток», що ви́йняті з картотеки й розташовані в довільному порядку (за законами пам'яті або сну), які начебто можна вільно переставляти, але неможливо їх зібрати в цілісність. Однак це не зовсім так. Між «картками» створюється *простір*, що вбирає до себе смисли, які реципієнт, спираючись на свій тезаурус, мусить розкодувати, принаймні на двох рівнях – понятійному й емоційному, свідомому й підсвідомому. За звичаєм аналіз концентрується на рівні понятійному, але не приділяється належної уваги прийомам, завдяки яким формуються і проявляються експресіоністичні мотиви на сугестивному рівні динаміки почуттів. Це стосується і організації простору. Хоча в ремарках й зустрічається слово *pokój* (кімната), але Герой на своєму ліжку перебуває на перехресті вулиць Варшави, а тому простір не локалізується. Цей простір вражає реципієнта своєю безмежністю, викликає не тільки співчуття Герою, колишньому письменникові, який мав гуманістичні ідеали, але, пройшовши крізь війну, побачивши море пролитої крові і нечуваних страждань, зустрівшись із людиною-монстром, втратив віру в моральні цінності, втомився, спустошився і усамітнівся. Цей простір у своєму спотвореному безмежжі, де панує цинізм і дріб'язковість, пробуджує в реципієнтові почуття неспокою, вводячи у стан когнітивного дисонансу, викликаного падінням людини, «падінням у всіх напрямках» (Т. Ружеви́ч). І, як покаже Т. Ружеви́ч уже драмою «Kartoteka rozrzucona», – це падіння стає чим далі, тим глибшим.

Трагічне минуле, що живе як гірка пам'ять у пораненій війною душі Героя, призвело до втрати ним почуття гармонії зі світом. Незважаючи на те, що Герой працює, він Директор («Kartoteka»), віце-Директор («Kartoteka rozrzucona»), – у нього навіть є секретарка, – він, спостерігаючи аморальне оточення, перебуває у стані бездіяльності. Але ця *бездіяльність*, як і безіменний – хоч його і називають різними іменами – Герой, носить узагальнений характер. Важливо, що перед Героєм навіть не постає гамлетівське питання «Бути чи не бути» ні у прийнятому сенсі: *бути чи не бути людиною*, – ні в тому сенсі, в якому його пред'явив філософ С. Кримський, характеризуючи Гамлета: «... він, – пише філософ, – болісно вагається: чи є сенс діяти, чи можна зрівняти корисні ефекти дії з негативними, чи варта мета діяльності шкоди від неї і яка взагалі моральна міра практики?»

Сенс концепції фаустіанства повністю протилежний тому напряму сприйняття геніального твору Гете, який аполігує практику, дію. <...> Практика у Гете веде до протилежних її меті наслідків... практика здатна виконувати позитивну роль лише при моральному осмисленні, гуманістичному усвідомленні. А таке усвідомлення передбачає врахування в життєдіяльності смислу та цінності споглядання, благоговіння перед буттям. Споглядання з цього боку виступає як проблема гармонізації відношення душі та світу, яку О. Пушкін вважав вищою творчою цінністю» [3, с. 504].

Розмисли над сценами драми «Kartoteka rozrzucona» викликають принаймні два болісних питання:

- Невже були марними ті великі втрати, що понесла й Польща у боротьбі з фашизмом? Адже світ не змінився на краще...

- І що його робити? Падіння триває...

Невипадково в уяві Т. Ружеви́ча з'являються метафоричні та експресивні образи собак, з одного боку, *Бобик* (в тексті «Kartoteki»), з другого – безіменна *німецька вівчарка* (в тексті «Kartoteki rozrzuconej»), вона начебто є й немає, але вона бажана бути на сцені). Протилежність цих персонажів очевидна, проте очевидний і їхній взаємозв'язок: *вівчарка* – втілення *Зла*, насильства, жорстокості, агресії, втілення того, що несе *страх*, духовну і фізичну смерть; *Бобик* – це той, в якого *страх* активізував уміння пристосовуватися, виконувати всі принизливі накази господаря. Він водночас і жертва, і породження атмосфери страху, але він й одна з причин існування того *Зла*, що символізує собою *німецька вівчарка*, бо це *Зло* існує ще й тому, що існує пристосованець *Бобик*.

Ось чому так важливі дві характерні сцени в драмах Т. Ружеви́ча: бесіда *Героя* з *Паном з Проділом / Бобиком* [див. : 15, s. 40 – 44] за чашечкою кави і сповідь перед німецькою дівчиною [див.: 15, s. 51 – 52; 90 – 92], сцени, які певною мірою є ключовими в художній системі драматурга-поета Т. Ружеви́ча. Саме вони розкривають душу *Героя*, котрий перебуває у стані когнітивного дисонансу: заглиблений тільки в себе він у «Kartoteki rozrzuconej» так само, як *Мати I і II*, *Батько I і*

II, *Старець I, II, III* та ін., множитья, подвоюється і стає водночас *Героєм I* і *Героєм II*, котрий разом з оточенням під тиском зовнішніх впливів – зокрема телевізійній інформації – піддається глибокій деструкції [див. детально: 6, с. 17].

І хоч сцена з *Паном з Проділом / Бобиком* є тільки в «*Kartoteki*», про неї не варто забувати, читаючи драму «*Kartoteka rozrzucona*». Постать *Пана з Проділом / Бобика* виражена багатомірними контрастами, в т. ч. і на лексичному рівні. З одного боку, підкреслюється його *респектабельність* – це пристойна людина: *elegancki pan, idealnie uczesany*, який має власну думку (*mał swoją dumę*); з другого – тварина: *wbiega na czworakach, obwąchuje nogi, podnosząc pysk, ociera pysk o nogawkę, «aportuje» kość, pięknie «służy»*... Він не має зубів, тільки язика. *Пан з Проділом / Бобик* – пристосуванець, але ще й такий, котрий вважає себе непричетним до того злочинства, яке творив своїми руками, говорячи словами Т. Ружевича, *Homo sapiens – nieprzewidywanego monstra, чудовисько*. І зосередження драматурга на створенні образу *Рук* є закономірним кроком.

У сцені за *чашечкою кави* поглиблюється смисл метафоризації *Рук*. Образ *Рук* досягає багатозначного символу: вони постають як текст, що доводить, що, по-перше – усе є результатом спрямованості їхніх дій; по-друге – пристосування до *Зла*, відмова від боротьби з ним залишають руки (квазі)чистими, тими, що плямують душу: кров жертв лежить на ній. І водночас пролиття крові кровавить душу всіх, хто її проливав. Усе це в сцені виражено не лише розвитком дії, а й експресіоністичною спрямованістю тексту, який більш, ніж роман А. Струга «*Żółty Krzyż*», перегукується з картиною Х. Грундига «*Kampf der Bären und Wölfe*».

У сцені за *чашечкою кави* характер експресії розвивається поетапно, але швидко: від спокою до гніву за законом градації:

1. Увага:

BOGATER i Pan z Przedziałkiem popijają w skupieniu kawę. Przerwywają picie i oglądają uważnie swoje ręce. Potem pokazują sobie ręce. Prawa i lewą. Oglądają uważnie

*ГЕРОЙ* і *Пан з Проділом* зосереджено п'ють каву. Припиняють пити і уважно розглядають свої руки. Потім показують їх один одному. Праву і ліву. Уважно розглядають.

2. Подив:

BOGATER trzyma lewą rękę Pana z Przedziałkiem. O! jaka plamka!

*ГЕРОЙ* тримає ліву руку *Пана з Проділом*. О! яка плямка!

3. Пояснення спокійне.

PAN Z PRZEDZIAŁKIEM To atrament.

*ПАН З ПРОДІЛОМ* То чорнила.

BOGATER Atrament! Można zmyć śliną.

*ГЕРОЙ* Чорнила! Можна змити слиною.

4. Подив і зацікавлення:

PAN Z PRZEDZIAŁKIEM Q! I u Pana plamka! Dwie plamki!

*ПАН З ПРОДІЛОМ* О! і у *Пана* плямка! Дві плямки!

5. Пояснення суворе.

BOGATER To krew.

*ГЕРОЙ* То кров.

Здивування:

PAN Z PRZEDZIAŁKIEM krew?

*ПАН З ПРОДІЛОМ* кров?

Пояснення (більш суворе):

BOGATER Krew wroga!

(Квазі)перевага моральна *Пана з Проділом*:

PAN Z PRZEDZIAŁKIEM Znam tylko smak wody, wody, śliny i atramentu, jaki smak ma krew?

*ПАН З ПРОДІЛОМ*. Знаю тільки смак води, слини і чорнил, який смак ма кров?

Питання з підозрою

BOGATER wyjmuje szpilkę i kluje palec Pana z Przedziałkiem, ten ssie palec. Kropla krwi! Jak przeżyłeś wojnę? Okupację?

ГЕРОЙ дістає шпильку і уколє палець Пана з Проділом, той смочє палець. Капає кров! Як пережили війну? Окупацію?

PAN Z PRZEDZIAŁKIEM Dziękuję żonie! Żona, żonie, w żonie, z żoną, o żonie... na żonie... pod żoną.

ПАН З ПРОДІЛОМ. Завдяки дружині! Дружина, дружині, у дружини, з дружиною, о дружині... на дружині... під дружиною.

Р а п т о в и й в б у х г н і в у:

BOGATER Won! Kuzuszy [15, s. 43–44].

Відбувається швидке наростання гніву: від нейтрального стану – через підозру – до вбуху. Гнів і біль Героя у цьому кричі, незважаючи на його бездіяльність, свідчать про його внутрішню непримиримість із безглуздою і хаотичною дійсністю, де всі колишні ідеали зражені, де панує пристосування. Пан з Проділом, злякавшись сили, знову стає слухняним Бобиком, припадає на чотири лапи, але каву не залишає і допиває її до кінця. Поява Дружини, що живе за принципом *ти мені, я тобі*, знов перетворює Бобика на респектабельного Пана з проділом.

Друга сцена – з дівчиною-німкеню – свідчить про бажання Героя бачити молодь, в т. ч. і німецьку, щасливою, такою, щоб душа молодих не несла на собі тягар Каїнового гріха. Його звернення до дівчини-німкені, дочки ворога, не випадково представляє собою – як і в ліричного героя ружевичівських віршів «Osałony» та «Lement» – схвильовану сповідь, яка спрямована на майбутнє, це сповідь-набат. Герой хоче бути – про це з певною варіацією йдеться у драмі «Kartoteka» і «Kartoteka rozrzuciona» – почутим. Водночас він розуміє неможливість бути зрозумілим: «Czy nie można nic powiedzieć, wyjaśnić drugiemu człowiekowi. Nie można przekazać tego, co jest najważniejsze...» [15, s. 52; s. 92]. («Нічого неможна розповісти, пояснити іншій людині. Неможна передати найважливіше»), що призводить до безнадійності та відчаю. І це виражено на рівні свідомості, понять і найсильніших емоцій. Ось тут у задумі Т. Ружевича виникає потреба появи в «Kartoteki» – як дієвого персонажа – *собаки-вівчарки*. Проте у драмі «Kartoteka rozrzuciona» реалізується задум поступово і незвично. Специфіка його реалізації полягає в тому, що – на відміну від безпосереднього зображення собаки Бобика, який в «Kartoteki» персоніфікується, – драматург у текст «Kartoteki rozrzuconej» вводить ремарки, які є претекстом, спочатку тільки *псів*, гавкання яких нагадують атмосферу концтаборів та різноманітних каральних акцій, а згодом «німецьких» *псів*, завдяки чому експресія неухильно зростає.

Але щоб зрозуміти правомірність розгляду *вівчарки* як експресіоністичної складової в системі образів «Kartoteki rozrzuconej» та усвідомити її унікальну роль у розкритті суворої правди життя, важливо взяти до уваги погляди Т. Ружевича на відношення між написаним текстом і спектаклем. У теорії літератури театральна вистава слушно трактується як інтерпретація письменницького тексту драми, тобто драма на сцені постає варіантом *тексту / інваріанта* [див. детально: 2]. Проте, на думку Т. Ружевича, драма здійснюється у процесі її постановки – це переконливо досліджено Г. Санаєвою [див. детально: 6], – а тому, говорячи про експресіоністичні складові у драмі «Kartoteka rozrzuciona», варто враховувати ті зауваження і побажання письменника, які він робив режисерові. Так, наприклад, Т. Ружевич, котрий дуже турбувався про експресіоністичний вплив своїх творів на глядача, хотів, щоб під час гри були задіяні *живі собаки*. Про це свідчать «Notatki z prób Kartoteki rozrzuconej» Марія Денбич (Dębicz) [див.: 15, s. 149]. І в сцені, де Герой сповідується, бажаючи щастя в житті дівчині-німкені, вона мусить бути з собакою, і ця собака-німецька вівчарка [див.: 15, s. 149]. Очевидно, що така *собака* має викликати в пам'яті жорстокі картини з історичного минулого – образи *картелів з вівчаркам*. І ця пам'ять може стати на перешкоді встановлення справжніх людських відносин, миру і взаєморозуміння між народами. Поява *вівчарки* на сцені – це знамените смислотворче і багатозначне *ружевичівське мовчання* – специфіка його ґрунтовно охарактеризована Г. Санаєвою [6], – *мовчання*, яке говорить більше за слова. Воно свідчить про емоційну пам'ять, яка не може до кінця зникнути, яка глибоко укоренилась навіть у підсвідомості. Але під цією трагедією, нічого не забуваючи, треба поставити ризик, щоб почати відроджувати в собі людину. І Т. Ружевич виражає на це надію не лише в понятійний спосіб, не лише створенням словесних метафор, а й візуальним шляхом. Так, в «Kartoteki» дівчина, виходячи навшпиньки, залишає *яблуко*. І якщо у розмові з Журналістом реальне *яблуко* асоціюється з *яблуком із дерева пізнання добра і зла* [15, с. 60], то у сцені уходу дівчини воно виконує іншу функцію: викликає в пам'яті зображення *яблука з Христом*, що символізує появу нового Адама і вказує на спасіння. Це *яблуко* постає і як символ



життя та любові. А візуальний образ дівчини у спектаклі «*Kartoteka rozrzucona*», яка, виходячи, забирає *вівчарку*, це образ, котрий має створити актриса своєю поведінкою та жестом, – це своєрідний *перформанс*, який свідчить, що хоча «*німецька*» *вівчарка* карателів не щезне з пам'яті назавжди, але є надія, що такою вона залишиться лише в минулому.

Треба додати, що не лише змістом, а й візуально на емоційне сприйняття твору «*Kartoteka rozrzucona*» впливають вставки текстів реклам пива різними мовами. Потрібний ефект викликає збереження графіки текстів, відтворення газетних сторінок. Ту ж саму роль виконує і обраний драматургом жанр, і, безумовно, метафорика Т. Ружеви́ча, про яку вже багато сказано [див.: 6], але вона і надалі залишається предметом досліджень.

Усе це свідчить про те, що експресіоністичність індивідуального ружеви́чівського стилю забезпечується завдяки креативному підходу драматурга до дійсності в момент її моделювання.

Отже, драми Т. Ружеви́ча «*Kartoteka*» і «*Kartoteka rozrzucona*» варто розглядати цілісно як гіпертекст, тому що так проявляється динамічність реакції Героя на зміну самої дійсності, яка в 1960-ті роки була іншою, ніж у 1990-ті, а її деструктивна дія посилилася. У цьому переконує сам письменник уже тим, що вводить до тексту драми «*Kartoteka rozrzucona*» дублерів. У зв'язку з тим, що Герой II – це той і не той Герой I, відбувається своєрідний внутрішній діалог, що демонструє глибинність конфліктної ситуації, зародки якої з'явилися вже в кінці XIX – початку XX ст. Уведення в художню систему «*Kartoteki rozrzuconej*» інтертексту великими цитатами, в т. ч. реклам, є важливою експресіоністичною складовою цього тексту, котра виконує важливу смислотворчу функцію.

**Висновки.** Сказане дозволяє стверджувати, що експресіоністична складова в індивідуальних стилях А. Струга і Т. Ружеви́ча, як й в стилях поетів раннього німецького експресіонізму, художників-експресіоністів, має гуманістичну спрямованість. Користуючись тією самою палітрою кольорів, польські письменники ускладнюють з їхньою допомогою нові метафоричні образи, які наближаються до образів символів. Проте варто зауважити, що в польських письменників, котрі перенесли на собі всі тяготи Другої світової війни, – насамперед у творчості Т. Ружеви́ча – акценти переносяться на те, щоб допомогти людині відродитися, відновити в собі людину. У зв'язку з цим способи вираження когнітивного дисонансу, який охопив людську душу, урізноманітнюються і збагачуються новими прийомами. Психологічний характер творів ускладнюється за рахунок одержання нового трагічного досвіду. Як відомо, експресія творів А. Струга, і особливо Т. Ружеви́ча, є певним відлунням особисто пережитого, що підсвідомо відбивається на силі емоційного впливу на реципієнта. Це є наслідком того, що, як слушно указує німецький філософ Отто Фрідріх Больнов (1903–1991), мислення художника-мислителя укорінене в особливих потребах, що гостро стосується його власного буття, яке внутрішнє бере участь у його мисленні. На відміну від таких об'єктивних мислителів, як Г.-Ф.-В. Гегель, художник наближений до суб'єктивного мислителя, він не безпристрасний, він хоче зрозуміти людину і тим допомагає людині усвідомити саму себе [див. детально: 15, с. 149]. У цьому процесі смислотворчий характер експресіоністичних складових у творах А. Струга і Т. Ружеви́ча виражається ще і в тому, що вони, змушують пережити катарсис і, виходячи із зони підсвідомого в зону свідомості, викликають такі інтенції, які дають людині змогу долати страх і тривогу.

#### Джерела та література

1. Больнов О. Экзистенциальная философия [Электронный ресурс] / О. Больнов. – Режим доступа : <https://www.e-reading.club/book.php?book=1022100>
2. Васильев Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія / Є. Васильев. – Луцьк : ПДВ «Твердиня», 2017. – 532 с.
3. Кримський С. Під сигнатурою Софії / С. Кримський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 718 с.
4. Лошакова. В. «Человек уцелевшим» в рассказах Т. Ружеви́ча [Электронный ресурс] / В. Лошакова. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-utselevshiy-v-rasskazah-t-ruzhevicha>
5. Оляндер Л. Гуманізм польської літератури XX–XXI століть у контексті європейської художньо-філософської думки / Л. Оляндер. – Луцьк : Вежа-Друк, 2012. – 404 с.
6. Санаева Г. Н. Поэтика драматургии Тадеуша Ружеви́ча : автореф. ... канд. филол. наук. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (литература Европы) / Г. Н. Санаева [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://imli.ru/index.php/dissertatsionnyj-sovet-d-002-209-01-obshchee/dissertatsionnyj->

- sovet-d-002-209-01/1549-avtoreferat-sanaevoj-gn
7. Потебня А. Эстетика и поэтика / А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.
  8. Фуко М. Археология знания / М. Фуко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 326 с.
  9. Bartelski L. Sylwetki polskich pisarzy wspolczesnych / L. Bartelski. – Warszawa : Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, 1975. – P. 278.
  10. Białokozowicz B. Lew Tolstoj w percepcji i świadomości twórczej pisarzy polskich / Bazyli Białokozowicz // Lew Tolstoj i kultury słowiańskie / pod redakcją Bazylego Białokozowicza. – Olsztyn : Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2005. – S. 121–142.
  11. Bujanowicz M. Dramaturgia Różewicza Tadeusza. [Електронний ресурс] / M. Bujanowicz. – Режим доступу : <http://polonica.ru/node/192>.
  12. Heym G. Der Krieg [Електронний ресурс] / Heym Georg. – Режим доступу : <http://www.abipur.de/referate/stat/664363741.html>
  13. Lam A. Dramat poezji Rozewicza / A. Lam // Pamięnik krytyczny. – Krakow : Wydawnictwo Literackie, 1970. – P. 271.
  14. Markiewicz H. Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie / Henryk Markiewicz. – Warszawa : PIW, 1964. – 507 s.
  15. Różewicz T. Kartoteka. Kartoteka rozrucona / T. Różewicz. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2010. – 162 s.
  16. Ruszar J. M. Syn marnotrawny (z Hieronima Boscha) / Józef Maria Ruszar // Tadeusz Różewicz i obrazy / pod redakcją Agaty Stankowskiej, Magdaleny Śniedziewskiej i Marcina Telickiego. – Poznań Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2015. – S. 197–209.
  17. Spólna A. Mickiewicz, poezja i anegdota. Pytania o tożsamość twórcy... w wierszu Ten to też Tadeusza Różewicza / Anna Spólna // Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Poetica IV (2016). – S. 103–115.
  18. Strug A. Żółty Krzyż : w 3 t. / Strug Andrzej. – Warszawa : LSW, 1978. – T. 1–2. – 587 s. – T. 3. – 308 s.
  19. Woźniak E. Dramatyczne konstruowanie twarzy w wybranych utworach Tadeusza Różewicza / Ewelina Woźniak // Tadeusz Różewicz i obrazy / pod redakcją Agaty Stankowskiej, Magdaleny Śniedziewskiej i Marcina Telickiego. – Poznań Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2015 – S. 157–178.
  20. Wójcik W. Opowiadania Tadeusza Borowskiego / W. Wójcik. – Warszawa : Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1972. – 143 s.
  21. Żuliński L. Posłowie / Leszek Żuliński // Strug Andrzej. Żółty Krzyż : w 3 t. T. 3. – Warszawa : LSW, 1978. – C. 297–308.

**Оляндер Луиза. Экспрессионистическая составная в индивидуальном стиле польских писателей XX вв. (на материале произведений А. Струга и Т. Ружевича).** В статье рассмотрено экспрессионистическую составную в индивидуальном стиле польских писателей – А. Струга и Т. Ружевича; проанализирована смыслообразующая изобразительно-выразительная функция ритмико-интонационного уровня текста, его суггестивные свойства, установлены переклички с ранним немецким экспрессионизмом, в частности, со стихотворением Георга Гейма «Война», а также с триптихом Ханса Грундига (1901–1956) «Тысячелетняя империя» (1935–1938); обозначена оригинальность письма каждого из писателей.

**Ключевые слова:** экзистенциализм, экспрессионизм, хронотоп, цвет, суггестия, ритмико-интонационный уровень текста.

**Oliander Luiza. Expressionist Component in Polish Writers of the XXth Century Individual Style (on the Material of Works by A. Strug and T. Ruzhevych).** The article deals with the expressionist component in the individual style of Polish writers – A. Strug and T. Ruzhevych; sense forming image and expressive function of the rhythmic and intonational level of the text, its suggestive properties are analysed, exaggerations with early German expressionism, in particular, with the verse by Georg Geheim "War", as well as with the triptych of Hans Grundig (1901–1956) "The Millennial Empire" (1935–1938) are revealed; writing originality of each author is determined.

**Key words:** existentialism, expressionism, chronotope, colour, suggestion, rhythmic and intonation level of the text.

Стаття надійшла до редколегії  
27. 06. 2017 р.