

Надія Колошук

# Порівняльне літературознавство

*Посібник для вищих навчальних закладів*

**КОНДОР**  
Київ, 2018

УДК 82.091(07)

К 61

*Рекомендовано вченою радою Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (протокол №6 від 29 травня 2018 року)*

**Рецензенти:**

**Моклиця Марія Василівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки;

**Харлан Ольга Дмитрівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету;

**Левченко Галина Дмитрівна**, доктор філологічних наук, доцент кафедри українського літературознавства та компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка.

**Колошук Надія**

**К 61 Порівняльне літературознавство**: посібник для вищих навчальних закладів. — К.: Видавничий дім «Кондор», 2018. — 424 с.

**ISBN 978-617-7582-66-2**

У посібнику подано матеріали до курсу «Порівняльне літературознавство», розробленого для студентів та аспірантів філологічних спеціальностей в університеті імені Лесі Українки. Більшу частину становлять дослідження української літератури (творчості Лесі Українки, В. Винниченка, М. Драй-Хмари, Б. Антоненка-Давидовича, Ю. Липи, І. Гнатюка, І. Світличного, В. Стуса та ін.) на основі компаративістської методології, що стали матеріалом практичних занять. Додано також окремі теми з лекційного курсу (про компаративістські аспекти сучасних герменевтичних та рецептологічних досліджень), авторську програму, зразки тестових завдань для підсумкової контрольної роботи та різномірний текстовий матеріал — вірші й переклади — на допомогу студентам.

Книга стане в пригоді філологам — студентам, аспірантам, викладачам, учителям української та зарубіжної літератури.

ISBN 978-617-7582-66-2

УДК 82.091(07)

© Колошук Н. Г., 2018

© Видавничий дім «Кондор», 2018

# Зміст

---

<b>Вступ</b> .....	5
<b>Частина I. Практичні заняття</b> .....	8
Розділ 1. Контактний та генетичний методи порівняльного літературознавства, дослідження традицій і впливів.....	8
1.1. Леся Українка та Герхарт Гауптман: впливи і традиція.....	8
1.2. Проза Лесі Українки та традиції польської реалістичної прози.....	19
1.3. Леся Українка в ролі критика польської літератури.....	34
Розділ 2. Типологічний метод порівняльного дослідження.....	49
2.1. Поезія. Дисидентські поетичні послання 1970-х років у порівняльному аспекті (тюремно-табірні вірші Василя Стуса та «Нізвідки з любов'ю, надцятото квітнепада...» Йосипа Бродського).....	49
2.2. Драматургія. Декадансно-натуралістичні тенденції у Володимира Винниченка і Леоніда Андрєєва (на матеріалі п'єс «Брехня» та «Катерина Іванівна»).....	61
2.3. Проза. Табірна дійсність у новелістиці Бориса Антоненка-Давидовича, Варлама Шаламова, Василя Хомчанки: нараційний аспект.....	73
Розділ 3. Тематологічний метод компаративістських досліджень.....	90
3.1. Метаморфози Лебеда: образно-символічний зв'язок сонета М. Драй-Хмари «Лебеді» з «Лебедем» Р. М. Рільке.....	90
3.2. Мотив оргії у Лесі Українки та Генріка Сенкевича в порівняльному аспекті.....	103
Розділ 4. Екзистенційна проблематика як підстава для типологічного порівняння поетичних текстів. Феномен Владіміра Висоцького і дисидентська поезія в Україні (Іван Світличний).....	121
Розділ 5. Перекладознавчий метод у літературознавчій компаративістиці. Переклади з польської поезії у спадщині Івана Гнатюка.....	138
Розділ 6. Вивчення світової літератури крізь призму напрямів та течій (типологічний та порівняльно-історичний методи у сучасному трактуванні).....	147
6.1. «Нова європейська драма» і творчість Максима Горького: натуралістичні аспекти.....	148
6.2. Орфей та Нарцис у парі, або Модерн крізь призму архетипних образів его-тексту.....	159
6.3. Інтерпретація орфеїчного міфу у драматичному етюді Лесі Українки «Орфєєве чудо».....	173

Розділ 7. Імагологічний метод прочитання та герменевтична інтерпретація тексту .....	185
7.1. Інтерпретація поезії: сонет Лесі Українки «Дихання пустині» .....	186
7.2. Інтерпретація нефікційної прози: «Ми бідні і страшенно глупі, але ми не „мізерні азіяти“...» (українське та чуже в щоденнику Юрія Луцького) ..	195
7.3. Імагологічний метод прочитання епічного тексту: «своїй» та «чужій» в романі І. Сельвінського «О, юність моя!» .....	210
Розділ 8. Інтертекстуальні, етноімагологічні та постколоніальні студії .....	229
8.1. «Інший світ» Г. Герлінга-Грудзінського та «Записки з Мертвого дому» Ф. М. Достоевського: спадкоємні зв'язки в табірному тексті .....	230
8.2. «Нотатник» Юрія Липи та «Кінармія» Ісаака Бабеля: два погляди на одну війну .....	242
8.3. Табірна проза non fiction: Соловки в конфліктному етноімагологічному аспекті .....	253
Розділ 9. Генологічний метод дослідження .....	268
9.1. «Балладина» Юліуша Словацького і «Лісова пісня» Лесі Українки в контексті жанру .....	269
9.2. Поезія Івана Гнатюка та Івана Світличного у розвитку української сонетної традиції .....	278
9.3. «Малий апокаліпсис» Тадеуша Конвіцького та мемуарна проза українських шістдесятників: порівняння через посередництво жанрової моделі антиутопії .....	297
<b>Частина II. 3 лекційного курсу .....</b>	<b>315</b>
1. Герменевтичний аналіз та літературознавча компаративістика .....	315
2. Рецептологічний метод у сучасному порівняльному літературознавстві...	332
<b>Додатки .....</b>	<b>347</b>
Додаток I. Програма курсу «Порівняльне літературознавство», плани практичних занять і семінару, питання для самоконтролю .....	347
Додаток II. Тексти оди Горация «Ehægi monumentum» та її переспівів і перекладів .....	390
Додаток III. Вірші М. Драй-Хмари «Лебеді» та Р. М. Рільке «Лебідь» і «Поет» із перекладами .....	397
Додаток IV. «Фуга смерті» П. Целана та її українські переклади .....	400
Додаток V. Контрольні підсумкові тести до курсу «Порівняльне літературознавство» (зразки) .....	406

## Вступ

---

Цей навчальний посібник для курсу «Порівняльне літературознавство» формувався з матеріалів досліджень на різні теми, об'єднаних компаративістською методологією, покладеною в основу аналізу літературного матеріалу. Розробляючи курс для студентів-магістрантів філологічного факультету, я використала на практичних заняттях свої наукові розробки тривалого часу, щоб проілюструвати, як «працює» той чи інший метод у вивченні рідної їм літератури через порівняння з іншими. Власне, працюючи над цими дослідженнями, я й сама опановувала новий для мене курс.

Програма курсу «Порівняльне літературознавство», у 2006 році уведеного в навчальний план філологічного факультету у Волинському державному університеті імені Лесі Українки, ґрунтується на «Основах компаративістики», які розробив у свій час професор Києво-Могилянської академії Д. С. Наливайко, доповнювалася та уточнювалася на основі підручника львівських колег В. В. Будного й М. М. Ільницького «Порівняльне літературознавство» (Київ, 2008), який дотепер рекомендую студентам (оскільки іншого в Україні наразі немає). Свою роботу над курсом я починала тоді, коли його викладання в українських університетах лише починалося, українських підручників узагалі не існувало, і використовувала структуру видань, перекладених російською мовою ще в радянський час: «Принципи порівняльного літературознавства» (Москва, 1977) румунського компаративіста Александра Діми та «Теорія порівняльного вивчення літератури» (Москва, 1979) словацького вченого Діоніза Дюрішина. Студіювала перекладену повоєнну працю Дмитра Чижевського «Порівняльна історія слов'янських літератур» (Київ, 2005) та праці зарубіжних компаративістів, зокрема перекладені й видані за редакцією Д. С. Наливайка в антології «Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи» (Київ, 2009). Стали в нагоді нові видання відділу компаративістики в Інституті літератури імені Тараса Шевченка НАНУ та кафедри теорії літератури і компаративістики в Тернопільському педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка, яку очолював професор Р. Т. Гром'як; виданий колективом учених Буковинського центру гуманітарних досліджень «Лексикон загального та порівняльного

літературознавства» (Чернівці, 2001); дисертації молодих учених за спеціальністю «порівняльне літературознавство». Моєму знайомству з компаративістикою сприяли наукові конференції, на яких доводилося спілкуватися з колегами з Тернополя, Львова, Чернівців, Києва, Житомира, Кам'янця-Подільського, Острога, Запоріжжя, Харкова, Бердянська, котрі займаються подібними проблемами. Зрештою, годі перерахувати всіх — список використаної літератури у програмі, хоч і далеко не повний, нараховує 90 позицій, — маю нагоду усім подякувати.

Основна **мета** курсу — сформувати у студентів-філологів систему уявлень про літературу як складний процес взаємодії національних і світових культурних традицій, у вивченні якого в нинішній час компаративні методи є необхідними. Формування методологічних орієнтацій та методичних навиків порівняльного дослідження літератури повинно вивершувати філологічну освіту, давати їй надійне підґрунтя, відкриваючи безмежні — у простір світової культури — перспективи подальшого самостійного розвитку фахівця. Курс сприяє узагальненню і систематизації знань з інших літературознавчих курсів — теорії літератури, історії літературознавства, історії світової літератури, а також показує зв'язки з іншими гуманітарними дисциплінами та вчить їх встановлювати і простежувати.

Основними **завданнями** вивчення дисципліни «Порівняльне літературознавство» є формування методологічної орієнтації студентів, засвоєння ними теоретичних та практичних знань про методи літературознавчої компаративістики, опанування практичними методиками порівняльного аналізу. Саме з огляду на ці завдання сформовано **структуру** навчального посібника: основна й найбільша її частина складається з матеріалів до практичних занять. До значно меншої за обсягом другої частини введені лише ті теми лекційного курсу, аналогічних яким немає у названому підручнику. У «Додатках» подаються тексти віршів та переклади, які аналізуються на кількох заняттях, щоб зекономити студентам час на пошуки їх у різних виданнях (почасти малодоступних).

Висловлюю глибоку вдячність колегам-рецензентам цього видання, моїм учителям і попередникам та студентам і аспірантам, завдяки яким формувалося моє уявлення про курс «Порівняльне літературознавство». Зокрема дякую усім випускникам відділення української філології в університеті імені Лесі Українки від 2006 року

за завжди цікаву мені співпрацю, за допитливість і увагу, терплячість і терпимість, креативність і невгамовність, за почуття гумору та всі зусилля, яких вони докладали, щоб спонукати мене долати труднощі на невинному шляху пізнання.



# Частина I. Практичні заняття

---

## Розділ 1. Контактний та генетичний методи порівняльного літературознавства, дослідження традицій і впливів

**Завдання студентам:** Прочитайте дослідження, визначте особливості використаних методів порівняльного літературознавства, зокрема **генетичного** (який дає можливість виявити походження того чи іншого явища, шляхи його розвитку у взаємодії з іншими і, зрештою, тяглість та розмаїтість культурної традиції), **контактного** (що визначає наявність чи відсутність зв'язків між письменниками й текстами).

Спираючись на дослідження, поясніть на прикладах значення термінів, поданих у термінологічному словнику. Зверніть увагу, до яких висновків можна прийти, вивчаючи походження текстів та зв'язки між ними. Чи правомірно ці висновки виходять поза констатацію зв'язків та впливів?

**Термінологічний словник до розділу:** генетичні зв'язки у світовій культурі та генетична спорідненість (спільне походження), контактні зв'язки, вплив, традиція, зовнішні і внутрішні зв'язки, індивідуальні та колективні зв'язки, національна література, світова література, порівняльно-історичний метод у сучасному трактуванні, типологічні паралелі.

### 1.1. Леся Українка та Герхарт Гауптман: впливи і традиція<sup>1</sup>

**Постановка проблеми.** У дослідженні йдеться про творчі зв'язки Лесі Українки з Гергартом Гауптманом, що виявляються у її драматургії, літературно-критичних статтях та епістолярії; а також про ставлення письменниці до натуралістської «нової драми», основоположником якої можна вважати, поруч із Ю. А. Стріндбергом та

---

<sup>1</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. Леся Українка та Герхарт Гауптман: впливи і традиція // Волинь філологічна: текст і контекст. Вип. 8: Леся Українка та зарубіжні письменники: зб. наук. пр. / упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк: РВВ Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. С. 57–71.



Г. Ібсеном, і Г. Гауптмана. Генетично-контактні зв'язки «Лісової пісні» виявляємо не лише з феєрією «Затоплений дзвін», а й із «Вознесіння Ганнеле» Гауптмана.

У переліку імен німецьких (чи німецькомовних) авторів, котрі бодай згадуються у спадщині Лесі Українки, ім'я десятиліттям старшого за неї сучасника Герхарта Гауптмана посідає чільне місце: цей митець був їй духовно й естетично близький. Літературознавці (Микола Зеров, Михайло Драй-Хмара, Борис Якубський, Віктор Петров, Абрам Гозенпуд, Іда Журавська, Ебергард Райснер, Зіна Генік-Березовська, Леоніла Міщенко, Дмитро Павличко, Магдаліна Ласло-Куцюк, Тамара Борисюк-Скрипка, Роман Кухар, Віктор Гуменюк, Степан Хороб, Лукаш Скупейко, Лариса Мірошніченко, Олександра Вісич та ін.) не раз писали про зв'язки й перегуки драм української письменниці з його драматичними творами та про статті Лесі Українки, з яких одну цілком присвячено Гауптману («Михаэль Крамер». Последняя драма Гергарта Гауптмана», 1901 [див.: 20, с. 132–154]), а ще в двох («Новейшая общественная драма» 1900–1901 рр. та «Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.» 1901 [там само, с. 229–252, 282–286]) про нього йдеться як про видатного драматурга в ряду інших сучасників. Серед художніх перекладів, які встигла здійснити Леся Українка, вирізняється перекладена нею (у 1900–1906 рр., як вказують автори приміток до 12-томного видання) російською<sup>2</sup> та українською<sup>3</sup> мовами п'єса Гауптмана «Ткачі» / «Die Weber» (1894). Окрім того, про німецького письменника неодноразово згадано в Українчиних листах [див.: 21, с. 87, 110, 121–123, 149, 280 — прямі згадки та с. 139, 179, 212, 237 — опосередковані; 22, с. 53, 158, 178, 373 — прямі, с. 161 — опосередкована], з німецьких авторів більше згадується хіба про Г. Гайне. Потреба ще раз звернутися до аналізу настільки очевидно важливого творчого зв'язку зумовлена необхідністю інтегрувати зроблені науковцями спостереження й підсумки та зауважити аспекти, котрі не потрапили в поле їхнього зору.

Зокрема, ніхто не робив порівняльного аналізу Лесиних перекладів з оригіналом, а це конче треба зробити фахово — тож пере-

---

<sup>2</sup> Переклад надрукований окремим виданням у 1905 р. [див. «Примітки» до т. 6: 19, с. 405–406].

<sup>3</sup> Переклад здійснювався паралельно з російським, датується 1901 р.; не зберігся повністю [див. там само, с. 407–408].

клади чекають дослідника-германіста. Про Лесине ставлення до п'єс Гауптмана, котрі не мають прямих відповідностей чи аналогій з її власною творчістю, ішлося, як правило, побіжно. У коментарях до томів 12-томного видання творів, де названо Гауптмана, є очевидні неточності. Наприклад, у примітках до Лесиноного листа сестрі Ользі Косач від 18.03.1903 р. із Сан-Ремо, де згадано тему «Armer Heinrich», котра «взята за основу в новій драмі Гауптмана» [22, с. 53], коментатор В. Ф. Святовець зробив припущення, що ця нова драма — «Роза Бернд» (1903) [22, с. 498]. Однак у драмі «Роза Бернд» немає ні означеної теми («Бідний Гайнріх»), ні згадки такого імені. Подібних неточностей не можна допустити в новому академічному виданні Лесі Українки. Про інші твори німецького класика (а він був і поетом, і прозаїком) у зв'язку із творчістю української письменниці взагалі не йшлося<sup>4</sup>; хоча, очевидно, цілком можливе компаративне зіставлення на основі історико-типологічного методу (на кшталт того, яке у радянський час зробила Наталя Кузякіна між Лесею Українкою та Александром Блоком [11], бо довести генетично-контактний зв'язок у цій ситуації неможливо).

Із Гауптманом якраз навпаки: доказів безпосереднього впливу німецького письменника на українську мисткиню достатньо. Однак досліджувати лише прямі односторонні впливи, так само як і намагатися їх відкинути, — видається мало перспективним<sup>5</sup>. У пострадянський час дослідження взаємовпливів поступово виходить на новий компаративний рівень. Зокрема, доцільним є рецептивно-імагологічний аспект порівняння, адже питома українська інтерпретація Лесею Українкою німецького письменника та німецької культури загалом також не вивчалася<sup>6</sup>. Недостатньо прояснена, на мою думку, і проблема ставлення української поетеси до натуралістської « нової драми », основоположником якої, поруч із Ю. А. Стріндбергом та Г. Ібсеном, безперечно можна вважати й Гауптмана.

---

<sup>4</sup> Ширше розглянуто деякі аналогії із творчістю Гауптмана у дослідженнях З. Генік-Березовської, М. Ласло-Куцюк та О. Вісич [див.: 8; 13, с. 238–244; 3].

<sup>5</sup> М. Ласло-Куцюк відзначила, що в радянський час деякі дослідники, по суті, намагалися заперечити вагу впливу західноєвропейської літератури на українську письменницю. На її думку, це стосується авторів відомих монографій — А. Гозенпуда, О. Бабишкіна, В. Костюченка [див.: 13, с. 238].

<sup>6</sup> Окремі імагологічні спостереження у зв'язку з першими «німецькими» Лесиними враженнями 1899 року робить Л. Мірошніченко [14], поодинокі зауваження зустрічаємо у Р. Кухара [12].

**Мета й завдання.** Саме цей останній аспект наразі є предметом розвідки, а також деякі творчі зв'язки, які не зауважені досі дослідниками, однак видимі при уважному читанні спадщини німецького та українського письменників.

**Виклад основного матеріалу.** Відомо, що Леся Українка уважно стежила за драматургічною творчістю Г. Гауптмана. У згаданій статті «„Михаэль Крамер“...» названо 11 його п'єс, створених і поставлених у 1889–1890-х рр. І хоча докладно Леся аналізує лише п'єсу, названу в заголовку статті, оцінки, які вона мимохідь дає іншим, свідчать про те, що всі п'єси їй добре відомі. Варто зупинитися на цих оцінках докладніше.

Першим згадано *«фарс» «Шлук і Яу»* (комедія, датована 1900 роком), котрий віднесено до *«уродливих проявлень»* гауптманівського своєрідного стилю [20, с. 132]. Коротка згадка про *«неземной» «Потоплений дзвін»* (1896) [там само, с. 133] веде до важливої тези, коли його згадано ще раз, разом із драмою *«Ганнеле»* (1893): обидві п'єси, на думку Лесі-критика, задають тон німецькому новоромантизму. Авторка статті не стверджує, що Гауптман є корифеєм цієї *«нової школи»*, однак *«он, как идеолог, больше сделал для новоромантизма, не говоря уже об искусстве вообще, чем Метерлинк и прочие корифеи новой школы»* [20, с. 134]. Чому ж не йдеться про гауптманівську школу? Тому, що *«ему подражать нельзя: он не создал ни одного шаблона, он сам себе не подражает»* [там само]. Між п'єсами *«Ткачі»*, *«Ганнеле»*, *«Потонулий дзвін»*, *«Візник Геншель»* та іншими, на думку авторки, немає схожості. Вона визнає, що деякі з них близькі до натуралістських, проводить ґрунтовні паралелі між Гауптманом і Золя, Мопассаном, Ібсенем.

З іншого боку, каже вона, у німецького драматурга є характерна риса, яка відрізняє його від натуралістів: його герої — *«одинокі»* не так, як герої Ібсена чи будь-якого іншого сучасного автора, у котрих ідеться про самотніх індивідуумів — жертв потворних суспільних обставин і тиску. Герої Гауптмана *«одинокі по существу, как герои Байрона, они уже сразу являются нам такими...»* [20, с. 136]. Тобто Леся Українка встановлює зв'язок між Гауптманом та європейською романтичною традицією. Крім розгорнутих порівнянь із Байроном та Ібсенем, проведено паралель із Шатобріаном — чільним представником французького романтизму. Аналіз мотиву самотності гауптманівських героїв приводить до тези про модерно-

го героя — *«теперешнього Чайльд-Гарольда»*, котрий, на відміну від виняткового героя романтичної доби (*«исключительная натура»*), є *«обыкновенная человеческая личность, начинающая сознавать своё достоинство и права»* [20, с. 138].

Більшу частину Лесіної статті відведено докладному, скрупульозному аналізу поведінки персонажів у драмі *«Міхаель Крамер»* (1900) — *«апофеозе одиночства»*. Цей фрагмент виявляє в авторці тонкого знавця психології та законів сценічної дії. Вона надзвичайно точно коментує всі нюанси соціально-психологічних стосунків, показаних у п'єсі Гауптмана. Її захоплює *«бесконечная тонкость оттенков»* [20, с. 139], якою відзначаються психологічні конфлікти у п'єсах німецького драматурга.

Але чому з усіх його п'єс Леся обрала саме цю? Очевидно, тут важили не лише формальні підстави (остання з нових, опублікованих творів і т. п.), але й змістові чинники. Зі статті зрозуміло, що Леся Українка була захоплена тими творами колеги, котрі торкалися проблеми становища митця у суспільстві, гостро ставили конфлікт духу та бездуховної войовничої обивательщини. У Гауптмана він завершується, як правило, поразкою духу. На відміну від багатьох сучасників, у котрих такий кінець викликав невдоволення (або й несприйняття, бажання протиставити трагізовмі вітаїзм, як це робив, до прикладу, автор російських перекладів Костянтин Бальмонт), Леся Українка розуміла необхідність, художню доцільність гауптманівського фіналу: *«Нам слышится в ней не порыв прочь от жизни... а попытка найти «освобождающее слово», освобождающее от «вавилонского проклятия» одиночества, которое превращает любого отца в тирана...<...> ...быть может, одно искусство тут в силах помочь, быть может, оно разовьёт в нас фантазию настолько, что нам уже не надо будет вкладывать персты в живые раны. Пусть же оно повторяет нам чаще «освобождающие слова», как бы жестоки они ни были, — лучше «жестокое слова», чем «жестокое нравы». <Пусть на наших пирах, торжествах и праздниках искусство чаще повторяет нам temento mori!>»* [20, с. 153–154].

Порівняймо цей фрагмент статті зі змістовною критичною передмовою К. Бальмонта до видання російських перекладів, де йдеться про ті ж п'єси Гауптмана (крім *«Міхаеля Крамера»*); у статті зазначено: *«Москва — Берлин — Париж. 1899. Осень»*, тобто кри-

тик ще не читав цієї п'єси — вона з'явилася роком пізніше) [див.: 1]. Показово, що К. Бальмонт переклав саме символістські, найбільш трагічні п'єси німецького драматурга — «Ганнеле» і «Потонувший колокол». У своїй статті-передмові він також проводив паралелі з найвідомішими драматургами модерної доби — Ібсеном, Г. д'Аннунціо, Метерлінком, вказував зв'язок із Золя, Толстим, Достоевським, Тургенєвим. Однак очевидно, що Леся Українка сприймала свого німецького сучасника точніше й глибше, вникаючи в нюанси авторського задуму, а не накидаючи авторові своє бачення. Покажемо це на характерному прикладі.

Бальмонт у своєму критичному коментарі трактував головний конфлікт Гауптмана як стихійний порив через художню довершеність до «безраздельного восторга бытия», вбачав у його п'єсах торжество вітаїстичної ідеї: «...устранив ненужное и больное, мы должны прорваться сквозь ветхое к бесчисленному ряду новых воплощений, как родник прорывается сквозь мёртвые камни, — и, примирившись с Землёй, вернуться к Солнцу, чтобы жить, жить, жить» [1, с. 12]. Леся Українка прочитала фінал аналізованої п'єси зовсім інакше — по суті, її оцінка відкидала оптимістичне чи вітаїстичне трактування. Українська письменниця навіть завершила статтю не так, як прийнято — не логічним висновком, а емоційною пропозицією: «Нам кажется настолько бесплодным и неинтересным обсуждать великое произведение литературы с этой точки зрения [тобто з точки зору художньої довершеності — Н. К.], насколько странным казалось бы подходить к прекрасной, полной мысли картине с вопросами, годится ли она для панно или для плафона и какой краски в ней больше, красной или чёрной...» [20, с. 154].

Варто нагадати, що п'єса, «сповнена думки», як називала Леся Українка драми свого німецького колеги (тобто інтелектуальна драма), — типовий витвір доби декадансу, продукт естетичних «реформ» останньої третини XIX століття у драматургічному мистецтві. Віднині подібні п'єси називатимуть «ноювою європейською драмою» [див.: 15]. Докладніше про розуміння Лесею Українкою цього процесу та ставлення до різних його представників ішлося в моїй статті («Драматургія Лесі Українки та нова європейська драма») <sup>7</sup>, наразі обмежуся коротким резюме: важливими ознаками нової драми є інтелектуальна природа драматичного конфлікту, психологізм у ви-

---

<sup>7</sup> Її первісний варіант був надрукований під іншою назвою [див.: 10].

явленні характерів персонажів, синтез жанрових різновидів, вироблених традиціями розвитку європейської драматургії, розширення меж умовності та вироблення нових форм умовного відображення дійсності (зростання ваги міфологізму, філософського підтексту, запровадження нових сценографічних прийомів тощо). При тому не відкидалися й здобутки реалістичного соціально-психологічного театру: основоположниками нової драми були в 1870-х рр. Ібсен, Бйорнсон, у 1880-х — Стріндберг, Гауптман та німецькі натуралісти, і лише в 1890-х роках до них приєдналися зі своїми радикальними новаціями Метерлінк та символісти. Тобто першими були творці реалістичної й натуралістської драми — «драми юрби», за Лесиним виразом (стаття «Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.»). Саме вони поширили інтерес до низької дійсності, гострих соціальних конфліктів, до проблеми підсвідомого, влади інстинктів, протиборства статей, впливу поганої спадковості тощо — така тематика й визначає натуралістську драму в історії європейської літератури.

Леся Українка, як відомо, не любила натуралістів. У її листах чимало досить різких відгуків не лише про Золя, а й про Толстого, зокрема про його драми «Власть тьмы» та «Плоды просвещения». А її улюблений Гауптман неодноразово стверджував, що сформувався саме під впливом Золя та Толстого (про це докладно пише Ал. Димшиц у передмові до двотомного російського видання перекладів [див.: 4, с. 9]). Українська письменниця ні словом не обмовилася про драматургію свого видатного сучасника А. П. Чехова, у якого так само, як у Гауптмана (якщо не більше), важлива *«бесконечная тонкость оттенков»*. Чому все-таки Гауптман залишався Лесиним кумиром, причому не лише за «Потопленный дзвін» або «Ганнеле», але й за цілком реалістичного «Міхаеля Крамера»? Усупереч очевидному, вона стверджує у статті про цю п'єсу: *«Меньше всего он натуралист, хотя многим сценам и выражениям в его драмах (не исключая даже неземного «Потопнувшего колокола») позавидовал бы сам Золя; реалист он настолько, насколько неизбежно бывает им всякий истинный художник; печать декадентизма лежит на большинстве его героев; освободительный дух новоромантизма веет во всех его сочинениях без исключения. Гауптман причастен всем современным ему школам...»* [20, с. 133]. Її логіка, як бачимо, оперта на розуміння глибших, не поверхових взаємозв'язків між літературними явищами та закономірностей літератур-

ного процесу — вона сприймає тяглість європейської літературної традиції в цілому, але при тому реалістично-натуралістична складова цієї традиції її цікавить найменше.

Цей висновок має нагадувати дослідникам, що не варто обмежуватися прямими зіставленнями очевидних паралелей у творчості німецького й українського письменників. Услід за тезою З. Генік-Березовської про абстрагування Лесею Українкою проблеми «людина натовпу» через орієнтацію на Гауптмана [8, с. 219], М. Ласло-Куцок цілком правомірно вважає, що Леся Українка назвала німецького митця Колумбом новітньої драматургії за внесок у створення «драми юрби» [див.: 13, с. 242], схарактеризованої нею на широкому тлі розвитку європейської літератури ХІХ ст., невід'ємною частиною якої був саме натуралізм.

Неодноразово проводилася паралель «Лісової пісні» з «Потонулим дзвоном» [див. (у хронологічному порядку, хоча перелік, очевидно, неповний: передусім у нього варто включити всіх перерахованих вище авторів-дослідників, починаючи від Зерова й Драй-Хмари, які відсутні в бібліографічному списку): 9; 8; 23; 13; 2; 17; 12; 6; 18; 16; 14]. Підстава — спорідненість жанрової форми та генетично-контактний зв'язок, виявлений у Лесиних листах, де є згадки про п'єсу Гауптмана як попередницю її драми-феєрії. Однак варто придивитися до ще принаймні однієї п'єси німецького драматурга — уже згаданого «Вознесіння Ганнеле» / «Hanneles Himmelfahrt» (1893). Звернемо увагу на композиційну побудову та фінал: формально в п'єсі дві частини, та вони не є традиційними «діями» / актами, бо сценічні події, по суті, не розвиваються — п'єса статична (як ранні метерлінківські «маленькі трагедії», опубліковані практично в той самий час — у першій половині 1890-х рр.). Перша частина «Вознесіння Ганнеле» показує, що діється в убогій нічліжці, де мешкають жебраки, проститутки, бездомні представники суспільних низів; друга — передсмертні видіння та марення хворої дівчинки Ганнеле, рудокосої пасербиці муляра Маттерна, доведеної ним до самогубства, котру вчитель Готвальд приніс у нічліжку в неприємному стані, де її намагалися відходити лікар, сестра-монахиня Марта та допомагали, як уміли, усі присутні. Але турбота запізнилася — у фіналі другої частини дівчинка помирає.

Перед смертю Ганнеле бачить духів із минулого та з потойбіччя: її втішає Привид покійної матері, їй співають ангели, її вби-

рають у білосніжні шати нареченої та кладуть у кришталеву труну, до неї приходять мовчазний чорний ангел смерті та Божий посланець в образі Подорожнього. Брутальний п'яниця-вітчим зі страхом відступає перед Подорожнім, готовий покаятися. Ангели забирають Ганнеле в Царство Небесне... І раптом після короткого затемнення сцена знову освітлюється, на ній мертва дівчинка лежить в убогій нічліжці, куди її приніс учитель, над її тілом схилиються лікар та сестра милосердя, констатуєчи смерть.

Згадаймо фінальну сцену «Лісової пісні», де Лукаш востаннє зустрічає Мавку, якій *«душу дав... А тіло збавив»*, і де вона вже безтілесна душа, що буде *«вічно жити»*. Й останню авторську ремарку, де після миттєвих фантастичних змін природи (зимовий пейзаж змінюється на весняний і знову на зиму) бачимо мертвого Лукаша із застиглим усміхом на устах: *«Сніг шапкою наліг йому на голову, за порошице усю постать і падає, падає без кінця...»*. Як бачимо, ефект символічних сцен у фіналі обох п'єс зумовлений схожими прийомами — зміщенням реального та фантастично-умовного планів дії, введенням персонажів-«духів», трагічним загостренням мотиву смерті, використанням у сценографії нелегких для сценічної постановки раптових змін, що мають символічний підтекст, тощо. У Лесі Українки ефект глибший і яскравіший, бо несе величезне міфологічно-архетипне навантаження (про нього докладно йдеться у дослідженнях М. Ласло-Куцюк та Л. Скупейка [13; 16]), але безперечно, що вона вчилася майстерності такого ефекту у старшого колеги.

В одній зі своїх статей Т. Гундорова писала про неореалізм як «специфічний синтез романтизму і натуралізму» [7, с. 181]. При тому вона послідовно розмежовувала неоромантизм і реалістичну традицію, пов'язуючи розвиток останньої з «реалізмом нового типу». «Неоромантизм в плані літературно-критичному (вже не теоретичному), по суті, обертався в колі ідей людського відчуження. При всій новій соціальній заангажованості він реалізував її в основному міфологічним шляхом або ж естетичним. Він не пішов до естетики особливого, естетики людської міри, до якої тяжів реалізм нового типу», — вважає дослідниця [там само, с. 182]. Естетику Лесі Українки вона трактує як явище особливе, бо Лесина художня практика не вкладається повністю в систему неоромантизму — «можемо говорити про «вихід» новоромантичної концепції Лесі Українки до реалістичної» [там само].



У цьому сенсі творчий зв'язок із Гауптманом можна розглядати як закономірний вияв такого виходу. Треба пам'ятати, що особливості неореалізму цього періоду, як зазначила Т. Гундорова, «обумовлювалися наявністю, співіснуванням і взаємодією з іншою, альтернативною художньою системою — модерністичною» [7, с. 168]. Очевидно, Леся Українку приваблювали естетичні можливості, через які «реалістичний метод реалізовувався на попередньому етапі історико-літературного розвитку як художня система... в якій органічно й діалектично поєднувалася пізнавально-аналітична й естетично-творча природа творчості» [там само, с. 175].

**Висновки.** Зіставлення Гауптмана й Лесі Українки дає можливість глибоко й виразно побачити творчу індивідуальність кожного з письменників на тлі декадентської мистецької доби. Гауптман нерозривно пов'язаний із натуралізмом, хоча символістські прийоми розробляв і втілював повсякчас. Леся Українка постійно стежила за творчістю старшого колеги, безперервно переробляючи імпульси його впливу у власному письменницькому стилі. Вона виявилася достатньо стійкою і несприйнятливою до вірусу прямого наслідування, зате не просто збагатила свою творчу палітру новими запозиченими прийомами, а й виробила здатність до безмежного продукування символічних значень навіть у реалістичному зображенні повсякдення, з якого виростили п'єси німецького колеги та виросла її власна геніальна «Лісова пісня».

### Література

1. [Бальмонт К.] Предисловие К. Бальмонта // Гауптман Г. Избранное: пер. с нем. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 5–12.
2. Борисюк Т. «Лісова пісня» Лесі Українки і «Затоплений дзвін» Гергарта Гауптмана // Слово і час. 1990. № 3. С. 15–20.
3. Вісич О. Рецепція нон-фініто в творчій спадщині Лесі Українки // Південний архів: зб. наук. пр. (Філологічні науки). Херсон, 2009. Вип. XLVI. С. 41–49.
4. Гауптман Г. Пьесы. Т. 1: пер. с нем. / ред. тома С. Мокульский; вступ. ст. А. Дымшица; примеч. А. Левинтона. М.: Гос. изд-во «Искусство», 1959. 576 с. (Библиотека драматурга).
5. Гауптман Г. Пьесы. Т. 2: пер. с нем. / ред. тома С. Мокульский; [примеч. А. Левинтона]. М.: Гос. изд-во «Искусство», 1959. 527 с. (Библиотека драматурга).

6. Гуменюк В. Шлях до «Одержимої». Творче становлення Лесі Українки — драматурга: монографія. Сімферополь: Таврія, 2002. 232 с.
7. Гундорова Т. І. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. (теоретико-методологічний аспект) // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ — початку ХХ ст.: зб. наук. праць / АН України ; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка ; відп. ред. М. Т. Яценко. К.: Наук. думка, 1991. С. 166–191.
8. Генік-Березовська З. Драматична творчість Лесі Українки в тогочасному літературному контексті // Генік-Березовська З. Грані культур: бароко, романтизм, модернізм / вступ. ст. М. Коцюбинської. К.: Гелікон, 2000. С. 213–226.
9. Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури. К.: Вид-во АН УРСР, 1963. 232 с.
10. Колошук Н. Леся Українка і «нова» європейська драма // Філологічні студії: зб. наук. праць. Луцьк, 1997. Вип. 2. С. 28–33.
11. Кузякина Н. Леся Украинка и Александр Блок : лит.-крит. очерк. К.: Рад. письменник, 1980. 165, [3] с.
12. Кухар Р. В. До джерел драматургії Лесі Українки: монографія. Ніжин: Б. в., 2000. 268 с.
13. Ласло-Куцюк М. Леся Українка і Гергарт Гауптман // Ласло-Куцюк М. Велика традиція: Українська класична література в порівняльному висвітленні. Бухарест: Видавництво Критеріон, 1979. С. 236–258.
14. Мірошніченко Л. «...Я тут гауптманісткою стала» (Леся Українка в Німецькому театрі) // Леся Українка: доба і творчість: зб. наук. пр. і матеріалів / упоряд. Н. Г. Сташенко. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. Т. 2. С. 16–27.
15. Сергеев А. В. Западноевропейская «новая драма» // Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др.; под ред. Л. Г. Андреева. 2-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2003. С. 24–66.
16. Скупейко Л. «Лісова пісня» Лесі Українки й «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана (міфосемантичний аспект) // Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті: зб. наук. пр. Вип. 6 : у 2 ч. Ч. 1 / упоряд. Л. К. Оляндер. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. С. 235–245.

17. Хороб С. Драматургія Лесі Українки на тлі європейської модерної драми // Обрії. Івано-Франківськ, 1998. № 2. С. 46–49.
18. Хороб С. Творче побутування та історичне значення образних форм неоромантизму // Хороб С. На літературних теренах: дослідження, статті, рецензії. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2006. С. 41–76.
19. Українка Леся. Збір. тв.: у 12 т. Т. 6: Драматичні твори (1911–1913). Переклади драматичних творів / ред. тому Б. А. Деркач; упоряд. та приміт. В. І. Мазного. К.: Наук. думка, 1977. 416 с.
20. Українка Леся. Збір. тв.: у 12 т. Т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті / ред. тому П. Й. Колесник; упоряд. та приміт. М. Л. Гончарука. К.: Наук. думка, 1977. 320 с.
21. Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. Т. 11: Листи (1898–1902) / ред. тому Ф. П. Погребенник; упоряд. та приміт. О. О. Білявської. К.: Наук. думка, 1978. 480 с.
22. Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. Т. 12: Листи (1903–1913) / ред. тому В. Л. Микитась; упоряд. та приміт. В. Ф. Святюця. К.: Наук. думка, 1979. 696 с.
23. Reissner E. Lesja Ukrainka und Gerhart Hauptmann // Slawisch-deutsche Wechselbeziehungen in Sprache, Literatur und Kultur / Herausgegeben von W. Krauss, Z. Stieber, J. Belic, V. I. Borkovskij. Berlin: Akademie-Verlag, 1969. S. 420-428.

## 1.2. Проза Лесі Українки та традиції польської реалістичної прози<sup>8</sup>

**Постановка проблеми.** Ітиметься про зв'язки з польською реалістичною / «позитивістською» прозою (Еліза Ожешко, Марія Конопніцька, Генрік Сенкевич, Болеслав Прус, а також Стефан Жеромський), котрі виявлено в белетристичній спадщині Лесі Українки: подібні мотиви, аналогічні жанрові визначення, схожі сюжетно-композиційні прийоми та образні типи.

Чимало дослідників трактують естетику Лесі Українки як особливе явище в українській літературі перехідної доби декадансу / порубіжжя XIX–XX ст., оскільки художня практика письмен-

---

<sup>8</sup> Вперше надруковано: Колошук Н. Творчі зв'язки Лесі Українки з польською реалістичною прозою // «З роду нашого красного...»: перша професорка Волині: зб наук. пр. на пошану проф. Л. К. Оляндер / упоряд.: М. В. Моклиця, Т. П. Левчук. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2014. С. 531–545.

ниці не вкладається цілком у систему жодного зі сучасних їй художніх напрямків / стилів — наприклад, якнайширше трактованого неоромантизму. «...Можемо говорити про «вихід» новоромантичної концепції Лесі Українки до реалістичної», — стверджувала Т. Гундорова, розглядаючи неореалізм новітньої доби як «специфічний синтез романтизму і натуралізму» [2, с. 181]. М. Моклиця теж бачить естетику Лесі Українки синтетичною і внутрішньо цілісною, гармонійною та відкритою всім напрямкам: «Це авторка, в особі якої органічно зійшлися традиція й новаторство, її творчість відбиває найважливіші процеси культури, які розгортались на теренах Європи кінця XIX — початку XX століття, вона рівно національна і всесвітня...». Зокрема відзначає: як критик і дослідник сучасної їй світової літератури письменниця «ніби знаходиться поза літературною боротьбою: ніякому таборові не надає переваги, завжди готова визнати художні досягнення і модерністів, і реалістів, що з великою проникливістю і робить у своїх працях» [8, с. 5, 163].

Особливості неореалізму в період порубіжжя XIX–XX століть, як зазначила Т. Гундорова, «обумовлювалися наявністю, співіснуванням і взаємодією з іншою, альтернативною художньою системою — модерністичною» [2, с. 168]. Очевидно, Лесею Українку приваблювали естетичні можливості, через котрі «реалістичний метод реалізовувався на попередньому етапі історико-літературного розвитку як художня система... в якій органічно й діалектично поєднувалася пізнавально-аналітична й естетично-творча природа творчості» [там само, с. 175]. Закономірним виявом стильового синтезу є її белетристична проза, оскільки з усіх форм красного письменства проза найбільше тяжіє до реалістичного відображення життя.

Достатньо прикладів стильового синтезу представляє й польська література останньої третини XIX — початку XX століття, яку українська письменниця чудово знала, про що свідчить її критична стаття 1900 року «Заметки о новейшей польской литературе» [14, т. 8, с. 100–127]. У Польщі цей період називають «післясічневим» (тобто після поразки польського повстання 1863 р.). А представників реалістичної культури, котра в цей період досягла розквіту, польські літературознавці називають «позитивістами» [див.: 18], отож будемо користуватися цим терміном.

Показово, що в списку авторів світової літератури, складеному юною Лесею Українкою у відомому листі до брата Михайла (від

26–28 листопада 1889 р., де вона радилася з ним у справі перекладів, задуманій для гуртка «Плеяда», щоб представити в рідній культурі світову класику), із польських сучасників були названі Еліза Ожешкова (окремі оповідання й повісті), Болеслав Прус («Форпост»), Генрік Сенкевич («Шкіци вуглем») та Марія Конопніцька (вірші) [5, с. 97–98]. У статті «Заметки о новейшей польской литературе», написаній через 11 років, ідеться щонайменше про три десятки польських письменників — реалістів і модерністів останньої третини ХІХ ст. Тобто Лесині знання про сучасну польську літературу були глибокі й ґрунтовані на чималій, формованій упродовж тривалого часу читацькій ерудиції, смаки формувалися з юності на читанні «первотворів» (за її власним виразом) і відзначалися безпомилним естетичним чуттям.

Лесина проза порівняно з іншими складовими її спадщини вивчена значно менше [докладніший огляд див. у статті Тетяни Проксиріної: 10]. Про зв'язки Лесі Українки з польською літературою та культурою писали (починаючи з 1940-х рр.) українські літературознавці Михайло Рудницький, Марія Деркач, Олександра Грибовська, Іда Журавська, Юлія Булаховська, Григорій Вервес, Леоніла Міщенко, Ростислав Радишевський, Мирослава Медицька та ін.; з польського боку — Е. Анчевська (Вісневська), Флоріан Неуважний, Владислав Пйотровський, Маріан Якубець тощо [див. огляд у статті Р. Радишевського: 12, с. 196–200]. Однак вивчення белетристичної прози в зіставному аспекті проводилося побіжно (зокрема у праці Р. Радишевського [11, с. 134–137]), проблема аналогій та зв'язку із польською белетристикою позитивістського етапу практично ледве зачіпалася. Наприклад, О. Забужко мимохідь вказала на «просто-таки різючі... смислові збіги» [4, с. 390] повісті «Жаль» (1890) зі сучасною їй «Лялькою» Болеслава Пруса (1887–1889). Одначе збіги саме з цим конкретним романом досить приблизні, зате ширших аналогій із польською «позитивістською» белетристикою 1860–1900-х років чимало. Про них і йтиметься в цьому дослідженні.

Широку ерудицію української письменниці стосовно реалістичної літератури та позитивістських філософського, культурного й наукового дискурсів відповідного періоду досліджувала Світлана Кочерга в дисертації «Культурософська концепція Лесі Українки: культурні коди, образи, сюжети» (Луцьк, 2010) та в посібнику [див.: 6, с. 102–113]. Зокрема в матеріалі епістолярію дослідниця виділила

серед знайомих Лесі наукових концепцій імена визначних представників позитивістської науки — англійського історика й соціолога Генрі Томаса Бокля (1821–1862), французьких філософа й естетика Іполіта Тена (1828–1893), релігієзнавця й семітолога Ернеста Ренана (1823–1892), соціолога Жана Марі Гюйо (1854–1888), відомих учених Моріса Луї Верна та Шарля Сеньобоса; англо-американського фізіолога й історика культури Джона Вільяма Дрепера (1811–1882). Власне, свою культурологічну освіту Леся Українка розпочала з позитивістів — праці вказаних авторів були важливою складовою її лектури, а біблієзнавчі праці М. Верна вона перекладала в 1894–1895 р. Відзначено, що її ставлення до позитивістських ідей було досить критичним. А ще більш очевидний критицизм у ставленні до представників реалістичної російської літератури, на якій позитивізм позначився найбільшою мірою, у тому числі до Глеба Успенського та Льва Толстого як ідейних вождів російського народофільства [там само, с. 116–122].

Конкретною **метою** дослідження ставимо розгляд ідейно-тематичних та образно-стильових аналогій Лесиної прози з польською «позитивістською» белетристикою 1860–1900-х років, зокрема із творчістю Елізи Ожешкової, Марії Конопницької, Генріка Сенкевича, Болеслава Пруса, а також Станіслава Жеромського, якого польські дослідники «позитивізму» (зокрема Генрік Маркевич) відносять до наступного етапу розвитку своєї літератури.

**Виклад основного матеріалу.** Твори цих прозаїків розглядалися письменницею в названій статті (ще одна стаття — про поезію М. Конопницької, написана до ювілею польської мисткині в 1902 р., — загублена), тобто можемо говорити про генетично-контактні зв'язки як найпершу підставу для порівняння. Однак не найвагомішу, оскільки йдеться про набагато складніше та глибше явище, ніж односторонній вплив чи, тим більше, запозичення, — має місце типологічна близькість двох сусідніх літератур однієї епохи, і хоч одна з тих літератур представникам другої була значно менше відома (ніхто з названих польських письменників про свою дещо молодшу сучасницю Лесю Українку не писав; українські дослідники, як-от Р. Радишевський, роблять лише обережні припущення про те, що польським митцям — зокрема М. Конопницькій — могло бути відоме ім'я Лесі Українки [див.: 11, с. 135]), та культурно-естетичні процеси в сусідніх літературах значною мірою були схожі.

У більшості белетристичних творів Лесі Українки (окрім невеликих умовно-алегоричних — оповідань-притч та казок «Метелик», «Щастя», «Сліпець», «Примара» тощо, за кількістю приблизно чверть прозового доробку, котрий, як відомо, разом із незавершеними нараховує всього 35 творів) авторка зверталася до сучасної тематики, виразно артикулювала конкретний хронотоп (волинський, кримський, єгипетський тощо) та виводила яскраві, психологічно переконливі, індивідуалізовані характери персонажів на широкому соціально-побутовому тлі, у різноманітних суспільних зв'язках. Це і є найпершою ознакою реалістичного стилю. Важливо й те, що Леся-прозаїк не вдавалася до знайомих сюжетних схем, не повторювала упізнаваних, «облітературених» типів-персонажів тощо. Тут доречно згадати визначення сучасної реалістичної літератури у критичній статті І. Франка 1902 р.: «Література в її цілості чимраз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чимраз більше подібна до життя, де ніщо не повторюється, де нема правил без висемків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безкінечна різноманітність явищ і течій» [15, с. 525]).

Безумовно, навіть у «найреалістичніших» Лесиних текстах не все реалістичне, за стилем вони далекі від тодішньої української реалістичної прози, бо в них відчутний вплив імпресіоністської та символістської літератури свого часу (це переконливо показує М. Моклиця, спираючись на аналіз психологізму у прозових творах письменниці, виразно суб'єктивованих за типом оповіді: «Жаль», «Над морем» та «Приязнь» [8, с. 130–147]). Однак основою (зокрема в перерахованих повістях та оповіданні) є все-таки реалістичне зображення сучасності, про що неодноразово писали дослідники Лесиної прози — Б. Якубський [17], О. Бабишкін та В. Курашова, Л. Кулінська [7], Т. Третяченко [13], М. Моклиця [8, с. 142–143] й ін. Деякі тези радянських часів (як-от віднесення творів письменниці до «горьківського напрямку» та відшукування в них «горьківських проблем» — Н. Над'ярних [9, с. 67–68], визначення її кредо як «перетворити раба в революціонера», а теми як зображення «революційної сили й могутності повсталого народу» — Р. Радишевський [11, с. 139; див. також у праці І. Журавської: 3, с. 17, 28 та ін.]) очевидно перейшли в розряд застарілих, належних своїй ідеологічній добі, проте конкретного аналізу Лесиних прозових реалістичних

творів, щоб перевірити або спростувати подібні тези, ніхто зі сучасних дослідників-лесезнавців не робив.

Щоб зрозуміти Лесине ставлення до реалізму-«позитивізму», варто додати й критичну оцінку (у листах — почасти досить різку) творів Е. Золя та інших європейських натуралістів. Зокрема: «*З французьких книжок, окрім Жорж Занда, я мало читала в першотворі, більш у перекладах і то з новітніх натуралістів школи Золя, котрі мені зовсім не подобаються, бо мені здається, що в їх більше страхів різних, ефектів, ніж тої правди, або сама безпросвітна брідота*» (у листі до М. П. Драгоманова в червні 1888 р.) [5, с. 69]. На підставі подібних заяв М. Моклиця робить слушний висновок про інтуїтивну природу творчого генія поетеси: яким би не був вплив класиків і сучасників, психологічна природа символіста таки перемагала і виявлялася в орієнтації на конфлікт двоєсвіття, у якому всі симпатії митця на боці неземного ідеалу, а низьке й бруталне незмінно ставляться на належне їм місце та цікавлять як матеріал до творчості лише побіжно [див.: 8, розділ 2 — «Психологія творчості»]. Показово, що з російських письменників-реалістів Леся Українка замолоду цінувала «цілих» Володимира Короленка та Всеволода Гаршина (про це відомо з листа братові [5, с. 93, 95]), але дуже стримано — щоб не сказати: неоднозначно — відгукувалася про потужніших прозаїків-реалістів. Зокрема про вершинні твори Л. Толстого — «Анну Кареніну», «Війну і мир» — у листах є лише принагідні згадки без жодної оцінки [5, с. 96, 241, 243]; про «Смерть Івана Ільча» та «Владу п'їтьми» — негативний відгук у цитованому вище листі Драгоманову: «...окрім чортів та ангелів нічого не видно, або само тільки страхіття...» [там само, с. 70]. Ці деталі підказують, де шукати стежки формування її белетристичного таланту. Адже Короленко теж пов'язаний із польською літературною традицією, а разом із Гаршиним вони вочевидь ближчі до неоромантизму, ніж видатні російські прозаїки-реалісти. Проте Лесині творчі зв'язки з польською «позитивістською» літературою (зокрема прозою) недостатньо вивчені, отже, доцільно розглянути їх докладніше.

Головними рисами позитивізму як світоглядної й культурної парадигми, закріпленої в ХІХ ст., вважаються: матеріалізм, примат науки на противагу ідеалізові, домінанта методів природничих наук; загальний оптимізм, незмінна віра в прогрес; світське / вільне



від теологічних догматів трактування культури. Однак в історії польської культури XIX ст. поняття «позитивізм» та «позитивісти» мають ще й відмінне — конкретніше та вужче значення: вони означають «варшавський позитивізм» 1870-х рр., що сформувався як ідейно-естетична течія в середовищі демократичної інтелігенції за ситуації «післясічневого» періоду, тобто з огляду на болісну для польської національної свідомості поразку національно-визвольного повстання 1863 року. Польською «позитивістською» програмою стала «органічна праця» / «праця біля основ», що використовує «легальні можливості для самооборони народу та спрямування його економічних і культурних сил» [18, с. 52].

У царині економічній «позитивісти» виступали з гострою критикою «загальної відсталості, невдоволення й легковажності, феодалних упереджень щодо продуктивної праці», за розвиток конкурентноспроможної польської промисловості; у царині суспільній — за піднесення рівня освіти широких народних верств, за укріплення засад західноєвропейської демократії в суспільних стосунках [там само, с. 50–54]. У філософській царині їхній світогляд був близький до емпіризму й детермінізму тодішньої передової науки (передусім природознавчої); вони визнавали засади сцієнтизму і природничого монізму в його «песимістичній версії»; сильним був вплив дарвіністських ідей (зокрема ідея боротьби за виживання позначилася на оповіданнях Г. Сенкевича про селянське середовище та про польських емігрантів в Америці). Однак «позитивісти» змогли уникнути однобокої вульгаризації щодо запозиченої з Європи новітньої матеріалістичної філософії; виразним є їхнє тяжіння до ідеалістичного світогляду, виявлене зокрема через романтизацію польського героїчного минулого та ностальгію за національними романтичними традиціями. Щодо моральних основ, то вони захищали моральність і гуманізм у ставленні до нижчих верств, водночас критикуючи їхню відсталість, фанатизм та нетолерантність; очевидними були в їхніх виступах антиклерикальні акценти [там само, с. 55–59].

Генрик Маркевич фактично відділяє «позитивістів» від власне польських «натуралістів», котрі увійшли в літературу дещо пізніше — у 1880-х рр., при «достиглості» польського «позитивізму», — і вирізнялися більш очевидним тяжінням до французької школи та схильністю до вульгаризації філософських ідей, запозичених від природознавства [див.: там само, с. 171–190].

Естетика польських «позитивістів», задекларована в критичних виступах Е. Ожешкової, Б. Пруса та критиків Александра Свентоховського, Петра Хмельовського, Юліана Охоровича, Юзефа Котарбінського й ін., тяжіла до зміщення «акценту з дидактичного апріоризму на емпіризм... з «тенденційності» до «методу обсервування» і «предметності», вибудовування літературної фікції з результатів старанного та якомога об'єктивнішого спостереження» [там само, с. 100]. Завдяки зусиллям найвидатніших прозаїків та проникливої критики, що вітала їхні твори, утверджувався інтерес до «мотивів сучасного повсякдення, котрі до того вважалися „непоетичними“» [там само]. Польський дослідник показує також досягнення прозаїків-«позитивістів» у майстерному психологічному вияві й розвитку характерів-персонажів, зміну співвідношення, функцій і прийомів нарації та діалогу, послаблення дидактичного та «постулятивно-ілюстраційного» первня тощо [там само, с. 102–111, 135–140 та ін.].

З авторитетної праці Г. Маркевича бачимо, що польське літературознавство у 1990-х рр. відмежувало поняття «польського позитивізму» від тлумачень «критичного реалізму» та європейського (передусім французького) «натуралізму» в радянській науці, пояснюючи відмінність специфічними умовами розвитку польської літератури постромантичного періоду та підкреслюючи специфічні ідейно-проблематичні й художні особливості.

Тематиці Лесиної белетристики притаманна розмаїтість і розкутість, характерна для реалістичної прози, вільної від упереджень щодо «нехудожності» предмета. Схожим на «польський стиль» є, зокрема, звернення до екзотичного матеріалу з різних культур та країв: лікарня для душевнохворих («Місто смутку»), морська подорож («Ein Brief in Weite»), італійська містична пригода в Генуї («А все-таки прийди!»), замкнутий від сторонніх очей жіночий світ у мусульман Єгипту («Екбаль-г'анем»); нездійсненим задумом залишилося оповідання про мусульманських «дітей вулиці». Прагнення авторки увійти в чужий світ нагадує схильність до подібних експериментів у польських «позитивістів»: «американські» оповідання Г. Сенкевича, «французькі» — у М. Конопницької, цикл «Із різних сфер» Е. Ожешкової і т. п. Згодом цю тенденцію підхопить модерна українська белетристика в особі М. Коцюбинського («бесарабські» та «кримські» оповідання).

Щоправда, проблематика у творах польських письменників порівняно з Лесею Українкою більш натуралістична. Оскільки обсяг їхньої спадщини куди більший, у них можна знайти практично всі відомі в європейських натуралістів мотиви й типи конфліктів: жахливе зuboжіння, духовне животіння нижчих верств суспільства та моральне виродження вищих (зокрема повість «Ескізи вуглем» Г. Сенкевича, оповідання «Милосердя громади» М. Конопніцької та «Сутінки» й «Забуття» С. Жеромського), хижацькі способи діяльності колонізаторів та можновладців-бюрократів, колонізаторський економічний визиск і позбавлення місцевого населення людських прав (наприклад, в оповіданнях «Сахем» Г. Сенкевича, «Злочин зі зломом» М. Конопніцької), уполітвнення євреїв («Мендель Гданський» її ж), поневіряння та ностальгія переселенців-емігрантів, занепад у їхньому середовищі (у Г. Сенкевича: оповідання «За хлібом» та «Ліхтарник») тощо. Однак у Лесі Українки є й виразні тематичні перегуки: тема божевілля («Місто смутку» та оповідання М. Конопніцької «Дурний Франек» і «На базарній площі»), дитяче життя й труднощі дорослішання, проблеми ініціації (Лесині «Приязнь», начерки «Беруть у двір Євцю...», «Спогади тітки Люсі» та оповідання Б. Пруса «Анелька», «Антек», «Гріхи дитинства» з 1880-х рр.; знамените оповідання Г. Сенкевича «Янко-музикант» 1879 р.).

Очевидно, Леся Українка унікала власне натуралістської тематики («страхить» та «бридоти», за її виразами), пов'язаної з мотивами хворої спадковості, фізичного виродження й боротьби за існування. Якщо вона й зображує життя «низів», то з психологічного та духовного боку, а не фізіологічного чи побутового, показуючи простонародні типи як повноцінні характери поруч із представниками інших суспільних верств (особливо яскраві приклади селянських типів, не схожі на селян у реалістично-побутовій «народницькій» прозі, — Іваниха та її син Корній у повісті «Одинак», Дарка та її мати Мартоха Білашиха в «Приязні»).

Виділяється своєю вагомістю й різноманітністю сюжетно-конфліктного та тематично-образного вирішення «жіноча» тема: Лесині «Така її доля», «Жаль», «Голосні струни», «Пізно», «Над морем», «Приязнь», «Розмова», «Екбаль-ганем», а з незавершених «Беруть у двір Євцю...», «З людської намови», «Ненатуральна мати» зіставні зі творами Ожешкової, Конопніцької, Пруса й Сенкевича як за різноманітними типами конфліктів, так і за типами жіно-

чих образів, хоча прямої схожості сюжетів не бачимо. Хіба що сюжет про актрису з Лесиною «Розмови» (1908) нагадує твори Клеменса Юноши (Шанявського), Ігнація Мацейовського (Севера) 1880–1890-х рр. [див.: 18, с. 162–166], які були «персонажами» в її критичній статті. Іноді привід до створення того чи іншого Лесиною твору (як-от «Чашка» та повість «Жаль», що виросла із задуму написати про канапу [див. «Примітки»: 14, т. 7, с. 539]) нагадує деякі польські твори. У Б. Пруса, наприклад, є оповідання «Жилетка» (1882) — про життя хворого на сухоти чоловіка розповідається через «історію речі», купленої оповідачем у лахмітника. Однак сюжетно-композиційне вирішення задуму у письменників різне.

Лесине звернення до волинської тематики [див. докладніше: 16] відповідає інтересові польських колег до малої батьківщини, загальної регіоналістичній тенденції польської «позитивістської» белетристики. А прозові нариси «Волинські образки» (з яких завершено лише I — «Школа», датований січнем 1885 р.) в задумі могли стати зі знайомства з польською «народницькою» журналістикою та белетристикою. Жорстко-реалістична «Школа» за настроєм, за іронічною тональністю й підкреслено об'єктивною авторською нараційною манерою виділяється серед Лесиних прозових творів: ближча до фейлетонної сатири й у ній відсутні ліричні нотки, такі характерні для письменниці. Водночас образ сільської вчительки в цьому нарисі, натуралістично показані умови її існування нагадують пізніше зображене С. Жеромським у трагічному оповіданні «Незламна» (1891).

Незавершене Лесине оповідання «Помилка (Думки арештованого)», створене близько 1905 р., за проблемно-конфліктною лінією — моральні муки в'язня-революціонера — можна зіставити з романом Жеромського «Бездомні» (1900), співчутливо й докладно проаналізованим у статті «Заметки о новейшей польской литературе» саме з огляду на психологічний внутрішній конфлікт. Ніби писала авторка про свого майбутнього героя з «Помилки»: «...он [Жеромський — Н. К.] *раскрывает целый мир невыразимого страдания, именно невыразимого, так это чувствует автор, теряясь в нервных усилиях выразить весь ужас физических и нравственных — особенно нравственных — мук своих героев. ...с одной стороны, бесконечная жалость и сострадание к униженным и оскорблённым, с другой — чувство безысходного одиночества и самоуглубление, доводящее порой до потери чувства действительности*» [14, т. 8, с. 124].

Виразні перегуки й аналогії бачимо в змалюванні жіночих типів. Наприклад, типові образи пані та панянки (Лесині повісті «Жаль» та «Приязнь», оповідання «Чашка», «Над морем») — не пристосованих до грубого матеріального життя істот із «вишуканим» смаком та манерами, однак зіпсованих «панянським вихованням» та паразитичним існуванням настільки, що вони вже не можуть існувати десь інде, а лише в своєму оточенні, буквально на руках у служниць, під опікою чоловіка чи батька. Таких героїнь-«сильфід» — за назвою повісті 1871 р. «Сильфіда» — польська критика виділяла у творах Елізи Ожешко. До виразного завершення доведено цей тип в образах пані Емілії та пані Ядвіги в її романі «Над Німаном» (1886), де головні риси «сильфід» — аристократична кастова пиха, відсутність будь-яких інтересів поза вузьким особистим колом, доведений до ідіотизму егоїзм (за характеристикою Григорія Вервеса [1, с. 7]). Евеліна Кшицька в новелі Ожешкової «Добра пані» (1882) — варіант гротескового загострення типу: бездушна нероба, котра бере на виховання небогу муляра — гарненьку п'ятирічну сироту, а награвшись живою лялькою, залишає напризволяще заради інших розваг — подальша доля дитини її не цікавить. Леся Українка згадувала цю новелу ще в листі братові — 1889 р.

Очевидно, із типу «сильфіди» (звісно, окрім вражень від живого життя) вирости й образи егоїстичної панни Наді в оповіданні «Чашка» (написане в кінці 1880-х рр.) та сестер Софії й Наді Турковських у повісті «Жаль» (1894), і сюжет про дівчинку, взяту до панського двору в компаньйонки — «Приязнь» та «Беруть у двір Євцю...» (приблизно 1904 р.). Але й в інших прозових творах Лесі Українки присутні виразні нюанси специфічних жіночих типів при зображенні панських салонів, повсякденного життя панських садиб та родин. Наприклад, ключниця пані Качковська з «Приязні» (услесливо-лицемірна пліткарка, здатна догодити панам як ніхто, бо знає всі їхні секрети, слабості й бажання) виразно схожа на цинічну й усезнаючу економку в «Добрій пані» Ожешкової — панну Черницьку. А тип «сильфіди» в різних варіантах є наскрізним. Образ вередливої та пихатої старої баронеси з повісті «Жаль» нагадує пані Ядвігу в романі «Над Німаном». Кандидатка в «сильфіди» тринадцятирічна Надя Турковська своїм ставленням до старшої сестри нагадує заздрісну молодшу сестру в оповіданні Е. Ожешко «Перервана пісня». Сцена прогулянки Софії з паничем Станіславом у пар-

ку стилістично схожа на подібні епізоди в тому ж оповіданні Ожешкової, хоча характери головних героїнь за моральним типом — протилежні. Сюжетна лінія «сильфіди» Софії Турковської нагадує не так долю головної героїні-«ляльки» — аристократки Ізабелли Ленцької, скільки долю молоденької Евеліни Оноцької, котра з розрахунку вийшла заміж за старого барона Дальського, — у знаменитому романі Б. Пруса.

Леся Українка показує таких героїнь переважно через авторський погляд «збоку» та «знизу»; внутрішнє життя в повісті «Жаль» показане досить обмежено, зате в пізнішій «Приязні» — значно глибше і вправніше. У першій повісті розгорнутих та психологічно насичених сцен або внутрішніх монологів майже нема, переважає манера зовнішньої дії, дещо «картинних» її епізодів, а характери представлені через вчинки, деталі, авторські описи й характеристики. Виразним прикладом є початок цієї повісті: *«В гостині панства Турковських чималий рух сьогодні. Оце тільки задля обідньої години трохи втихомирилось, хоч і не зовсім, — у сусідній кімнаті чистять підлогу, і через те там панує чималий шарварок. Та й у тій кімнаті, де обідають пани, теж нелад: сюди знесені деякі стільці, старі навіски та різні дріб'язки. Потрави подаються нашивидко, абияк, бо слуги не мають часу, то за прибиранням, то за іншими клопатами. Пан сидить трохи понурій, однак нічого не каже, не свариться на те безладдя, бо знає, що тепер справді не час вигадувати вигадок: адже сьогодні у них «вечір», — має бути великий збір гостей, та яких гостей!»* [14, т. 7, с. 39]. Бачимо сцену водночас очима слуг («де обідають пани», «пан сидить трохи понурій, однак нічого не каже» і т. д.) та очима панів, причому фокалізація бачення нечітка («нашивидко, абияк» — так можуть оцінювати поведінку слуг і пан, і пані, і їхні дочки, і самі слуги; вона й зовнішня, і внутрішня водночас).

Виразний прийом об'єктивізації в повісті «Жаль» — образ бідної швачки, котрій Софія знічев'я жаліється на свою долю «компаньйонки», а та з делікатності й боязливості не сміє сказати пані, що думає про її «нещастя». Контраст між цими героїнями нагадує прислів'я: у всякого своя біда — кому юшка рідка, а кому перли дрібні. Читач сам робить подібний висновок, настільки промовистим є епізод зі швачкою, показаний надзвичайно ощадними засобами: увесь XIII розділ, де його вміщено, — майже суцільний діалог із

короткими авторськими ремарками. Подібний прийом застосовано пізніше в оповіданні «Над морем»: сцена вуличної зустрічі московської панночки Алли Михайлівни з маляром.

Така оповідна манера значно ближча до «об’єктивного» стилю польських реалістів-«позитивістів» (у романах «Над Німаном» Е. Ожешко, «Лялька» Б. Пруса тощо) з їхніми аналогіями-контрастами-паралелями образних типів головних персонажів та другорядних чи епізодичних, ніж до поглибленого індивідуалізованого психологізму у зрілій реалістичній прозі російського зразка.

З інших поетикальних паралелей вкажемо близькість композиційної форми, особливо помітну в ранній прозовій спробі Лесі Українки: «Святий вечір! (Образочки)» (1888) нагадує «Малюнок із голодних літ» (1866) Е. Ожешко, де виразним є кричущий контраст панського паразитизму й глухоти до знедолених та бідняцького існування на грані смерті і при тому моральної вищості селян — незлобливих, милосердних, твердих у моральних переконаннях. Чергування сцен у панських та селянських родинах або з участю героїв-селян і панів та мінімальний авторський коментар — такий принцип побудови цих творів. Близькі до такої композиційної схеми й деякі твори Г. Сенкевича: «Ескізи вуглем» (1877), «Янко-музикант» (1879).

Дивно, що дослідники досі не зауважили близькість різноманітних авторських жанрових визначень у Лесиній прозі саме до польських авторів: окрім традиційних («оповідання» — стосовно творів «Жаль», «Одинак») та «*повість*» (паралельно з «оповіданням» таке визначення кільком творам — «Жаль», «Одинак», «Приязнь» — ужите в листах [див.: 5, с. 141, 215, 218, 243]) є визначення «*образок з життя*» («Така її доля»), «*образочки*» («Святий вечір!») і «Волинські образки», «*спогад*» («Весняні співи»), «*легенда*» («Щастя»), «*силуети*» («Місто смутку»), «*нарис*» («Голосні струни»), «*утопічна фантазія*» («А все-таки прийди!»). А ще ж і «*лист у далечінь*» («Ein Brief ins Weite»), «*нарис-pendant*» («Сліпець»), алегорії та казки «Метелик», «Біда навчить», «Лелія», «Примара» тощо. «Шкіци» (нарис / ескізи) й «образки» — типово польська традиція позначення популярних малих жанрів, а вони в Лесиній прозі — найулюбленіша форма.

Зрештою, те, що в Лесиній прозі чимало умовно-«параболічних» творів, теж зіставне з польськими прозаїками 1870–1990-х рр.: дослідник вказує на такі твори у Б. Пруса, Ципріана Норвіда, Александра Свентоховського [див.: 18, с. 159–162].

Перерахувавши формальні риси схожості, не можемо, однак, передати сповна відчуття духовної близькості до польської реалістичної прози, яке з'являється у читача прозових творів Лесі Українки — воно зумовлене глибшими аналогіями. Передусім на світоглядно-естетичному рівні: навіть у межах «позитивістсько»-натуралістичної проблематики (селянське життя, родинні стосунки тощо) письменниця далека від позицій вульгарного матеріалізму, сцієн-тизму, атеїзму. Близькість трагічних екзистенційних мотивів (зокрема в «Одинакові», «Над морем», «Мгновеним», «Помилці», «При-язні», «Розмові») особливо виразна у порівнянні з М. Конопніцькою та С. Жеромським. Їх треба ретельніше «відчитати» в окремих творах.

**Висновки.** Дослідники давно сприймають як аксіому твердження про широкі горизонти світової літератури, з огляду на які розвивався талант Лесі Українки. Оглядове порівняння її прози з польською реалістичною / «позитивістською» белетристикою не просто підтверджує цю широту, а й показує масштаби та глибину творчого засвоєння чужої культури. Власне, польська не була для волинянки Лесі «чужою»: письменниця почувалася в ній як у себе «вдома», тому й немає прямих запозичень чи наслідувань тогочасної польської «позитивістської» белетристики, хоча багато схожого, упізнаваного, увібраного в дещо консервативний прозовий стиль української авторки як традиція. Причому в Лесі Українки, як і в польських колег, відчутна опора на ширшу європейську традицію реалістичної прози (Г. Маркевич вказує щодо «позитивістів»: від Філдінга й Смоллета [18, с. 116], тобто від англійської реалістичної сатири XVIII ст.), а не на конкретно національну — зокрема російську, яку радянські дослідники схильні були бачити як переважну. Доведення цієї тези вимагає докладнішого й ретельнішого прочитання окремих творів письменниці в порівнянні з визначними польськими «позитивістами».

### Література

1. Вервес Г. Еліза Ожешко // Ожешко Е. Оповідання та повісті : пер. з польськ. К.: Держлітвидав, 1956. С. 3–16.
2. Гундорова Т. І. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку XX ст. (теоретико-методологічний аспект) // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX — початку



- XX ст.: зб. наук. праць / АН України ; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка ; відп. ред. М. Т. Яценко. К.: Наук. думка, 1991. С. 166–191.
3. Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури. К.: Вид-во АН УРСР, 1963. 232 с.
  4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. — 2-е вид., випр. К.: Факт, 2007. 640 с. (Сер. «Висока полиця»).
  5. Косач-Кривинюк О. П. Леся Українка. Хронологія життя і творчості : репринт. вид.; вступ. ст. М. Г. Жулинського. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. XI с.+928 с., іл. 13 с. (Проект «Літературознавча скарбниця»).
  6. Кочерга С. О. Інтелектуальна парадигма культурософії Лесі Українки: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закладів. Луцьк : РВВ Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2010. 176 с.
  7. Кулінська Л. П. Проза Лесі Українки. К.: Вища шк., 1976. 165, [3] с.
  8. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.
  9. Над'ярних Н. Типологічні особливості реалізму Лесі Українки // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження : матеріали ювілейної республіканської наукової конференції / ред. колегія П. К. Волинський, М. А. Жовтобрюх, О. Є. Засенко (гол.) та ін. К.: Наук. думка, 1973. С. 66–76.
  10. Проскуріна Т. Рецепт прози Лесі Українки у вітчизняному і зарубіжному літературознавстві // Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр. Т. 4, кн. 2. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. С. 130–146.
  11. Радишевський Р. П. Іскри єднання: До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки. К.: Дніпро, 1983. 203 с.
  12. Радишевський Р. Творчість Лесі Українки в Польщі // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження / АН УРСР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка ; упоряд. О. Ф. Ставицький ; відп. ред. П. М. Федченко. К.: Наук. думка, 1984. С. 183–213.
  13. Третяченко Т. Г. Художня проза Лесі Українки: творча історія. К.: Наук. думка, 1983. 286, [2] с.
  14. Українка Леся. Зібр. тв.: у 12 т. К.: Наук. думка, 1975–1979.
  15. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку // Франко І. Зібр. тв.: у 50 т. Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). К.: Наук. думка, 1984. С. 471–529.

16. Хмельюк М. Леся Українка — автор прози з життя Волинського Полісся // Науковий вісник ВДУ. Журнал Волинського державного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. 1999. № 10. С. 20–23.
17. Якубський Б. Леся Українка — белетрист // Українка Леся. Твори [у 12 т.]. Т. X: Проза / за заг. ред. Б. Якубського. Нью-Йорк: Тищенко & Білоус, Видавнича спілка, 1954. С. X — XXXII.
18. Markiewicz H. Pozytywizm. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2002. 610 s.

### 1.3. Леся Українка в ролі критика польської літератури<sup>9</sup>

**Термінологічний словник до підрозділу:** контактний метод порівняльного літературознавства, вплив, традиції, колективні зв'язки, типологічні паралелі, рецепція, критична рецепція, імагологічний аспект у літературній критиці.

**Постановка проблеми.** Ідеться про критичні оцінки стосовно польської літератури у статті «Заметки о новейшей польской литературе» 1900 р. та в листах Лесі Українки. Зокрема про її оцінки польського «позитивізму» та декадансу. Так звану «українську школу» в польському романтизмі Леся Українка розглядала крізь призму зображення польськими прозаїками-«позитивістами» «своїх» селян та селян-«русинів», тобто її стаття має виразний імагологічний характер, нею можна ілюструвати критичні методи з арсеналу сучасного порівняльного літературознавства.

Сприймаючи як аксіому твердження про широкі горизонти світової культури, з огляду на які розквітнув талант Лесі Українки, досі маємо небагато докладніших порівняльних студій про національні «сегменти» тих горизонтів. Щоправда, польській літературі у лесезнавчих дослідженнях приділено значно більше уваги, ніж іншим, однак і тут є чимало білих плям, а в уже зробленому дещо треба й переглянути, зваживши застарілі ідеологічні акценти.

Дослідження Лесиної критичної спадщини стосовно польської літератури, які знаходимо в цьому дискурсі, значною мірою пе-

---

<sup>9</sup> Вперше надруковано: Колошук Н. Леся Українка в ролі критика польської літератури // Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. праць. Вип. 22: Універсум Лесі Українки / упоряд. С. М. Романова. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. С. 68–84.

рейшли в розряд застарілих, ідеологічно кон'юнктурних (а саме ті, де найдокладніше йдеться про її «польську» критику: І. Журавської [1, с. 15–68], Л. Міщенко [3, с. 248–251], Р. Радишевського [5, с. 25–27, 58, 94–97, 142–147, 150–154]). Зі спостереженнями та висновками в останньому опублікованому дослідженні обраної теми — у статті М. М. Хмелюк [10] — майже в усьому погоджуємося, за винятком кількох тез, про які йтиметься далі.

Конкретною метою дослідження ставимо розгляд Лесиної критики в статті «Заметки о новейшей польской литературе» та листах, її оцінки стосовно польських «позитивістів» та декадентів і неоромантиків.

**Виклад основного матеріалу.** Ця стаття, датована 1900 роком за першодруком у петербурзькому ж. «Жизнь» [8, т. 8, с. 100–127; див. с. 300 у «Примітках» до тому], свідчить про професійний інтерес авторки до польської класичної й сучасної літератури. Ще одна стаття — про поезію М. Конопніцької, написана для російського часопису «Мір Божий» у 1902 році, до 60-річчя польської письменниці, не була прийнята редакцією і не збереглася, однак про її зміст дещо відомо з листів Лесі Українки [див.: 8, т. 11, с. 373, 374, 378; т. 12, с. 12, 34, 37, 48; докладніший коментар у працях: 3, с. 240; 5, с. 103–105]. Судячи зі статей та епістолярію, робимо висновок, що їх авторка знала про польську літературу незрівнянно більше, ніж про українську знали польські літератори, котрі з 1899 року так чи інакше відгукувалися на її власну творчість, — це переконливо показав Р. Радишевський в аналізі їхніх оцінок щодо Лесі Українки [6, с. 183–213].

Показово, що у списку авторів та творів, складеному юною Лесею Українкою у відомому листі до брата Михайла (від 26–28 листопада 1889 р., де вона радилася з ним у справі перекладів, задуманій для гуртка «Плеяда»), польську літературу мали представити в рідній культурі класики романтизму Адам Міцкевич, Юліуш Словацький, Юзеф Крашевський, Владислав Сирокомля, а зі сучасних — окремі оповідання й повісті Елізи Ожешкової, «Форпост» Болеслава Пруса, «Шкіци вуглем» Генріка Сенкевича та вірші Марії Конопніцької [8, т. 10, с. 41–43]. Через 11 років у Лесиній статті йдеться щонайменше про три десятки польських письменників та літературних діячів — прозаїків, поетів, драматургів, критиків — від романтиків до модерністів сучасної для письменниці доби; про

півдесятка польських літературно-критичних часописів; для порівняння й пояснень доречно згадуються кількадесят європейських митців та філософів. Тобто знання авторки про сучасну польську літературу були глибокі й оперті на чималу, формовану впродовж тривалого часу читацьку ерудицію, смаки формувалися на читанні «первотворів» (за її власним виразом) і відзначалися безпомильністю вибору. З огляду на це дивним здається теза М. Хмелюк про те, що стаття «Заметки о новейшей польской литературе» написана «в атмосфері ізоляції від польської культури» [10, с. 494].

Ґрунтовна, точна в оцінках і деталях стаття Лесі Українки показує, по-перше, фахове розуміння історії польської літератури у світовому контексті — її огляд<sup>10</sup> зроблено від розквіту польського романтизму часів Міцкевича, включаючи «позитивістський» період і закінчуючи декадентським, причому періодизація й характеристика цих етапів та динаміки їхньої зміни загалом відповідає результатам, до яких приходять переважна більшість сучасних дослідників польської літератури; по-друге, уважне прочитання презентованих творів; по-третє, самостійну, вільну від критичних стереотипів чи упереджень авторську оцінку цих творів та авторів — Леся-критик виявляє «проникливість, бездоганне естетичне чуття» [4, с. 161].

У світлі сучасного лесезнавчого дискурсу особливо тенденційною виглядає критика радянськими дослідниками «буржуазних» напрямів літератури — натуралізму, декадентства, символістів тощо, — критика, в якій вони нібито спиралися на «польську» статтю Лесі Українки, насправді далеко відійшовши від її смислу й висновків. Утверджувалася думка, що ця стаття була спрямована проти «розтлінного модернізму» (Л. Міщенко [3, с. 250]), що її авторка «дала «генеральний бій» вадам реакційного польського романтизму, піддала критиці ідейно-естетичні основи польського модернізму» [6, с. 198; див. також: 1, с. 37–43], однак це очевидне перекручення й перебільшення. М. Моклиця переконливо доводить, що як критик і дослідник сучасної їй світової літератури Леся Українка «ніби зна-

---

<sup>10</sup> Так само побудована й попередня стаття, написана в тому ж 1900 р., — «Два направления в новейшей итальянской литературе (Ада Негри и д'Аннунцио)»: у ній огляд історії італійської літератури робиться від Данте й Петрарки. Це свідчить про особливо відповідальне ставлення автора до своїх завдань, адже критична стаття з таким ґрунтовним оглядом вимагає великої попередньої роботи й чималої, сформованої за багато років читацької ерудиції. Два чи два з половиною тижні роботи, про які Леся Українка пізніше писала у зв'язку зі статтю про поезію М. Конопніцької — то лише «надводна частина айсберга».

ходиться поза літературною боротьбою: ніякому таборові не надає переваги, завжди готова визнати художні досягнення і модерністів, і реалістів, що з великою проникливістю і робить у своїх працях» [4, с. 163]. Адже критичне ставлення не означає поборювання, відкидання й несприйняття / заперечення. Лесині оцінки зрілі, виражені й об'єктивні; об'єктивність забезпечена передусім широким охопленням літературного матеріалу та його вдумливим аналізом. Міркування викладені аргументовано, вони почасти іронічні, однак висловлені тактовно.

Для прикладу візьмемо одну з провідних у статті — тезу про патріотичне спрямування польської літератури, що його українська письменниця простежує в літературі сусідів упродовж епох пройде-ного романтизму та сучасних реалізму й модернізму, звертаючи увагу передусім на дражливі аспекти міжнаціональних стосунків, підсвідомо чи навмисно обійдені митцями й увагою польської критики та замовчувані радянськими дослідниками. Зокрема йдеться про так звану «українську школу» в польському романтизмі: *«...демократическое настроение должно было увлекать сердца молодых «хлопоманов» из «панской» Польши в «хлопскую» Украину, что, впрочем, не мешало молодым польским «украинцам» считать себя, так же как и всю Украину, неотделимыми от «общего отечества» — Польши. Украинская школа была довольно осторожна в выборе сюжетов... если же иногда приходилось касаться исторических воспоминаний, то молодые поляки-украинцы или уходили во тьму времен общеславянских, или ограничивались... редкими моментами польско-украинской солидарности... Правда, от этого произведения украинской школы... выходили довольно искусственными и слишком идиллическими, но это был единственный способ угодить «и родине, и отечеству»...»* [8, т. 8, с. 103]. Показово, що в листі братові Михайлу у 1889 р. Леся називала ще одного польського письменника — Томаша Єжа (він фігурує і в статті як представник перехідної між романтизмом та «позитивізмом» народницької прози), мимохідь подавши імагологічну оцінку: *«...Єжа я знаю тільки одно «Kiźta Jez», цікаве воно тим, що там герой українець...»* [8, т. 10, с. 41]. У Ю. Крашевського вона виділила повість «Ostar Bondarczuk» [там само]. Таким чином, Лесині літературно-критичні оцінки від початку були національно зорієнтовані, її читацький інтерес далекий від «відображення в художній літературі життя революційного народу,

становлення і боротьби пролетаріату», котрі нібито передусім цікавили письменницю, як намагалася довести І. Журавська [1, с. 17]. У Лесиній статті немає вульгарно-соціологічного визначення «польські прогресивні автори», з яким за інерцією радянських часів усе ніяк не розминуться сучасні літературознавці [див.: 10, с. 492].

Леся Українка вважала, що саме з «української школи» вийшла вчорашня й сучасна народницька польська проза: *«...начало польского народничества так тесно связано с влиянием украинской школы на романистов и драматургов... как будто польские писатели раньше заметили существование украинского «хлопа», чем своего, польского... потому что украинский «хлоп» настойчиво напоминал о своем существовании в течение многих веков, украинский вопрос стоял грозным призраком перед польскими деятелями всех направлений, даже трудно было заговорить об украинской этнографии или истории, чтобы не наткнуться на подводные камни»* [8, т. 8, с. 104]. Звідси очевидно у польських митців протиріччя між «двома патріотизмами», оскільки *«слишком уж трудна была задача согласить патриотизм двух национальностей, примирить разные исторические традиции, отделить классовые стремления от национальных»* [там само, с. 105].

Крізь призму імагологічного аспекту — зображення польськими прозаїками-«позитивістами» «своїх» селян та селян-«русинів» — у Лесиній статті розглянуто «Płascówkę» / «Форпост» Б. Пруса, поеми й новели М. Конопніцької, «Над Німаном» Е. Ожешко й «Сім'ю Поланецьких» Г. Сенкевича та ще кілька показових творів польської «другорядної» (за виразом авторитетного дослідника Генріка Маркевича [11, с. 162–171]) белетристики — авторства Емми Єленської, Марії Родзевичівни, Севера / Ігнаці Мацієвського. Спираючись на аналіз цього досить широкого матеріалу, взятого на різних рівнях культури (цілком відповідно до нинішніх правил рецептології, щоб робити правомірні висновки про закономірні процеси в суспільній свідомості), Леся Українка відзначила, що національне питання й надалі посідає перше місце в польській літературі, а захоплення космополітизмом, на яке вказує польська критика, насправді перебільшене: *«Приверженцы «органического труда» всех толков им не грешили, народники тем менее»* [8, т. 8, с. 108]. Стриманий Лесин сарказм щодо вирішення деякими авторами національного питання цілком виправданий: *«...мы видим новую пробу*

*практического решения трудного вопроса... Ответ простой: покрывать дефицит на счет какой-нибудь другой земли... например Восточной Галиции; кстати, это будет даже благодеянием для этих некультурных русинов, которые, правда, страшно неблагодарны по своей натуре, но все же создания божьи. Решение довольно стройное с национальной точки зрения, но не вполне удовлетворительное с точки зрения демократизма или хотя бы общего гуманизма» [там само, с. 110].*

Коли авторка переходить до характеристики інших рис польського «позитивізму», її іронію цілком заступає щире співчуття до пошуків виходу зі світоглядної кризи, притаманних тогочасним польським авторам різних ідейних спрямувань. Вона показує, що «позитивізм» швидко вичерпав себе; у творчості найталановитіших митців — Е. Ожешко, Б. Пруса, Г. Сенкевича, Клеменса Юноши (Шанявського) — інтерес до героїв із народу, котрі *«страдают, и больше ничего»* (за виразом Г. Сенкевича, із показового для еволюції письменника та його колег-«позитивістів» начерку), змінюється глибоким скепсисом. Корифеї *«народнической литературы»* по-різному відступали від *«первоначального направления»*: Е. Ожешко, творам якої завжди були притаманні широта й розмаїття суспільної проблематики, *«могла перестать интересоваться этим [власне народницьким — Н. К.] моментом, ничуть не изменяя своему гуманизму»*; майстер карикатури та передачі народної говірки Б. Прус *«скоро увлётся больше формой, чем содержанием»*, і його останній роман «Емансипантки» не мав стосунку до народництва; Г. Сенкевич перейшов до зображення історичної національної слави тощо [там само, с. 106–107]. Дивує прозорливість Лесі-критика, котра в 1900 р. чітко бачила такі тенденції у творчості польських колег, які остаточно підтвердилися вже в 1900-х рр., а то й пізніше. Тому аж ніяк не можемо погодитися з тезами І. Журавської на зразок: *«...Леся Українка, хоч інколи й помиляється в оцінці того чи іншого твору...»* [1, с. 39, 55, 61 тощо].

Загалом розвиток польського народництва й «позитивізму» розглянуто в Лесиній статті оглядово, однак акценти поставлені точно, аналіз спирається на «вироблений, чітко усвідомлюваний словник науковця», тлумачення понять, що стосуються літературного процесу, «цілком сучасні, абсолютно точні й не розбігаються із сучасним розумінням», зокрема поняття «новоромантизм» збігаєть-

ся з поняттям «модерна література» [4, с. 162]. А поняття «реалізм» і «натуралізм» не «докорінно різні»,<sup>11</sup> як вважала радянська дослідниця («Леся Українка органічно не сприймала натуралізм як метод відображення життя... <...> ...бачила докорінну різницю між реалізмом і натуралізмом...») [1, с. 31]), а нерозривно пов'язані, як і вважають сучасні польські дослідники [див.: 11, с. 171–190]. Польський реалізм-«позитивізм» був значно ближчий до традиції національної романтичної школи, ніж, наприклад, сучасний йому французький натуралізм до романтизму у французькій літературі. До того ж у творчості польських «позитивістів» були тенденції (зокрема схильність до поглибленого психологізму, суб'єктивізму — наприклад, у романі Сенкевича «Без догмату», 1890 р.), котрі випереджали появу модерної літератури, що розквітла творчістю представників «Молодої Польщі» — суспільно-мистецького руху, який формувався в середині 1890-х рр.

Леся Українка відчула ці щойно зароджені прояви. Вона віднесла «позитивістів» до попереднього — реалістичного — етапу до-модерної літератури, а сучасне «позитивістам» «покоління Плошовських» (за прізвиськом героя — аристократа-декадента Леона Плошовського — в романі «Без догмату»<sup>12</sup>) назвала прямими попередниками декадентів. На її думку, «органічна праця» — гасло діяльності «позитивістів» — для Плошовських була надто прозаїчною («пошлой прозой»), тому їхні поети (приклад — Адам Асник) ще в 1860–1870-х рр. співали «гимн орги», котрий закінчився «страшным диссонансом»; зрештою в поезії декадентів «анакреонтический мотив превращается в жуткую бравуру „танца смерти“» [8, т. 8, с. 111–112]. У Лесиній статті не йдеться про «образ позитивного героя з народу» [1, с. 30] — цей естетико-ідеологічний конструкт є

---

<sup>11</sup> Показовим для Лесиного розуміння цих понять є фрагмент статті «Два направления в новейшей итальянской литературе...», де відзначено реалістичні тенденції в італійського митця: «В своей прозе, где он до значительной степени является реалистом (например, его рассказ «Епископ и С» по манере очень напоминает Бальзака), он описывает главным образом отрицательные явления, грубость чувства, доходящую до крайней степени животности, болезнь ума, отуманенного религиозным изуверством (особенно талантливый и яркий рассказ этого периода творчества д'Аннунцио под заглавием «San Pantaleone» изображает взрыв массового фанатизма абруцких крестьян, доводящих иконопочитание до грубого фетишизма)» [8, т. 8, с. 39]. По суті, названо теми, притаманні натуралістам, хоч і не вжито термін «натуралізм». Тобто маються на увазі не «докорінно різні», а тотожні поняття.

<sup>12</sup> І. Журавська помилково приписала роман, навгад змінивши його назву («Людина без догмату») неіснуючому «письменникові Плошовському» [1, с. 38].



набутком радянського літературознавства (як і «прогресивні автори») і не може бути використаний у характеристиках спадщини митців декадентської доби. Зрештою, і сам термін «позитивний герой» не вживався.

Заповіти пройнятого скепсисом «покоління Плошовських» для польської культури не пропали дарма: декаденти й модерністи (починаючи зі так званих поетів-«ідеалістів» — Казімежа Пшерви-Тетмайера, Казімежа Глінського й ін., котрих авторка цитує у власному перекладі російською мовою) підхопили песимістичні настрої, притаманні всій світовій поезії: «...демонизм Байрона, стремящийся к нирване, пантеизм Шелли, холодный космический пессимизм Леконт де Лиля и [Жозе]-Мария Эредиа, сатанизм Бодлера, сверхчеловеческая презрительность Ницше, тоска пресыщения и набожность отчаянья Верлена, нравственный нигилизм Рембо, вечно страдающий эстетизм д'Аннунцио, безумный лунатизм Сар Пеладана, — всё это отражается, как в зеркале, в созданиях краковской школы поэтов, сотворивших себе кумир из поэтической прозы неистово-вдохновенного Станислава Пшибышевского» [8, т. 8, с. 112–113]. Цей фрагмент статті неодноразово був цитований, однак повторюємо його, щоб зрозумілими були висновки, які з нього робляться. Слушно вказуючи цю тезу Лесиноного «нарису» як свідчення, що письменниця бачила розвиток сучасної їй польської культури в «широкому річищі європейського декадансу», І. Журавська робила висновок, що Леся Українка нібито «викриває не лише соціальну і класову суть занепадницького мистецтва, а шляхом естетичного аналізу показує обмеженість, внутрішню суперечливість цього приреченого на загибель напряму» [1, с. 43]. М. Хмелюк твердить, що «оцінки польського модернізму в рецепції Лесі Українки позначені переважно особистими чуттями-враженнями» [10, с. 493]. Насправді йшлося про декаданс як предтечу модернізму — як перспективу польської і світової культури, а доводилося цілком логічно й об'єктивно: «*Это первый член нового credo модернистов, признающих религию красоты выше всех догматов. Быть может, это credo не вполне удовлетворяет всем запросам человеческой души, но оно, по крайней мере, звучит искренне, интересно... Быть может, хоть этот культ красоты спасёт, наконец, польскую поэзию, как спас уже немецкую, от неотвязной галлюцинации смерти, вечного разрушения, гибели всех миров*» [8, т. 8, с. 116], — тобто від

світоглядної й естетичної кризи позитивістського / народницького напрямку, яка на переломі XIX–XX століть уже була очевидною.

Для доведення Леся Українка докладно характеризувала [там само, с. 117–120] декадентські декларації, з котрими виступив скандально відомий митець С. Пшибишевський, а тогочасна польська література — белетристика, драматургія, поезія — тут-таки відгукнулася на них тенденційними творами, зокрема романом Анджея Немосвського «Листи безумця» з його іронічною критикою декадентів, суть котрої у Лесиному викладі передано тахітум стримано: *«Если эти артисты боятся прозы жизни, то напрасно, так как «только хороший поэт ценит надлежаще прозу». Если же эти артисты служат только горсти избранных, из презрения к «подлой черни» — человечеству, которое, однако же, обращается с ними вежливо, несмотря на их высокопарную ругань, то пусть эти «сверхлюди» устроят отдельное государство, работают там сами на себя, не брезгуя никаким трудом, чтобы ни в ком из «черни» не нуждаться, а в свободное от занятий время пусть предаются „чистому искусству“»* [там само, с. 122–123].

Сам хід такої критики — максимально точно подаються опозиційні точки зору — цілком характерний Лесі Українці з її намаганням розібратися в усіх складнощах літературної боротьби, вибудовуючи власну позицію. Підсумкова оцінка декадентських настроїв та антидекадентської на них реакції у талановитих авторів співчутлива до їхніх пошуків, проте об'єктивна. Зокрема авторка виділила, проаналізувавши докладніше, роман Станіслава Жеромського «Бездомні» (*«Так же болезненно жаждет синтеза и другой, столь же талантливый, как и Немоевский, но ещё более измученный писатель Жеромский»*) [там само, с. 124]). Однак повну «силу й свободу» таланту серед митців їхнього покоління визнала лише за Вацлавом Серошевським — одним із показових неоромантиків польського порубіжжя (за тематикою із притаманним їй екзотизмом, за пригодницькою жанровою формою, за суб'єктивізмом експресивної стильової манери): *«Писатели, подобные Немоевскому и Жеромскому, производят впечатление чего-то бесконечно нежного и любящего, но не сильного, не свободного духом. Совершенно противоположное впечатление производит столь же грустный и сосредоточенный, но мужественный и свободный талант Серошевского»* [там само, с. 125].

Генетично й поетикою пов'язаний із польським та світовим романтизмом новоромантичний стиль характеризує, на думку Лесі Українки, і декадентів, і їхніх супротивників, з уточненням щодо Серошевського: *«По внешней манере, в сущности, такие различные по духу писатели, как Пишибышевский и Жеромский, как Тетмайер и Каспрович, очень сходны между собой: они все пишут новоромантическим стилем и постоянно противопоставляют чувство рассудку. Серошевский по литературным приемам ближе всего к русскому реализму тургеневского образца, но по пристрастию к исключительным темам, грандиозным контурам приближается опять-таки к романтизму»* [там само, с. 125]. Тобто вона бачила корені неоромантизму так само чітко, як їх визначають через сто з лишнім років: ураховуючи романтичні витoki, негативну реакцію на реалістичну літературу та її вплив і взаємодію з модернізмом різного кшталту.

Теза І. Журавської про те, що терміном «новоромантизм» Леся Українка насправді визначала «реалізм нового типу, в якому правдиве відображення дійсності поєднується з ідеєю визволення народу й особистості, зі світлою вірою в майбутнє» [1, с. 29–30], також є поступкою естетичному догматизмові радянського часу (а саме «реалізоцентризмові», на якому ґрунтувалися засади офіційно декларованого соцреалізму). У Лесі Українки поняття «неоромантизм» та «реалізм» різняться, хоча й В. Винниченка вона віднесла до «ново-романтичної школи», проаналізувавши його ранні реалістичні оповідання про наймитське життя та порівнявши з Гауптманом на підставі авторського вміння показати індивідуальне обличчя в «юрбі» — в образі колективного героя [див.: 7, с. 365–369].

Уточнивши значення цих термінів у понятійному словнику Лесі Українки та відповідність її власному стилю в белетристиці, М. Моклиця доводить органічну причетність письменниці модерній добі і символізові як її чільному напрямкові [4, с. 157–171]. Зокрема цілком слушно зауважує: «З точки зору розширення палітри засобів однаково цінні і реалізм, і натуралізм, і символізм, й імпресіонізм. У всіх цих стилів Леся Українка щось запозичила» [там само, с. 170]. Тези можна підтвердити, порівнюючи Лесину критику зі статтями І. Франка про Е. Золя 1877–1881 рр. [див.: 9, т. 26] та про польських письменників. Зокрема його вагомі критичні праці (польською й німецькою мовами) «Польський селянин в освітленні польської літератури» (1887), «Поезія Яна Каспровича» (1889) та «Марія Коноп-

ніцька» (1902), найбільш близькі за матеріалом Лесиній статті, виявляють прихильність до панівного на той час мистецького напрямку реалізму / натуралізму й несприйняття «ідеалізму» та «романтичного лахміття»; ідеологічно вони пройняті ідеями народництва [див.: 9, т. 27, с. 66–94, 257–264; т. 33, с. 375–383]. Стаття Лесі Українки ідеологічно належить уже іншій мистецькій добі — модерній.

Тому й Пшибишевський як уособлення польської «модерни» посідає в авторському аналізі вагоме місце (Франко про нього й не згадував). Цього модного на той час письменника Леся Українка в листі до матері 12.04.1913 р. назвала «погіршеним виданням д'Аннунціо» [8, т. 12, с. 459], який і сам, за її оцінкою у статті «Два напрями в новітній італійській літературі...», чимало запозичив у французьких декадентів та символістів [8, т. 8, с. 33, 37]. Однак у «польській» статті Пшибишевському відводиться належне місце як ідейному вождю «краківської модерни» — гуртка польських декадентів 1890-х рр. навколо часопису «*Życie*», оскільки Пшибишевський дійсно був яскравим лідером у сформованому ними русі «Молодої Польщі». На думку Лесі Українки, він — «*поэт, и притом поэт-импрессионист по своим приёмам и по своему способу мышления... Благодаря тому, что он, как поэт, очень талантлив, владеет образами, умеет создавать из них новые (более или менее) комбинации, — только и можно понять его значительное влияние на направление новейшей польской поэзии*» [там само, с. 117]. Через те погляди Пшибишевського авторка формулює якомога точніше, виділяючи тези про самодостатність і вічність мистецтва («*искусство для искусства*») та краси — «*отражения абсолютного: души*» («той самий ідеалізм» у Я. Каспровича Франко назвав «грубим анахронізмом» польського романтизму [9, т. 27, с. 261]), про свободу митця-артиста — «*жреца новой религии искусства*» — від обов'язків та цілей поза мистецтвом: «*...он стоит выше жизни, всегда чист и свят, не знает ни прав, ни ограниченный и ничего не признаёт, кроме силы, в чём бы она ни проявлялась...*» [8, т. 8, с. 118–119].

Докладно формулюються й логічні протиріччя у програмі «абсолютної свободи» митця: «*А между тем он не имеет права изображать толпу и обращаться к ней — это дело агитатора; не имеет права входит в художественное общение с каким-нибудь определённым человеческим обществом — это дело учёного; не*

имеет права обращать внимание ни на политику, ни на всякие «внешние перемены» в жизни народа, а может только основываться на «неизменном и вечном» расовом отличии одного народа от другого... не имеет права изображать вещей, а только чувства, из них только бессознательные... особенно строго воспрещается свободному артисту иметь что бы то ни было общее с «реализмом», к которому относится «всё до сих пор существовавшее искусство» (за очень немногими гениальными исключениями), потому что этот реализм есть „бездорожье души“» [там само, с. 119]. Викладено це з чималою дозою іронії (особливо відчутної у порівнянні «вільного» митця із «чем-то вроді лишённого прав состояния» [там само]). Зрозуміло, що дотримуватися цих алогічних обмежень у творчості авторка не вважала за потрібне, тому й бачимо нині її власну художню спадщину причетною до всіх мистецьких віянь доби і водночас творінням вільного духу, тоді як талант кумира декадентської епохи Пшибишевського<sup>13</sup> занепав ще за його життя (1868–1927), переживши власну славу.

Очевидно, цим і пояснюється сарказм ущипливої Лесиної характеристики в цитованому листі 1913 р. У підсумку ж статті авторка лише відзначила, що сучасна їй польська література не завершила «аналитической работы» (притаманної реалізму-«позитивізму») через об'єктивні історичні причини (у підцензурній статті є натяк на російську великодержавницьку політику), тому очікуваний критикою «синтез» польська література «вообще вряд ли скоро найдет... так как ей слишком часто мешали в работе более или менее не зависящие от нее обстоятельства», однак Леся Українка бажала їй — «богатой, разнообразной и крайне интересной» — віднайти «свободу духа, отвагу» [8, т. 8, с. 127].

Докладніше уявлення про оцінки польської «модерни» / тодішнього декадентства дають пізніші за статтю листи письменниці, хоча загалом у них про польських письменників згадано не часто. Зокрема в листах від 1900 р. названо, крім побіжно згаданих Пшибишевського та М. Конопницької (останню — переважно у зв'язку зі статтею, присвяченою їй), ще одного визначного сучасника — Станіслава Виспянського. У листі до Остапа Луцького 15.02.1907 р. йдеться про переклади творів мало знаного в Україні польського митця: «...певне,

---

<sup>13</sup> Пік його популярності у Європі припав на 1890-ті рр. У Росії перекладне десяти томне «Полное собрание сочинений» Пшибишевського з'явилося в 1905–1911 рр.

не хутко набереться перекладів з нього стільки, щоб стало на цілу книжку, а «Смерть Офелії» замала, щоб її видавати окремо. Хоча я теж не належу до великих прихильників Виспянського, як взагалі польської модерни (вважаючи її значно погіршеним виданням модерни німецької, котру ставлю високо), але спеціально «Смерть Офелії» мені досить подобається в Вашому перекладі (в оригіналі я її не знаю), і я б радо умістила її, за Вашим дозволом, до того збірника на користь українських засланиців у Вологді, до якого прошено мене збирати матеріали» [8, т. 12, с. 184]. А далі Леся Українка пише, що їй оригінальні вірші О. Луцького їй подобаються: «...зовсім не гірші від перекладу, бо в них більше щирості й свіжості, ніж у зманерованого «великого чоловіка» польської модерни» [там само]. Тут очевидна притаманна письменниці сміливість та самостійність літературних оцінок: знаменитих чужоземних авторів вона не боїться ставити поруч із незнаними у світі молодими співвітчизниками, об'єктивно оцінюючи тих і других та радіючи за своїх колег і за рідну літературу, коли бачить у ній достойних новаторів. Завдяки своєму широкому знанню чужоземних літератур Леся Українка була позбавлена комплексу меншовартості національної культури.

Коли ж ідеться про епігонське наслідування модних чужих віянь (здебільшого тими, хто на такий комплекс хворіє), вона безжальна. У цитованому вище її листі до матері Пшибишевський згаданий у зв'язку із драматичним етюдом Гната Хоткевича «Любов до жінки», якому дається сердитий і водночас саркастичний коментар: «Рідко буває, щоб очевидячки щиро написана річ могла так драгувати! Просто і сміх, і досада бере від того «ревища» над «маленькими черевичками», хоч і почуваси, що воно, либонь, щире. Се якась крайня розпущеність, не в моральному, а в естетичному значенні сього слова. От якесь погіршене видання Пшибишевського, а вже й той є погіршеним виданням д'Аннуціо... Сього, звісно, не можна казати авторіві, бо він мене з'їсть...» [8, т. 12, с. 459]. Засторога «не можна казати» тут явно не з остраху викликати гнів Хоткевича, а з делікатності, бо оцінка мотивована не бажанням злобно попліткувати за спиною в колеги, а досадою на недолугість українських епігонів чужої моди.

Хоча Леся Українка називала свою критичну працю роботою *ad panem et aquam* («для хліба і води», тобто «для зарібку») на противагу роботі *ad animae salutem* («для душі»; листи із Сан-Ремо

23.12.1902 та 13.01.1903 р. до І. Франка, 29.12.1902 р. до сестри Ольги та 30.12.1902 р. до О. Кобилянської і 3.02.1903 р. до М. Кривинюка, в яких згадано статтю про М. Конопніцьку [8, т. 11, с. 373, 374, 378; 8, т. 12, с. 12, 37]), однак виконувала цю роботу ретельно, відповідально й самовіддано — зрештою, як будь-які покладені на себе обов'язки. Вона стільки разів із прикрістю згадувала не прийняту редакцією російського часопису статтю про Конопніцьку тому, що віддала їй *«три тижні (коли не місяць!) роботи»* (насправді ж, очевидно, набагато більше, адже виміряти «підводну частину айсберга» неможливо) і щиро шкодувала, що *«можуть пропасти дарма»* [8, т. 12, с. 37]. У зв'язку з долею загубленої статті в листі до сестри Ольги вона виклала міркування про фах критика, які свідчать, що саме з ним пов'язувала своє професійне майбутнє. Гірко зауваживши, що український літератор не може заробити у своїй країні, у царині рідного слова, Леся Українка ділилася з сестрою своїми планами та клопотами: *«Чим більше поважних журналів стоятиме в моєму «формулярі» професійному, тим легше буде мені надалі здобути собі повсякчас літературний зарібок... а я маю причини дедалі все більш ним інтересуватись, бо така матеріальна незалежність єсть одна з поважних підвалин моральної незалежності. Та, крім цих матеріальних «видов», я маю ще й інші і через те «кладу лапки» не абикуди, а тільки на чисті місця, де мої лапки не тільки мені самій послужити мають. <...> ... це ж слава богу, що я маю як перебирати та вибирати, а інші, то й в калюжу сідають, бо так мусять»* [8, т. 11, с. 374]. З огляду на ці зізнання не випадає вважати літературно-критичний доробок письменниці чимось маловартісним поруч з іншими сторінками її спадщини.

**Висновки.** Стаття «Заметки о новейшей польской литературе» та епістолярна критика Лесі Українки і через століття є зразком високого професіоналізму та відповідальності автора за кожну характеристику й оцінку, ґрунтовані на широкій і глибокій ерудиції, чудовому знанні матеріалу, вибраного для аналізу зі знанням справи, неупереджено й виважено. Критичні оцінки в листах значно різкіші у вияві особистих смаків та уподобань (зокрема щодо декадентів Пшибишевського й Виспянського), однак так само щирі, зацікавлені та свідчать про уважне й постійне читання нових творів відомих сучасників, без чого професійна критика неможлива. Для нинішнього читача критична спадщина Лесі Українки не втратила

цінності — і як вияв літературних смаків своєї декадентської доби, і як свідчення про видатну авторку, і як втілення засад компетентності, принциповості та порядності у професійній науково-критичній праці, котрі й досі лишаються для співвітчизників зразковими.

### Література

1. Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури. К.: Вид-во АН УРСР, 1963. 232 с.
2. Комзюк В. Леся Українка в польських перекладах і критиці // Науковий вісник ВДУ. Журнал Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Філологічні науки (лесезнавство). Луцьк, 1998. № 7. С. 11–12.
3. Міщенко Л. Леся Українка в літературному житті. К.: Дніпро, 1964. 261, [3] с.
4. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.
5. Радишевський Р. П. Іскри єднання: До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки. К.: Дніпро, 1983. 203 с.
6. Радишевський Р. Творчість Лесі Українки в Польщі // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження / АН УРСР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка; упоряд. О. Ф. Ставицький; відп. ред. П. М. Федченко. К.: Наук. думка, 1984. С. 183–213.
7. Українка Леся. [Винниченко] / пер. з рос. В. Панченка // Винниченко В. К. Раб краси : оповідання, повість, щоденникові записи: для ст. шк. віку / упоряд., передм., приміт. В. Є. Панченка. К.: Веселка, 1994. С. 351–371.
8. Українка Леся. Зібр. тв.: у 12 т. К.: Наук. думка, 1975–1979.
9. Франко І. Зібр. тв.: у 50 т. К.: Наук. думка, 1976–1986.
10. Хмелюк М. Польська література в рецепції Лесі Українки // Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць. Т. 4, кн. 2. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. С. 491–498.
11. Markiewicz H. Pozytywizm / Henryk Markiewicz. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2002. 610 s.



## Розділ 2. Типологічний метод порівняльного дослідження

**Завдання студентам:** Прочитайте дослідження, визначте особливості використання в них методів порівняльного літературознавства, зокрема **типологічного**, який дає можливість виявити паралелі й аналогії між явищами літератури в різних країнах, а також відмінності й контрасти між ними (за умови відсутності спільного походження і зв'язків-контактів).

Спираючись на тексти досліджень, поясніть значення термінів, поданих у термінологічному словнику. Зверніть увагу, до яких висновків можна прийти, вивчаючи типологічні паралелі та контрасти. Чому центральним поняттям у такому дослідженні є поняття «поетика»? Чому необхідно враховувати родову приналежність тексту?

**Термінологічний словник до розділу:** типологічні паралелі та аналогії у світовій культурі, контрасти, традиція, жанрова модель, поетика, національна література, світова література, порівняльно-історичний метод у сучасному трактуванні.

### 2.1. Поезія. Дисидентські поетичні послання 1970-х років у порівняльному аспекті (тюремно-табірні вірші Василя Стуса та «Нізвідки з любов'ю, надцятого квітнепада...» Йосипа Бродського)<sup>14</sup>

**Постановка проблеми.** Ідеться про біографічне й ідейне підґрунтя віршів-послань двох поетів — співвітчизників і сучасників Василя Стуса та Йосипа Бродського — і про жанрову й образно-поетичну близькість, зумовлену епохою, культурною традицією та долею дисидентів.

Коли ця розвідка в первісному варіанті була прочитана як доповідь на ювілейній науковій конференції «*Иосиф Бродский в XXI веке*» (Санкт-Петербурзький державний університет, 21 травня 2010

---

<sup>14</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. Дисидентські поетичні послання 1970-х років у порівняльному аспекті (тюремно-табірні вірші В. Стуса та «Нізвідки з любов'ю, надцятого квітнепада...» Й. Бродського) // Наукові записки. Сер. «Філологічна» / Національний університет «Острозька академія». Острог: Вид-во Національного університету «Острозька академія», 2011. Вип. 21. С. 235–246.

року) [див.: 7], більшість присутніх іменитих російських знавців творчості нобелівського лауреата<sup>15</sup> не схвалили задуму порівняння з дисидентом-українцем. Мовляв, Бродський — не дисидент, не вважав себе політичним опонентом радянської влади, тому взагалі — «зачем?». Зізнаюся: мій задум до певної міри був провокаційним — хотілося запропонувати саме таке порівняння (хай і звужене до кількох поетичних текстів) науковцям, які ніколи не розглядали «свого» Бродського у порівнянні зі чужим для них «українським націоналістом». Адже подібна рецепція-несприйняття-відштовхування Чужого / Іншого, якої я інтуїтивно побоювалася, багато в чому показова для стану сучасної літературознавчої компаративістики на пострадянських теренах і відповідного менталітету читацької публіки: за радянських часів порівняння національного з окраїн імперії та російського могло бути проведене лише з позицій визнання значнішої потуги російської культури; то чи змінилася й наскільки змінилася ситуація за останні два десятки років? Із гіркотою відчула, що з боку російських колег, по суті, не змінилася... Однак порівнювати, на моє переконання, усе-таки варто, бо, як писала М. Коцюбинська, «актуальне завдання літературознавства — вивести творчість Стуса за межі суто українського літературного контексту, включити її в контекст світової літератури. Створювати противагу глянцюванню й здешевленню поета і безоглядній політизації» [8, с. 37]. Зрештою, обидва поети того варті.

Зіставлення віршів Бродського і Стуса ніколи не проводилося, хоча в дискусії відвідувачів інтернетного сайту, які обговорювали скандальний вірш «На незалежність України», ім'я українського поета раз по раз згадувалося, бо в цьому обговоренні брав участь перекладач віршів Стуса російською Олександр Закурєнко [див.: 11]. У дослідженнях про Бродського є чимало коментарів і докладних аналітичних розвідок щодо вірша «*Ниоткуда с любовью, надцатого марта...*» [див., напр.: 14; 15; а також праці В. Полухіної, В. Кулле, Л. Лосева й ін., вказані в бібліографічному огляді: 9]. Про лірику Стуса писали найвідоміші та найавторитетніші наші літературознавці, у тому числі його друзі-сучасники — Іван Дзюба, Михайлина Коцюбинська. У найповнішому виданні

---

<sup>15</sup> Учасником обговорення доповіді, особливо п. Валентині Полухіній, висловлюю щире вдячність за зроблені слушні зауваження щодо моїх очевидних помилок, які, на жаль, не було змоги виправити при публікації тодішнього варіанту розвідки.

творів вказано джерела появи кожного відомого публікаторам вірша з «Палімпсестів» (варіанти віршів цієї збірки складають обидві книги третього тому [див. «Примітки»: 17, с. 416–477]), однак про достатню її дослідженість говорити не доводиться. Далеко не все в цих текстах відчитане; компаративний аспект майже завжди допомагає виявити несподіване.

**Постановка завдання.** Отже, зіставимо названі вірші-послання обох поетів крізь призму жанрової, віршової та образно-стильової поетики, через вияв екзистенційної проблематики та на основі біографічного підґрунтя.

**Виклад основного матеріалу.** Вірш Бродського «*Ниоткуда с любовью, надцатого мартобря...*» написано в перші роки його еміграції й опубліковано в 1975–1976 рр. у циклі «*Часть речи*» [див.: 4, с. 452]. Тюремно-табірні послання — як правило, у листах до дружини — його сучасника (майже ровесника) Василя Стуса створені в умовах найжорсткішої цензури в 1972–1979 рр. і входять у посмертно опубліковану збірку під назвою «Палімпсести» [див. перше видання в Україні: 16].

Підставою для порівняння є історична близькість творів обох поетів — співвітчизників і сучасників із не далекої від нас епохи — та жанрова й образно-поетична близькість, зумовлена своїм часом, культурною традицією близьких країн та долею дисидентів. Між поетами є й опосередкований біографічний зв'язок: той самий ленінградський критик Михаїл Хейфец, котрий написав передмову до першого самвидавного зібрання творів Бродського в 1973 році і поплатився за неї тюремним строком [див.: 10; 19], деякий час відбував покарання в Мордовських таборах («Дубровлаг») і в лютому 1976 року зустрівся та за короткий час подружився там із Василем Стусом, про якого ще за життя друга написав свій проникливий і теплий нарис-спогад «*В украинской поэзии сейчас нет никого крупнее...*». Нарис увійшов до мемуарного циклу «Українські силуети» [20, с. 7–100] і донині є чи не найяскравішим зі всіх пізніших спогадів про українського поета [див., зокрема, найпізніше зібрані у виданнях: 12; 13].

Стус і Бродський дійсно антиподи у своєму ставленні до дисидентства. Бродський, як відомо, не вважав себе дисидентом, а в останні роки життя виявився хоча й не ортодоксальним, а все ж патріотом вимушено залишеної ним держави — СРСР; це очевидно в

його ставленні до самостійної України (вірш «На незалежність України» 1992 р., що викликав цілу зливу суперечливих відгуків) [див.: 2; 11]. Стус міг би про себе сказати поетичними рядками старшого друга Івана Світличного: «Я дисидент в законі»; «Я — дисидент. Та не зрікаюся роду / І племені свого. Належу їм / Усім нутром» (із сонетного циклу «Я — дисидент»). Радянська влада руками КДБ планомірно робила зі свободомислячих українських інтелігентів-шістдесятників дисидентів, видаючи їх за «відщепенців» в очах законослухняної більшості громадян [див. розділ «Дисиденти. Опір як форма існування»: 5, с. 121–176].

Послання / вірш-посвята в ліриці Бродського — особливо часто використовуваний жанр [див.: 3]. Ідучи за давньою, потужною поетичною традицією російської лірики, поет вкладав у цю форму найрізноманітніший зміст — від історіософського («До Євгенія» з «Мексиканського дивертисменту») або сатиричного («Кінець прекрасної епохи») до політично злободенного («На смерть Жукова»), бурлескно-травестійного чи інтимно-трагічного («Двадцять сонетів до Марії Стюарт», «На смерть друга» та ін.). Серед такого розмаїття аналізований вірш «*Ниоткуда с любовью, надцатого марта...*» виділяється особливо пронизливим звучанням ностальгійної теми, котра у віршах перших еміграційних років автора, як правило, приглушувалася, маскувалася іронією, стилізацією, травестією, квазіісторичним чи міфологічним антуражем («Листи до римського друга», «*Классический балет есть замок красоты...*», «Одісей Телемаку» та ін.). У вірші «*Ниоткуда с любовью...*» ностальгійні мотиви на поверхні, а іронія проривається відчаєм, ледь стримуваним болем, однак текст породжує й відчуття невідзначеності, двоїстості, адже з певністю сказати, до кого поет звертається, не дає підстав:

*Ниоткуда с любовью, надцатого марта,  
дорогой уважаемый милая, но неважно  
даже кто, ибо черт лица, говоря  
откровенно, не вспомнит уже, не ваш, но  
и ничей верный друг вас приветствует с одного  
из пяти континентов, держащегося на ковбоях;  
я любил тебя больше, чем ангелов и самого,  
и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих;*

*поздно ночью, в уснувшей долине, на самом дне,  
в городке, занесённом снегом по ручку двери,  
извиваясь ночью на простыне —  
как не сказано ниже по крайней мере —  
я взбиваю подушку мычащим «ты»  
за морями, которым конца и края,  
в темноте всем телом твои черты,  
как безумное зеркало, повторяя. [4, с. 452]*

Суспільно-історичний зміст, що стоїть за цим текстом, деталі побуту, біографії уведені в його тканину скупю й ніби мимохідь: країну, де перебуває ліричний герой, він називає «одним из пяти континентов, держащимся на ковбоях», обігруючи в іронічному перифразі найтривіальніший брендовий штамп американської культури, а за визначенням місця, де проживає — «в городке, занесённом снегом по ручку двери» — вгадуються реальні обставини його життя (викладання в американських університетах), однак представлені так, ніби він потрапив кудись у провінційну глушину на краю світу, а не в цивілізовану обжиту Америку. Причини еміграції (це слово в поетичні тексти Бродського ніколи не входило) позначені завуальовано: «...я любил тебя больше, чем ангелов и самого, / и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих...».

Особливо часто вживаний Бродським прийом умовчання тут спрацьовує в контексті негативного позначення обставин посилення «листа»: «ниоткуда», «неважно / даже кто... не вспомнит уже, не ваш, но / и ничей верный друг...». Вірш, викликаний до життя особистим переживанням<sup>16</sup> нелегких для автора перших років у чужій країні, тим самим набуває філософськи-універсального сенсу: ми читаємо його як зізнання відчуженої людини — одного з численних l'etranger'ів у світовій літературі ХХ століття, як крик болю із серця одинака, що загубився в байдужому світі й марно намагається втримати в пам'яті колись дорогих людей («ибо черт лица... не вспомнит») і т. д.).

За типом світовідчуття вірш-послання Бродського можна порівняти з медитаціями в'язня в ліриці В. Стуса, де сходить болем душа, вирываючись за земні межі:

<sup>16</sup> Більшість коментаторів, у тому числі Валентина Полухіна, стверджують, що цей вірш є любовним посланням до «М. Б.» — тобто до Марини Басманової — першої дружини поета, залишеної в Ленінграді.

<...>

*Німі, нерозпізнанні вже уста,  
серця студені, тьмою взяті очі  
і шакарубкі долоні, де вже долі  
не розпізнаєш лінії.*

*То рештки  
душі твоєї, що напівжива.  
О болю болю болю мій!  
Куди мені податися, щоб тільки  
не трудити роз'явленої рани,  
не дерти серця криком навісним?*

<...>

**(«Виснажуються надра: по світах...»  
із циклу «Трени М. Г. Чернишевського» [17, с. 63])**

Різниця ступеню трагічного звучання цілком пояснюється умовами створення текстів: душевний досвід ліричного героя у В. Стуса набагато болючіший, його метафізичні складові виходять за межі доступного буденній свідомості, оскільки перебування автора за ґратами й колючим дротом наклало на них свій відбиток. Стусівські вірші-послання звучать серйозно і трагічно, найпоширеніший реґістр їхньої інтонаційної палітри — молитва. У ній не відчутне те віртуозне володіння нюансами легкої іронії в розмовній мові, уміння несподівано й різноманітно зіштовхувати їх на всіх рівнях тексту, котре у Бродського є таким виразним. У Стуса багатозначність значень, у тому числі й уведених через інтертекстуальні зв'язки, просвічує в глибині — вони не підкреслені ефектними прийомами. На фоні неоавангардистських пошуків в українській поезії 1960-х рр. (Іван Драч, Микола Вінграновський, Василь Голобородько, Ігор Калинець, поети «нью-йоркської школи» та ін.) вірші Стуса вважаються «традиційними». Цю думку не раз висловлювали його колеги-шістдесятники [див. у післямові М. Коцюбинської: 16, с. 210], збереглася вона й донині.

Однак у вираженні головної філософської проблеми — проблеми відчуження — обидва поети навдивовижу схожі. Як і в застосуванні скупих засобів для художнього позначення зовнішніх обставин — власне, вони ледве вгадуються:

*Коли б не ти — оця зима  
мені була б, як нескінченна  
оскліла вулиця. Для мене  
без тебе і життя нема.  
Коли б не знав, що в тиші тиш  
і в п'їтьмі теміні немає  
твоєї свічки, що світає  
попід безоднею узвиш —  
я збожеволів би давно.  
Щодень за днем, щорік за роком  
вглядаюся в сумне вікно —  
і бачу мигдалеве око,  
Вітчизно, Матере, Жоно!  
Недоля ця, коли б не ти,  
мене косою підкосила,  
а ти всі крила розкрилила  
і на екрані самоти  
до мене крізь віки летіла  
і шепотіла, шепотіла:  
Це ти, мій сину. Муже, ти! [17, с. 79]*

У процитованому цілком вірші відчутні не лише численні українські поетичні зв'язки з образом Матері-вітчизни, а й блоківська ремінісценція: «*О, Русь моя! Жена моя! До боли / Нам ясен долгий путь!*». Дмитро Стус у своїх примітках зауважив: «Загалом триєдиний жіночий образ — дружини, матері та вітчизни — домінує в більшості ліричних творів «Палімпсестів», невіддільний від реальних рис далекої коханої» [17, с. 433–434].

Стосовно використання лексично- та стилістично-образних засобів, підходу до мовного матеріалу у Бродського і Стуса також бачимо схожість: передусім винахідливість і невимушеність лексичних новоутворень та фразеологічних / словотвірних порушень («*надцятотог мартобря*») — ремінісценція з гоголівських «Записок божевільного», «ангелов и самого» [Бога?], «конца и края» [нет] — «пустелею моїх молодощасть», «кождодня вертаюся в витокі», «ступати безворотною дорогою» [«**Ти десь живеш на призабутім березі...**» — 17, с. 52–53]). У Бродського вражає гра стильовими засобами. Наприклад, в аналізованому тексті використано як прийом вставний вираз, виділений з обох боків знаком тире: «*как не*

сказано ниже по крайней мере»<sup>17</sup>. В ускладненій синтаксичній конструкції єдиного речення, з якого складається цілий текст вірша, його роль споріднена з роллю винахідливих ремарок у відточеному стилі пушкінської оповіді в «Євгенії Онегіні»: *«И вот уже трещат морозы / И серебрятся средь полей... / (Читатель ждёт уж рифмы розы; / На, вот возьми ее скорей!)»*. Бродський, двічі — через рядок — вживши обставину *ночью* («поздно ночью в уснувшей долине... извиваясь ночью на простыне»), немов би вимушено напіввибачається перед читачем за неохайність стилю, однак насправді вираз якнайдоцільніший: нічному монологові змученого безсонням ліричного героя він додає спонтанності, невимушеності — складна синтаксична конструкція стає природним, непередбачуваним мовленням.

Точно розрахована й доречність незакінчених чи ніби мимохідь нагромаджуваних кліше з відповідного жанрові (лист / послання) мовленнєвого вжитку, і порушення синтаксису («дорогой уважаемый милая, но неважно / даже кто»<sup>18</sup>), і перемішування книжних та розмовних одиниць (церемонно-книжний сполучник «*ибо*»), що набуває іронічного звучання у сусідстві зі шматками листовних звертань-кліше, оксиморонне сусідство заперечного займенника «*ниоткуда*» зі клішованою формулою квазіінтимного послання — «*с любовью*» — і макабричним «*надцатым мартобря*» у цьому словнику звучить цілком органічно).

Звернемо увагу й на ритмічну структуру вибраного вірша. У його автора блискуче володіння віршовою технікою незрідка навмисне змінюється удаваною недорікуватістю, важким / заплутаним синтаксисом і ритмічною безсистемністю («*Я был в Мексике, взбирался на пирамиды. / Безупречные геометрические громады / рассыпаны там и сям на Тегуантепекском перешейке. / Хочется верить, что их воздвигли космические пришельцы, / ибо обычно такие вещи делают рабами. / И перешеек усеян каменными гробами*» — «До Євгенія»). У «*Ниоткуда с любовью...*» автор використовує гнучку ритмічну структуру дольника, близьку до розмовної мови. Ускладненість синтаксису, шорсткі у вимові, шерехаті звуко- й словоспо-

<sup>17</sup> Див. коментар у статті Х. Є. Кіма: це, мовляв, діловий стиль, уведений як метатекстуальне мовлення; іронічно підкреслений ним вираз «починає говорити про те, як пишеться вірш, частиною котрого є ці слова» [6, с. 13].

<sup>18</sup> Читачі вгадували в цих словах інтертекстуальні відголоси із творів С. Єсеніна 1925 року — поезії «*Кто я? Что я? Только лишь мечтатель...*» та поеми «*Чёрный человек*» [див.: 1].



луки в першій половині тексту (рівно 8 із 16 рядків) цілком виправдані змістом незв'язного нічного листа-напівмарення, а віртуозно обіграні то лексично незвичною, то вигадливою складною римою (*мартобря — говоря, неважно — не ваш, но*) переноси-анжамбемани у другому, третьому й четвертому рядках змінюються в наступних усе легшими, простими співзвуччями, котрі ностальгійно звучать словесною мелодією з російської поетичної класики («*я любил тебя больше, чем ангелов*», «*твои черты*», «*безумное зеркало*» — у цих виразах вгадуються як попередники Пушкін, Цветаєва, Маяковський [див. асоціації, якими ділилися читачі: 1]).

У В. Стуса чуємо заворожливе алітераціями й асонансами застосування ритмічно різноманітних структур — і на основі класичних регулярних розмірів силабо-тоніки, і введених в українську поетичну традицію з часів «розстріляного відродження» 1920-х рр. тонічних — дольника / павзника, тактовика.

*Уже Софія відструменіла,  
відмерехтіла бузковим треном,  
ти йшла до мене, але не встигла  
за першим зойком, за першим громом.*

<...>

*Квадратне серце — в квадратнім колі,  
в смертнім каре ми падаєм долі.  
Благословляю твою сваволю,  
дорого долі, дорого болю.  
На всерозхресті люті і жаху,  
на всепрозрінні смертного скрику  
дай мені, Боже, чесного шляху,  
дай мені, Боже, гордого лику!*

[«*Уже Софія відструменіла...*» — 17, с. 153]<sup>19</sup>

Метафори в першому двовірші цього музично вишуканого тексту (в основі ритміки — павзник) контрастують із наступними рядками, де представлені арештантські будні. Ці метафори означають конкретні обставини в долі автора: після першого арешту в січні 1972 року до липня В. Стус перебував у слідчому ізоляторі КДБ на вул. Володимирській, по сусідству зі Святою Софією Київсь-

<sup>19</sup> Див. також вірш «*Десь цвіте Софія, мов бузок...*» [18, с. 200].

кою — храмовим заповідним комплексом. Золоті бані собору видно з вікон ізолятора [див.: 18, с. 247]. Д. Стус, коментуючи вірші батька, віднесені до наступного періоду (1973–1974), на мій погляд, дещо недооцінює закладену в них чуттєво-емоційну силу: «...відсторонені образки буття, уже позбавлені, на відміну від «Часу творчості», безпосереднього чуттєвого досвіду. «Палімпсести» — це густий змістовно, дещо засухий емоційно, вистояний текст мужа, який давно перейшов потребу переплавляти в текст надміру індивідуальні враження чи емоції. Це — майже закрита для стороннього герметична книга віршів, яку можна назвати метафізичною книгою буття людського духу, приреченого виростати всередину» [18, с. 330].

Мелодійно й ритмічно вірші Стуса вбирають і стрій народної пісні, і шевченківську традицію, і вишукані співзвуччя модерністських часів, у тому числі й сприйняті через переклади. Адже Стус багато й наполегливо перекладав від початку своєї літературної праці до кінця — в умовах тюрми й табору: з німецької, іспанської, французької, російської, англійської, італійської, польської, словацької, білоруської, ідиш [див. 5-й (додатковий) том у зібранні творів, виданому у Львові в 1994–1998 рр.]<sup>20</sup>. Тобто і в своєму формальному новаторстві обидва поети принципово близькі: знаходячись у руслі національної поетичної традиції, свідомо розвивали й розширювали її горизонти.

**Висновки.** Порівняльний аспект аналізу (навіть на прикладі досить обмеженого матеріалу) дає можливість прочитати поетичні тексти дещо інакше, ніж їх читають читачі «зсередини» своєї національної традиції. Зокрема, порівняння одного вірша Й. Бродського з віршовими посланнями Стуса виявляють у російській та українській літературі 1960–1970-х рр. не тільки співзвуччя ностальгійної теми, але й схожі формально-естетичні пошуки, що змінюють обличчя національної культури, збагачують її. При цьому порівнянні кожен із поетів бачиться у глибокій перспективі екзистенційних проблем і

---

<sup>20</sup> 2 лютого 1972 року зі слідчого ізолятора В. Стус звернувся до тодішнього голови Спілки письменників України Ю. К. Смолича з листом, який зберігається у 6-му томі його кримінальної справи (№ 47); у листі він оцінював свою літературну працю таким чином: «За 13–15 років літературної роботи я написав коло 200–300 віршів, із яких друковано було хіба 30–50; маю понад 30 статей про українську літературу, із яких побачило світ хіба 5–10; перекладав вірші різних поетів світу — Блока і Буніна, Пушкіна і Пастернака, Заболоцького і Брехта, Лорки і Енценсбергера, М. Валека і Бородуліна, Ружевица і Бобровського, Гете і Гюнтера, Целяна і Бахман, Кестнера, Гейне, Гессе, німецьких поетів доби Середньовіччя» [цит. за: 18, с. 304].

майстерності: Бродський — як віртуоз іронії, інтертекстуальних стильових зближень та експериментів, Стус — майстер виявлення глибинних відтінків і напівтонів слова, співзвуччя та відголосів. І кожен залишається настільки причетним своїй культурі, що лише поодинокі читачі (мабуть, завдяки спорідненості дисидентської долі — як-от М. Хейфец) здатні відразу почути й полюбити обох — усупереч політичним протиріччям, ментальному відчуженню, культурній самозосередженості й егоїстичній національній глухоті.

Вірш *«Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...»* Й. Бродського — послання в нікуди, замовляння порожнечі у власній душі; це вираження тупого болю-фантому, що вже, по суті, не болить, а лише гнітить, огортаючи непроникною тугою. Тюремно-табірні послання В. Стуса до дружини — замовляння крові з живої рани, молитва, звернута до найдорожчого образу, щоб притлумити найпекучіший, найгостріший біль, який годі уявити, не відчувши в житті нічого подібного. Проте можна стати чутливішим до чужого болю, читаючи слова, перелиті зі стражденного серця в поетичні рядки.

## Література

1. Анимация в презентации (4) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.slideshare.net/tkvg/4-3582464> (02.10.2010).
2. Бродский И. На независимость Украины [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://zenpiter.narod.ru/jn\\_ok\\_freedom.html](http://zenpiter.narod.ru/jn_ok_freedom.html) (02.10.2010).
3. Бродский И. Письма римскому другу: стихотворения / сост. Е. С. Чижова; худож. В. А. Панкевич. Л.: Ленинградский комитет литераторов, ЭТС «Экслибрис», 1991. 192 с., ил.
4. Бродский И. Формы времени: стихотворения эссе, пьесы: в 2 т. Т. 1: Стихотворения / сост. В. И. Уфлянд; худож. С. В. Баленок. Мн.: Эридан, 1992. 480 с.
5. Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х років. К.: Либідь, 1995. 224 с.
6. Ким Х. Е. Концепция диалога М. Бахтина и метатекст у И. Бродского [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.l.u-tokyo.ac.jp/~slav/postcom/02kim.pdf> (02.10.2010).
7. Колошук Н. Г. Анализ одного стихотворения в сравнительном аспекте: диссидентские послания 1970-х гг. («Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...») И. Бродского и тюремно-лагер-

- ные стихотворения В. Стуса) // Иосиф Бродский в XXI веке: материалы международной научно-исследовательской конференции. Санкт-Петербург, 20–23 мая 2010 г. / под ред. О. И. Глазуновой. СПб. : Филологический факультет СПбГУ; МИРС, 2010. С. 241–247.
8. Коцюбинська М. Поет // Стус В. Твори: у 4 т. 6 кн. Т. 1. Кн. 1: Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть / підгот. текстів, упоряд. та приміт. М. Гончарука, В. Макарук, Д. Стуса; передм. М. Коцюбинської; ред. тому М. Гончарук. Львів: Вид. спілка «Просвіта», 1994. С. 7–38.
  9. Куллэ В. Иосиф Бродский: библиографический обзор [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://screen.ru/vadvad/Litoboz/brbibl1.htm> (03.10.2010).
  10. Марамзин В. Первое собрание. К истории 5-томного собрания сочинений Иосифа Бродского, выпущенного в ленинградском «самиздате» в 1972–1974 годах // История одного политического преступления / Харьковская правозащитная группа; худож.-оформитель Б. Захаров. Харьков: Права людини, 2006. С. 3–16.
  11. На независимость Украины — Поэзия.ру — Литературный салон [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.poezia.ru/salon.php?sid=25995> (02.10.2010).
  12. Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах. Ч. 1 / упоряд. Б. Підгірного. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 336 с.
  13. Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах. Ч. 2 / упоряд. Б. Підгірного. Тернопіль : Підручники і посібники, 2003. 320 с.
  14. Романова И. В. Поэтика Иосифа Бродского: лирика с коммуникативной точки зрения: [монография]. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. 328 с.
  15. Семенова Е. Поэма Иосифа Бродского «Часть речи» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/sem.html> (03.10.2010).
  16. Стус В. С. Дорога болю: поезії / упоряд. та післямова М. Х. Коцюбинської. К.: Рад. письменник, 1990. 222 с.
  17. Стус В. Твори: у 4 т. 6 кн. Т. 3. Кн. 1: Палімпсести / упоряд., приміт. та підгот. текстів Д. Стуса. Львів: Вид спілка «Просвіта», 1995. 479 с.
  18. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість. Вид. 2-е, випр. К.: Факт, 2005. 368 с., іл.

19. Хейфец М. Иосиф Бродский и наше поколение // История одного политического преступления / Харьковская правозащитная группа; худож.-оформитель Б. Захаров. Харьков: Права людини, 2006. С. 17–36.
20. Хейфец М. Украинские силуэты. — Б. м.: Сучасність, 1983. 288 с.

## 2.2. Драматургія. Декадансно-натуралістичні тенденції у Володимира Винниченка і Леоніда Андрєєва (на матеріалі п'єс «Брехня» та «Катерина Іванівна») <sup>21</sup>

**Постановка завдання.** Ідеться про тенденції, котрі яскраво проявилися у драмах «Брехня» та «Катерина Іванівна» як притаманні декадентській епосі загалом. П'єси відзначаються інтересом до інтимного боку стосунків у сім'ї, до мотивів адюльтеру; зростанням ваги символічного підтексту; розмиванням характеру персонажа і тим самим наближенням до «драми настрою» (Л. Андрєєв); експериментальним характером морально-психологічних колізій (В. Винниченко). Ставлячи завданням показати зв'язок драматургії В. Винниченка та Л. Андрєєва з декадансно-натуралістичними тенденціями порубіжжя ХІХ — ХХ ст., виходимо з того, що в такому аспекті, та ще й у порівнянні, цих письменників у нас не розглядали <sup>22</sup>. Загалом літературознавці в Україні і в Росії розглядають їхню драматургію у контексті нової європейської драми віднедавна — вона повернута читачеві у 1991 році [див. перевидання драматичних творів: 1; 4<sup>23</sup>], після довгого несправедливого забуття у радянські часи. Про російського письменника, щоправда, від періоду «відлиги» не раз писали [див. широку бібліографію та аналіз досліджень у монографії Ірини Московкіної: 15, с. 4–12, 268–286], він був представлений в історії російської літератури дореволюційної епохи як «дуже хороший і соковитий реаліст» (за висловом А. В. Луначарсь-

<sup>21</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Декадансно-натуралістичні тенденції у драматургії В. Винниченка і Л. Андрєєва (на матеріалі п'єс «Брехня» та «Катерина Іванівна») // Як тайна, як безодня... П'єса Володимира Винниченка «Брехня»: Текст і контексти: зб. наук. праць / відп. ред В. І. Гуменюк. Сімферополь: Світ, 2008. С. 147–160.

<sup>22</sup> Показово, на мій погляд, що Н. Паскевич у своїй дисертації про драматургію В. Винниченка у контексті нової європейської драми не згадує Л. Андрєєва [17], а Н. Мамай, досліджуючи драматургію Л. Андрєєва, не проводить паралелі з українським письменником; драма «Катерина Іванівна» в її дисертації названа побіжно [12].

<sup>23</sup> Надалі при цитуванні текстів п'єс будемо вказувати у квадратних дужках лише сторінку за відповідним виданням.

кого [11, с. 430]), котрий, мовляв, не спромігся «стати пролетарським» [10, с. 428]. А Володимир Винниченко, як відомо, належить до «поверненої літератури» української еміграції, доступної українському читачеві лише за часів незалежності.

Підставами для типологічного порівняння цих художників є не лише те, що обидва свого часу були громадянами однієї країни, а пізніше майже синхронно то присутніми, то неприсутніми у вітчизняній літературі й літературознавстві; що обидва яскраво представлені передусім як прозаїки і драматурги доби порубіжжя-декадансу, котрі тяжіли до реалістично-натуралістичної тематики і стильової манери, — а й те, що п'єси, про які йдеться, написані практично в один і той же час (1910 року — «Брехня», 1912 — «Катерина Іванівна») і, вочевидь, входили / могли входити у свій час до репертуару одних і тих же театрів тодішньої Російської імперії як відомі зразки гостроактуальної сучасної драматургії. Окрім того, обидві п'єси належать до одного жанру — психологічної мелодрами; в обох основою конфлікту є трагічна доля жінки; в обох структурна сюжетно-образна форма близька — це камерні п'єси про сімейну драму, зумовлену адюльтером.

**Виклад основного матеріалу.** Про п'єсу Володимира Винниченка «Брехня» відомо, що вона, як пише Сергій Михида, «за якийсь десяток років, облетівши театри Росії... здобуває популярність і за межами імперії... на батьківщині творців нової європейської драми»<sup>24</sup> [13, с. 88]. Серед п'єс українського письменника ця — одна з найбільш відомих і неодноразово коментованих як «найзагадковіша» та найскладніша (Л. Мороз, В. Гуменюк, С. Михида та ін.; з останніх ґрунтовних досліджень варто назвати для прикладу дисертацію, статті й монографію Н. Паскевич [див.: 17]).

П'єса «Катерина Іванівна» у драматургічному доробку Леоніда Андреева посідає значно скромніше місце. Здебільшого її згадують серед «реалістичних» п'єс письменника, тоді як більш відомі й ширше коментуються ті, котрі становлять корпус його «умовної» / «символістської» (так здебільшого її називали критики [див.: 16, с. 344]) драматургії [див.: 16, с. 341–371; 21, с. 379–398; 12; 15, с. 161–165, 229–233; 18, с. 148–151 тощо]. Прочитання творчості цього митця донедавна незмінно відбувалося в контексті суто ро-

---

<sup>24</sup> Про популярність п'єси В. Винниченка в Західній Європі у 1920-х рр. див. у статті професора з Філадельфії Л. Рудницького: 19.

сійської реалістичної традиції: дослідники, як правило, мимохідь відзначали його зв'язок із «західними» напрямками, вказуючи на *«обрывки идей западного мещанства, маленьких идеек, чуждых нам»*, як ще на злеті його популярності виразився Максим Горький (у статті про Л. Андрєєва від 1909 року «Руйнування особистості» [7, с. 438]). У коментарі до «перестроєчної» публікації андрєєвських п'єс Б. С. Бугров жодним словом не обмовився про те, чи були відомі їхньому авторові тодішні постановки п'єс Винниченка в Росії [3, с. 658–661]. У найновіших дослідженнях російські літературознавці пишуть про Л. Андрєєва як про модерніста-еклектика [22] та як про одного з найвидатніших провідників «екзистенціальної концепції драматургії» [9, с. 136–146], однак знову-таки ні словом не згадують у порівнянні з ним українського драматурга, котрий був у той самий час не менш знаменитим у дореволюційній Росії, ніж сам Л. Андрєєв, до того ж був одним із авторів, котрими цікавився МХТ, ставлячи й п'єси Л. Андрєєва.

Отже, спробуємо порівняти дві п'єси з огляду на близькість теми, героїв, конфлікту й образно-стильової манери майстрів драми однієї доби та близьких літературно-мистецьких традицій.

По-перше, головна мелодраматична конфліктна колізія — подружня зрада головних героїнь і ревності чоловіка та коханців — дає підстави говорити як про схожість, так і про відмінність. Винниченкова героїня Наталя Павлівна зраджує подружній обов'язок, водночас дбаючи про сім'ю, захищаючи рідних і чоловіка від неслави, піклуючись про їхній добробут і спокій та жертвуючи заради них навіть власним життям. У п'єсі Андрєєва Катерину Іванівну не можуть утримати від падіння в безодню розпустити ні коханий (нібито) чоловік, ні двоє дітей, ні добрі друзі й родичі, котрі намагаються (зокрема художник Коромислов — чоловіків друг, рідний брат чоловіка Олексій, сестра героїні Ліза) протверезити її, повернути в лоні сім'ї. За характером розвитку головного зовнішнього конфлікту (сімейні стосунки, любовні перипетії / пристрасті) українська драма — п'єса про саможертвність, самозречення і справді любов; російська ж — про нібито-любов, яка веде на манівці гри у спокусу — зраду — гріх — муку — насолоду.

В обох драмах є промовисті євангельські алюзії. Героїня Винниченка каже про чоловікового старого батька — затурканого темного селянина, до якого відчуває дочірню ніжність, — що гото-

ва обмити йому ноги і витерти своїм волоссям, тим втішаючи й підносячи його за життєві незгоди і терпеливе страждання, як праведника. Андреевська Катерина Іванівна позує художникові Коромислову в костюмі Саломеї, вимагаючи, щоб на блюдо, яке вона тримає, поклали голову справжнього пророка. Вже через цю деталь бачимо, наскільки героїні п'єс різні: по суті, можуть бути протиставлені в опозиції мотивів «каяття і самопожертва» — «спокуси-ва розпуста», пов'язаних з концепцією жіночого характеру, котрий у творчості вибраних нами авторів є ключовим і концентрує їхні найважливіші риси.

Катерина Іванівна у своїй сімейній драмі (яка, до речі, закінчується двозначною відкритою розв'язкою: після чергового дня розваг, замість повернутися додому, до дітей, жінка їде кататися в автомобілі з новим залицяльником, не зважаючи на принижене прохання чоловіка не робити цього) поводить як типова психопатка, що доводить до нестями усіх, хто опиняється у полі її чарів. Винниченкова ж Наталя Павлівна по-жіночому експресивно, однак цілком вмотивовано веде свою ризиковану гру до трагедійного кінця, добиваючись, щоб унаслідок її самогубства всі, хто їй дорогий, зберегли добре ім'я, віру в любов, благородство і честь та мали змогу бути щасливими без неї.

Драму «Брехня» називають «портретною» (В. Гуменюк [8, с. 153]). Те ж саме можна би, судячи з назви, сказати й про «Катерину Іванівну». Але насправді портрет героїні Андреева проступає, порівняно з Наталею Павлівною, навмисно розмитою інтригуючою плямою, хоча й та, і друга героїні, очевидно, за задумом авторів, представляють неординарних «фатальних» жінок, чиї характери позначені явним впливом новітніх феміністських концепцій доби декадансу.

У Наталі Павлівні декадентські риси менш виразні, натомість вона наділена симпатичними характеристиками прихильниці простого люду, які виділяють її з ряду Винниченкових неординарних героїнь — щоразу життєво переконливих, повнокровних, яскравих непересічних особистостей з високими духовними запитами, сильними почуттями і волею, гнучким розумом та водночас безкомпромісних, рішучих, саможертвоних. Наталя Павлівна приваблює тим, що не лише тримає своєю працею лад і добробут власної сім'ї, а й щиро піклується про чоловікову родину, про молоденького кохан-



ця — студента-поета Тося (Антон), й особливо — про старого спрацьованого свекра-селянина, котрий ніяк не сподівався на любов і щиру ласку від невістки-«пані», а тому спершу почуває себе в синовій господі ніяково, не знає, на яку ступити, проситься обідати на кухню і навіть плаче від зворушення.

Щоправда, поведінка Наталі Павлівни, як одразу бачить глядач, небездоганна, бо автор уже першою сценою — розмова героїні наодинці з коханцем Тосем — показує її подвійне життя. Але вона мотивує це досить логічно (типовий Винниченковий хід встановлення умов морально-психологічного експерименту, який чиниться над персонажами): за інженера Андрія Карповича, каже Наталя, *«виходила, скажу правду, з гордості, з абстрактної любові до людськості... Я знала, що Андрій має великі математичні здібності, ну й хотіла через нього дати людськості «нові цінності». Ну, от як, скажімо, революціонери ідуть на смерть, на жертові «за друзі своя». Я теж пішла на жертову»* [с. 149]. Стосунки Наталі Павлівни з Тосем показані, натомісць, більш психологічно вмотивовано: молода жінка (яка, до того ж, не має власних дітей, але здатна на щиру любов і турботу) ладна по-материнськи пестити й опікати його, готовно прощаючи і юнацьку жорстокість, і егоїзм закоханої молодості, і гарячковість, і нерозважливість, бо вважає себе покликаною бути наставницею юнака на життєвій дорозі, а не просто коханкою. Вона зізнається і самому Тосеві, і його суперникові Іванові Стратоновичу, що має від Тося *«радість життя», «розкіш життя»,* що потребує його як *«молоденького мужчину»,* однак це бажання не долає в її душі почуття обов'язку. Про чоловікового батька вона говорить так, що неможливо не повірити у її щирість та безкорисливість: *«Він... він — затурканий життям. Він — селянин. Він страшенно подібний до мого батька...»* [с. 149]. І згодом самому Карпові Федоровичу: *«Мій тато був за сторожа при церкві. <...> Він був схожий на вас, такий же тихенький. Він тільки в труні знайшов спочинок. Не довелось, татуню, йому спочити тут. Ви за нього спочинете, правда?»* [с. 191].

Дослідники Винниченкової п'єси писали про «експериментальний» характер ситуацій, у яких автор випробовує своїх героїв, змушує їх перевіряти ті ідеологічні чи моральні максими, які сам висуває [див.: 8; 13 та ін.]. Через Наталю Павлівну перевіряється максима «чесність із собою» в сімейних стосунках: що дає радість

життю — повна правда чи правдоподібна тактовна брехня в ім'я щастя і спокою близьких? «Правда, може, зовсім малюсінька» [с. 164]; «Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною» [с. 193], — каже Наталя Павлівна Тосеві, добре знаючи, що він зі своїм егоїстичним правдолюбством просто не здатний адекватно сприйняти всю правду свого двозначного становища, не зачіпаючи мимохідь почуття й інтереси інших людей. Своїм вимогливим егоїзмом троє чоловіків, котрі пред'являють права на Наталю Павлівну, штовхають її на самогубство, оскільки це нібито єдиний переконливий доказ ширості її почуттів до кожного з них, тобто «правди» в їхньому розумінні.

Ще Микола Вороний помітив, що у цій Винниченковій п'єсі чоловічі образи-персонажі, «як реалістичні, без порівняння легші для виконання» [5, с. 270], ніж роль головної героїні. Серед них є винятком хіба Іван Стратонович — то справді швидше не самотійний характер, а «технічний» (М. Вороний) — alter ego Наталі Павлівни, темно-похмурий бік її сонячної натури — він втілює докори сумління і муку каяття. Нюанси внутрішнього / психологічного конфлікту докладно і переконливо трактуються у дослідженнях В. Гуменюка та — дещо інакше — С. Михиди, однак зауважимо, що дослідники не відмежовуються від тверджень перших критиків п'єси, зокрема М. Вороного, котрий, у дусі часу, писав про «людей дрібнобуржуазної верстви», нібито втілених у героїні «Брехні», й акцентував «дрібнобуржуазну», «міщанську, хоч і спосібну натуру», «здрібнілість її пасивної міщанської натури», нібито не здатної «кинутись у вир життя, переступити через якийсь моральний поріг» [5, с. 257, 260].

Такі переступи давно втратили актуальність і вже не викликають захоплення, та й явно критик перебільшував перспективи демонізації героїні: п'єса не дає на те підстав, натомість у ній підкреслена банальність ситуації «трикутника», в якій заплуталась молода жінка. Наталя Павлівна — надто «неординарна особистість в умовах буденщини» [13, с. 89], і применшувати природність її жертвової любові — то значить позбавляти п'єсу актуального нині, як і в усі часи, морального змісту.

Інакше прочитується наразі «Катерина Іванівна» Л. Андрєєва. Дещо штучна демонізація головної героїні робить п'єсу, як на нинішній погляд, відчутно декадентською. Позірно «реалістична»,

вона насправді досить близька до модних на початку ХХ ст. декадентських «драм настрою»: її дія зіткана з недомовок, натяків, двозначних ситуацій, химерних мізансцен у ретельно виписаних інтер'єрах аристократично-богемних будуару, поміщицької садиби, художницької студії, де реалістичне нібито зображення стає двоїтим, амбівалентним завдяки невизначеності головного образу. Власне, головної героїні глядач майже не бачить: на сцені лише постійно говорять про неї, і в цих відгуках вона постає то втіленням підступної брехливої розпусти, то ображеної невинності, то нещасної жертви («Андрєєв хотів показати трагізм і беззахисність чистої душі, що зрадила себе. <...>...у світі пошлості, жорстокості, накопительства і розпусти...») [16, с. 362]). При появі на очі глядача героїню супроводжує персонаж-тінь: боягузливий, злодійкуватий приживал Менітков — перший випадковий коханець, близькістю з котрим жінка почувається приниженою і безповоротно заплямованою. У першій дії (усього їх чотири, на відміну від канонічних для нової драми — зокрема Ібсенівської — трьох, як у Винниченка) Катерина Іванівна з'являється власною персоною лише на мить, із трьома істеричними репліками та екзальтованими жестами (вони характерні і потім будуть варіативно повторюватися при її появі: *«закриваєт глаза ладонями рук»* і *«закидывает голову назад, точно готовясь упасть»* [с. 356]). У другій дії бачимо її в центрі сімейних перипетій: сцена примирення з чоловіком свідчить про нібито щире каяття жінки. Конфлікт загалом здається вичерпаним, однак натякається на незагоєну душевну рану героїні, що в наступних діях проросте темним почуттям, котре штовхатиме жінку до гріха. Варіюється лейтмотив: поривчасті жести Катерини Іванівни *«похожи на взлёт или прерванный танец»* [с. 267], вона *«прижимает ладони рук к глазам»* [с. 374] або стоїть, *«подняв руки, как для полёта»* [с. 374] і т. п.

У третій і четвертій діях героїня часто зупиняється з цим жестом перед великим вікном у майстерні художника Коромислова, але трагедія так і не завершиться: замість самогубства Катерина Іванівна обирає до пори до часу розгульне життя. Пояснення причин такого вибору досить непевне: у розмові Коромислова з чоловіком героїні Георгієм Дмитровичем ідеться про особливу жіночу природу, яку нібито не дано зрозуміти чоловікам: *«А женщина? Чёрт её знает, куда она идёт! То ли она распутничает, то ли она молится своим распутством или там упрекает кого-то... вечная Магдали-*

на, для котрої распутство или начало, или конец, но без которого совсем нельзя, которое есть её Голгофа, её ужас и мечта, её рай и ад. Молчит, таїтся, на всё согласна, улыбається, плачет...» — філософствує Коромислов [с. 394].

Двозначно нюансовані у п'єсі не лише метання головної героїні, але й чоловіків з її оточення. Художник Коромислов то піддається її чарам, то гидливо відштовхує її; чоловіків брат-студент то в усьому її захищає, то проклинає і втікає з дому, щоб не піддаватися спокусі; сам чоловік на очах опускається, втрачає надію налагодити сімейні стосунки, водночас на пряме запитання Коромислова — «...Что у вас дома делается?» — малодушно відповідає: «А что? Как будто ничего особенного» [с. 393]. Обидва — і чоловік, і його приятель-художник — задивляються у те саме вікно, котре притягує й Катерину Іванівну:

*«Коромыслов: Шестой этаж. Пропать!»*

*Георгий Дмитриевич: А красиво. Так как же, Павел — жить-то ведь надо?»* [с. 395].

У четвертій дії, коли у студії-майстерні Коромислова, котрому позує Катерина Іванівна, зібралися гості, атмосфера стає ще більш непевною, тривожною на грані істерики, проте закінчується банально: Катерина Іванівна поїхала на прогулянку з новим коханцем, але попрощалася з чоловіком підкреслено серйозно, ніби назавжди; чоловік і постійний кавалер Менгіков залишилися у якомусь безпорадному очікуванні; сестра Ліза не стримує сліз. Хоча ніхто не говорить жодного слова про зруйновану сім'ю, однак ясно, що надій на майбутнє герої вже не мають.

Людмила Борисова пише про характерну рису символістських «драм настрою»: «Така була найважливіша особливість образу. Згідно з естетикою символізму йому належало вислизати. Самодостатня, гіпертрофована мінливість (один з найяскравіших проявів музичності в драмі) повністю руйнувала характер. Він втратив будь-який вплив на дію. Зате зростала роль випадковостей» [2, с. 44]. Хоча Л. Андрєєв не належав до кола молодшого покоління російських символістів — своїх ровесників, однак, будучи гнучким еkleктиком, охоче використовував новації їхньої естетичної форми [див., зокрема, про п'єсу того ж періоду «Чорні маски»: 2, с. 42–43].

Натуралістичні аспекти п'єс Винниченка та Андрєєва проявляються, власне, в тематиці — то передусім інтерес до буденного,

малопривабливого своєю рутиною сімейного становища героїв, до гріховної плотської природи в жіночій натурі, до мотивів адюльтеру, показаного так одверто й приземлено чи не вперше у вітчизняних традиціях. Щоправда, естетика огидного драматургами не використовувалася, адже це не було прийнято в Росії аж до розквіту експресіоністського театру у 1920-х рр. (горьківська п'єса «На дні» від 1902 року довго була екстравагантним винятком). Тим не менше з натуралізмом п'єси Винниченка й Андрєєва зближує саме трактування головних героїнь — жінок, що посміли заводити собі коханців, виявивши тим незгоду з нехтуванням своїх плотських, тілесних потреб, свого вибору сексуального партнера.

Наталя Павлівна у Винниченковій п'єсі говорить про це Тосєві як про звичайнісіньку річ і тим страшенно обурює його: молодий поет не тямиться від самої думки про те, що кохана жінка може належати не лише йому. Іван Стратонович теж обурюється і навіть заявляє, ніби має право на помсту за те, що Наталя Павлівна мучила його понад рік своєю показною неприступністю. У п'єсі Л. Андрєєва чоловіки — гості Коромислова — поведуться у присутності Катєрини Іванівни та молоденької Лізи брутально, нахабно, навперербій заявляють про свої претензії на прихильність головної героїні. Ні істерика, ні приїзд законного мужа не позбавляє її від двозначних пропозицій та масних компліментів. По-декадентськи вишукана богемна обстановка салону-студії модного художника відгонить душком розкішного борделю, де жінку-жертву оглядають як натурницю, сексуальну рабіню для потреб чужого задоволення.

Щось у цій сцені є від роману Е. Золя «Нана», щось — від курїнської «Ями» та інших декадентських творів російського «срібного віку», коли натуралізм був своєрідною реакцією на надмірне вишукане естетство й пуританство пережитків попередньої епохи (зокрема консервативної вікторіанської моралі, вплив якої був відчутний і поза Англією) та претензій нової доби — *fin de siècle*, коли, за висловом Тєтяни Свербілової, «дивно поєднувалися природознавчі та релігійні орієнтири» [20, с. 39].

Про натуралістичні тенденції у драматургів порубіжжя зі східнослов'янських теренів літературознавці донедавна не писали. Степан Хороб з усіх напрямків декадентської епохи, котрі відбилися в українській драматургії цього періоду, не згадує хіба натуралізм [23, с. 5–112, 320–331]. Однак говорити про нього стосовно

драм Винниченка та Л. Андрєєва таки є потреба. Не випадково від перших рецензій (М. Вороний, М. Сріблянський та ін.) п'єса Винниченка поставала в єдиному контексті з новою європейською драмою і, зокрема, у перегуку з ідеями та творчістю Станіслава Пшибишевського (його есеї цитує й коментує М. Вороний [6]). На мою думку, проблема натуралізму / реалізму / позитивізму (останній термін польські колеги-літературознавці широко вживають не лише для позначення напрямку філософського мислення, а й як назву відповідної епохи, коли цей напрямок був провідним) потребує детальнішого опрацювання, зокрема як феномен ідейних комплексів та поезики, вживленої на наших теренах в декадентський антураж водночас із впливом символістської літератури, котра на початку ХХ століття завоювала провідні позиції у світовому літературному процесі загалом, у тому числі й у драматургії.

Теза про «реалістичний символізм» [докладніше див. у Л. Борисової: 2, с. 37, 61–63, 102, 113, 130 та ін.], а також теза Лариси Мороз (вона, у свою чергу, посилалася на мистецтвознавця Дмитра Горбачова [14, с. 45]) про Винниченка — «символіста в реалістичній оздобі» теж потребує стосовно цих драматургів суттєвого роз'яснення. Безумовно, у драмах «Брехня» та «Катерина Іванівна» є символічний підтекст. Але говорити про символізм як світогляд творчої особистості з його принципами двоесвіття, з його містицизмом і пошуками «світової душі» у цьому випадку не доводиться. Ідеться про певний колорит декадентства, який проявляється в обох п'єсах. Л. Андрєєв за світоглядом — типовий експресіоніст, однак прояви експресіонізму у нього досить нетипові, адже експресіонізм як напрям світового масштабу сформувався трохи пізніше.

**Висновки.** У світоглядній основі творчості обох драматургів (принаймні, на першому етапі, коли п'єси створені) лежать позитивістські ідеї, вузькість та обмеженість яких автори відчувають і намагаються виразити протест проти них через своїх героїнь. Із точки зору стилістичної обидві п'єси — зразок своєрідної полістильової еkleктики, значною мірою притаманної літературі декадентської доби. Однак якщо український драматург у період створення «Брехні» — ще реаліст, котрий вже переріс натуралістські ідеї і сміливо експериментує з традиційною мелодраматичною формою, випробовуючи ґрунт для нових морально-етичних концепцій, то російський у той самий час перебуває на межі роздвоєння між притягальною

традицією російської класичної соціально-психологічної драми і все більш привабливою для нього модною декадентською «драмою настрою»; таке роздвоєння й породжує еkleктичну за характером п'єсу «Катерина Іванівна».

### Література

1. Андреев Л. Н. Пьесы / сост., предисл. Б. С. Бугров. М.: Сов. писатель, 1991. 670 с.
2. Борисова Л. М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества : [монография]. Симферополь: Б.и., 2000. 220 с.
3. Бугров Б. С. Комментарии // Андреев Л. Н. Пьесы / сост., предисл. Б. С. Бугров. М.: Сов. писатель, 1991. С. 643–668.
4. Винниченко В. К. Вибрані п'єси / упоряд. М. Г. Жулинський, В. А. Бурбела; авт. вступ. ст. М. Г. Жулинський. К.: Мистецтво, 1991. 605 с.
5. Вороний М. К. В путях брехні («Брехня», п'єса В. Винниченка) // Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової; авт. вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес. К.: Наук. думка, 1996. С. 255–270.
6. Вороний М. К. Драма живих символів // Там само. С. 248–254.
7. Горький М. Разрушение личности // Русская литература XX века. Дооктябрьский период: хрестоматия: пособ. для студ. нац. групп пед. ин-тов / сост. И. Т. Крук. Л.: Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1991. С. 431–440.
8. Гуменюк В. І. Сила краси. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка : монографія. Симферополь: б. в., 2001. 340 с.
9. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2002. 304 с.
10. Луначарский А. В. Задачи социал-демократического творчества // Русская литература XX века. Дооктябрьский период: хрестоматия: пособ. для студ. нац. групп пед. ин-тов / сост. И. Т. Крук. Л.: Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1991. С. 426–429.
11. Луначарский А. В. Леонид Андреев. Социальная характеристика // Там же — С. 429–430.

12. Мамай Н. М. Концепція особистості в драматургії Л. Андрєєва: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02 — російська література / Азовський морський ін-т Одеської нац. морської академії. Херсон, 2005. 18 с.
13. Михида С. П. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка: монографія. Кіровоград: Центр.-Укр. вид-во, 2002. 190 с.
14. Мороз Л. Загадки Володимира Винниченка // Слово і час. 1993. № 5. С. 40–46.
15. Московкина И. И. Между «PRO» и «CONTRA»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Х.: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005. 288 с.
16. Муратова К. Д. Леонид Андреев // История русской литературы: в 4 т. Т.4: Литература конца XIX — начала XX века / ред. тома К. Д. Муратова. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. С. 330–373.
17. Паскевич Н. М. Специфіка та структура конфлікту у драматургії Володимира Винниченка в контексті «нової драми» кінця XIX — початку XX ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 — порівняльне літературознавство / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. К., 2000. 19 с.
18. Роговер Е. С. Русская литература XX века : учеб. пособ. 2-е изд., доп. и перераб. СПб.; М.: САГА ФОРУМ, 2006. 496 с. (Сер. «Профессиональное образование»).
19. Рудницький Л. П'єси В. Винниченка на німецькій сцені // Український театр. 1990. № 1. С. 24–27.
20. Свербілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс — кати чи жертви? // Слово і час. 1993. № 5. С. 32–40.
21. Соколов А. Г. История русской литературы конца XIX — начала XX века : учебник. 4-е изд., доп. и перераб. М.: Высш. шк.; изд. центр «Академия», 2000. 432 с.
22. Старосельская Н. Драматургия Леонида Андреева: модерн 100 лет спустя // Вопр. лит. 2000. № 6. С. 125–148.
23. Хороб С. На літературних теренах : дослідження, статті, рецензії. Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника, 2006. 410 с.



### 2.3. Проза

**Термінологічний словник до підрозділу:** типологічні паралелі, тематичні збіги, культурні традиції, традиція nonfiction, жанрова модель, поетика прози, нарація, образний світ.

**Табірна дійсність у новелістиці Бориса Антоненка-Давидовича, Варлама Шаламова, Василя Хомчанки: нараційний аспект**<sup>25</sup>

**Постановка проблеми.** Ідеться про книги малої прози трьох авторів: українця Бориса Антоненка-Давидовича, росіянина Варлама Шаламова та білоруса Василя Хомчанки, які написали про свій досвід сталінських концтаборів у белетристичній формі. Щоб пояснити, чому ту саму дійсність читач бачить у кожного автора по-різному, проводимо порівняння образного світу крізь призму нараційного рівня поетики. У поетикальній структурі прозового тексту він, як правило, є визначальним.

Нарація (структура розповіді / оповіді) розглядається в сучасному літературознавстві як «усеобіймаючий рівень поетики, яким вона дотикається до стилю і перетворюється на стиль, відливається в нього» [6, с. 124]. Саме рівень нарації найбільш очевидно вирізняє той модус існування літератури, котрий у ХХ ст. отримав назву «література факту» (nonfiction). Втім, називали й називають її по-різному, у літературознавчому дискурсі існують чималі розбіжності визначення і розуміння жанрів та поетики цієї літератури. При побіжному знайомстві може видатися, що від власне літератури її відрізняє лише одне — nonfiction є не художнім твором, а просто свідченням очевидця чи зафіксованим словесним документом<sup>26</sup>. Насправді ж від найдавніших часів до сьогодні склалася настільки багата традиція nonfiction, настільки розгалужена система її жанрів і жанрових різновидів, що точні критерії їхнього визначення стали проблемними: «У підсумку поняття *Документальна література* втрачає межі і чіткий смисл», — зауважив російський дослідник ще в 1970-х роках [7, с. 280], а взаємовідношення між поняттями / термінами literature і fiction залишаються суперечливими і водночас є «центральною теоретичною проблемою» в сучасній теорії літерату-

<sup>25</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Типи і прийоми нарації в табірній новелістиці на східнослов'янських теренах // На обшрах культури і духовності: зб. наук. праць на пошану проф. Л. Краснової (Козловської). Дрогобич: Коло, 2004. С. 220–239.

<sup>26</sup> Надія Денисюк відзначає 24 значення терміна fiction в англійській мові літературно-критичних джерелах і лише одне значення терміна nonfiction — «література факту» [див. : 5.

ри, як висловилися автори відомої у світі праці про правду і вимисел у художньому слові [див.: 14, с. 273].

Термін «література факту» з'явився в Росії та в республіках СРСР у 1920-ті роки. Його вживали конструктивісти, левістські та «пролетарські» письменники й поети. Сліди цього вживання й сам термін ретельно «вичищалися» разом із викоріненням «формалістських ухилів», однак у 1960–1970-ті роки літературознавці знову почали розмову про «достовірність факту» у літературі та його співвідношення з «художньою правдою»<sup>27</sup>. І хоча у 1980-х знову переважив інтерес до белетристики<sup>28</sup>, традиція nonfiction проявлялася дедалі яскравіше. В Україні це стало помітним пізніше, ніж у північних та західних сусідів — у кінці 1980-х років. Саме тоді впливла на поверхню Атлантида затонулого у глухі застійні часи материка — розповіді про ГУЛАГ, які становлять нині невід'ємну частину світової літератури ХХ ст. Одна з найпримітніших книг української табірної прози — «Сибірські новели» Бориса Антоненка-Давидовича.

**Постановка завдання.** Щоб виявити її художню своєрідність як книги-свідчення, зіставимо нараційні особливості в українського прозаїка з такими у значно більш відомій світові книзі «Колимських оповідань» Варлама Шаламова та значно менш знаному за межами рідної Білорусі новелістично-мемуарному табірному циклі Василя Хомчанки. Підставою порівняння є передусім автобіографічне підґрунтя сюжетного матеріалу, спільність тематики, близькість жанру — ці характеристики зумовлені як об'єктивно-історичними, так і суб'єктивними причинами, зокрема спорідненістю літературно-художніх традицій, але й різним ступенем чи інтенсивністю їхнього розвитку у літературах близьких народів зі спільною історією радянського часу.

**Виклад основного матеріалу.** Б. Антоненко-Давидович писав свою книгу у 1960–1980-х рр. фактично в умовах підпілля: постійний нагляд КДБ та загроза конфіскації рукописів змушували письменника конспірувати роботу над спогадами та новелами, пов'язаними з його біографією довголітнього гулагівського в'язня.

---

<sup>27</sup> Див.: 4; 3; 9; та ін. Впродовж наступних десятиліть з'явилися монографічні дослідження, наприклад: 13; 8.

<sup>28</sup> У 1978 році в «Літературній газеті» нова дискусія про умовні форми в літературі почалася зі статті відомого критика Льва Анненського із симптоматичною назвою — «Жажда беллетризма!».

У В. Шаламова в 1950–1960-х рр., коли найактивніше йшла робота над «колимською епопеею» (І. Сиротинська), умови були дещо вільніші (принаймні, не було загрози обшуків та конфіскацій), але не кращі: підірване в таборах здоров'я зраджувало письменника, хвороби зрештою стали причиною зтяжної фізичної агонії, і ні писати, ні розпоряджатися долею вже створених колимських книг у кінці життя він не міг. Післятабірна доля В. Хомчанки завдяки випадковому збігу обставин (у квітні 1941 року він звільнився після відбуття на Далекому Сході чотирирічного строку покарання, а документи про судимість на батьківщині загубилися) склалася досить сприятливо: офіцерське звання на фронті, вища освіта у військово-юридичній академії, успішна кар'єра, престижна робота ще до реабілітації в 1969 році. До табірних спогадів письменник звернувся на схилі життя, коли почалася «перебудова», у його циклі очевидні сліди переосмислення вже зрілою людиною свого нелегкого часу<sup>29</sup>. Автобіографічні підстави табірних свідчень усіх трьох письменників поза сумнівом. Однак наративна структура їхніх книг різна, і це наводить на деякі висновки.

Антоненко-Давидович у «Сибірських новелах» представлений найбільш часто притаманними його творчості обома головними типами класичної нарації: гомодієгетичним та гетеродієгетичним<sup>30</sup>. Здавалось би, природнішою у викладі подій, пережитих самим письменником, є першоособова розповідь. Однак в Антоненка-Давидовича вона, по суті, поступається об'єктивно-епічній розповіді від третьої особи — класичного «всезнаючого» розповідача. Третьоособових за типом нарації оповідань у книзі шість з одинадцяти<sup>31</sup>, до того ж епічна форма переважає тому, що в першоособовій нарації на передньому плані — об'єктивно змальовані герої, а не автор-оповідач, тобто авторське «я» здебільшого виконує функцію за-свідчення достовірності випадку табірної життя (в оповіданнях «Що таке істина?», «Протеже дяді Васі», «Три чечени», «Зустрілися», «Усе може бути»). Це дає авторові можливість показати найріз-

---

<sup>29</sup> Відомості про В. Ф. Хомчанку (1919–1992) подаємо за довідкою Л. Савік у виданні: 2, с. 196.

<sup>30</sup> Гомодієгетичний наратив — першоособовий, у якому наратор є водночас головним персонажем. Гетеродієгетичний наратив — третьоособовий, наратор у ньому не є персонажем показаних ситуацій і подій. Автодієгетичний наратив — різновид гомодієгетичного, у якому автор є протагоністом.

<sup>31</sup> За основу для аналізу беремо структуру книги «Сибірські новели» у виданні: 1.

номанітніші і найтипівіші конфлікти й характери у табірному світі, хоча вони й не мають стосунку до автобіографічного персонажа-наратора (до речі, у різних авторів-табірників, як у новелах-нарисах, так і в спогадах, конфлікти і типи характерів повторюються, набувають рис схожості — не внаслідок запозичень / впливів, а через спорідненість реального життєвого матеріалу в їхній основі).

У «Сибірських новелах» є колізії, неможливі в художньому світі «Колимських оповідань»: протистояння на основі міжнаціональних стосунків між в'язнями або в'язнями й наглядачами, на основі конфлікту між вірою і примітивним войовничим атеїзмом тощо. Шаламова, здається, національність чи віросповідання його персонажів не цікавить — вони подекуди вказані, але ніяк не виявлені в основі конфлікту. Здебільшого ця основа внутрішньо психологічна: основним конфліктом є боротьба за виживання у таборі, але показана як внутрішнє протистояння розтлінню, вмиранню, деградації. У Б. Антоненка-Давидовича національний характер, світогляд здебільшого пояснюють суть самої колізії (напр., в оповіданнях «Три чечени», «Кінний міліціонер»); іноді просто вказівка на національність суттєво доповнює характеристику персонажа: *«бай-дужий до всього на сніжній чужині узбек Мурад Хакімов», «завжди неговіркий... наш симптяга білорус Васька Микитьонок»* та ін. (у новелі «Усе може бути»). Усі табірні конфлікти оповідачем Антоненка-Давидовича показані «збоку», він є більше спостерігачем, ніж учасником ситуацій, а фокалізація оповіді (тобто перспектива, з якої наратовані події) завжди чітка, визначена, наближена до колективної. В «Усе може бути» навіть вжито граматичну форму «ми» (тобто гулагівські в'язні-засланці в сибірському селі), хоча про позицію множинного наратора тут говорити не слід, бо оповідач підкреслює якраз розділеність персонажів, бажання кожного залишитися осторонь від спільної халепи — загрози нового табірному строку.

Нарація в «Сибірських новелах» цілком відповідає завданням і характеристикам класичної розповіді: вона показує персонажів об'єктивно — у вчинках, подіях, стосунках з іншими героями — і водночас дає змогу читачеві зазирнути в їхній внутрішній світ. Невидимий всезнаючий наратор користується засобами як авторської розповіді, так і невластивої прямої мови, щоб показати персонажа «зсередини» у ключові моменти розвитку дії. Автор входить у чуже світовідчуження і сам спосіб мислення, щоб прояснити неочікувану,

незрозумілу оточенню через мовно-культурний бар'єр поведінку казаха Кунанбаєва («Кінний міліціонер»), чеченця Ахмета («Три чечени»), «вертухая» Коржа («Сізо») чи блатаря Обезяни («Хто такий Ісус Христос?»).

Шаламовська розповідь / оповідь при всіх її формальних аспектах близькості до класичних зразків (у «Колимських оповіданнях» наявні два типи нарації: 1-й — через першоособового оповідача-персонажа; 2-й — через третьоособову розповідь з обмеженим фокусом — замкнутим на перспективу свідомості головного героя) суттєво інакша і представляє, на нашу думку, модерністський тип творчості. Виявляється це, зокрема, у присутності й (головне!) важливості авторської свідомості на всіх рівнях поетики тексту<sup>32</sup>, в кожному елементі і передусім у багаторазовому повторенні постійних шаламовських мотивів<sup>33</sup>. Їхня інтерпретація, незважаючи на великий обсяг «колимської епопеї» (І. Сиротинська), на показне розмаїття введених у ній ситуацій і персонажів, на протяжність історичного періоду (від середини 1930-х до середини 1950-х у гулагівській одиссеї героя-протагоніста), залишається істотно незмінною. Мотиви Шаламова сконцентровані навколо понять «смерть», «злоба», «ненависть», «страх», «біль», «зрада», «байдужість», «зздрість», «терпіння», «виживання»... У межах цього діапазону значень майже ритуально звучать авторські повтори-сентенції-заклинання: *«Лагерь был местом, где учили ненавидеть физический труд, ненавидеть труд вообще»* [«Сухим пайком», с. 34<sup>34</sup>]; *«...хоть на день избавятся от золотого забоя, от проклятой работы, от ненавистного труда. Труд и смерть — это синонимы...»* [«РУР», с. 152]; *«В лагере убивает работа, поэтому всякий, кто хвалит лагерный труд — подлец или дурак»* [«Любов капітана Толлі», с. 156] і т. п. Яка б варіація значення не звучала у повторі мотиву (у наведених прикладах — варіації «ненавидеть труд» / «труд — смерть» / «кто хвалит лагерный труд — подлец или дурак»), усі вони, навіть ті, що вкладені в уста інших персонажів, належать авторові. Важливіша за

---

<sup>32</sup> Про декларації Шаламова у нарисі «Про прозу» та в листах, які виявляють модерністські засади творчості, докладніше див. у моїй монографії «Табірна проза в парадигмі постмодерну» (Луцьк, 2006).

<sup>33</sup> Мотив у наратології визначається як «мінімальна тематична одиниця», «мінімальна наративна одиниця на синтаксичному рівні» тощо. Див.: Ткачук О. М. Наратологічний словник. — Тернопіль: Астон, 2002. — С. 71.

<sup>34</sup> Сторінку в текстах оповідань Шаламова вказуємо за виданням: 12.

формальну / граматичну визначеність шаламовської оповіді її фокалізація: перцептивна і концептуальна позиція розповідача / оповідача сконцентрована, як правило, у свідомості головного персонажа (він же — автобіографічний герой), і все показане постає лише у його рецепції. Винятки поодинокі: як-от оповідання «Хрест», що показує сліпого священика і його дружину у страхітливих злиднях; прототипами персонажів оповідання були батьки письменника, волею долі залишені дітьми на старість без підтримки й засобів до існування.

Розглянемо кілька прикладів із третьої книги «Колимських оповідань» — «Артист лопати». У ній третьоособова форма розповіді кількісно переважає першоособову оповідь, чим книга й відрізняється від двох попередніх. Якусь іншу межу між книгами провести важко: події з життя героя-протагоніста в усіх книгах подані впереміш — із них важко відтворити послідовність реальних життєвих перипетій, пов'язаних із життям конкретної людини. Хоча з назви другої книги («Лівий берег») і наступних (зокрема останньої — «КР-2»); назви виникали, судячи зі спогадів І. Сиротинської та її коментарів про письменника, спонтанно, за ходом роботи над текстами, яка тривала з 1954 до 1973) проглядає часова поетапність, що передбачалася первісним авторським задумом: показати колимське життя всеохопно й масштабно, як в епопеї.

Проте Шаламов-автор вихоплює з пам'яті окремі епізоди, деталі, факти, обличчя і намагається подати їх у всій повноті й яскравості, ніби переносючи читача безпосередньо у колимське буття, занурюючи у його студений морок. Поза ним у книгах «колимської епопеї» не існує історії, соціуму, моралі — усі відчуття наратора чи героя сфокусовані «тут і тепер» (власне, через це книга й не є епопеєю<sup>35</sup>). Передано відчуття вкрай виснаженої людини, на межі духовної деградації її утримують лише титанічні зусилля волі: *«Недалеко от породного терриконника Андреев встретил Ступницкого, профессора артиллерийской академии. <...> «Слушайте, — сказал Ступницкий. — Немцы бомбили Севастополь, Киев, Одессу». Андреев вежливо слушал. Сообщение звучало так, как известие о войне в Парагвае или Боливии. Какое до этого дело Андрееву? Ступницкий съят, он десятник — вот его и интересуют такие вещи, как война»* [«Червень», с. 171]. Героя-протагоніста звать Андреевим

---

<sup>35</sup> Міркування щодо жанрового визначення колимської книги В. Шаламова викладено у вказаній вище монографії «Габірна проза в парадигмі постмодерну».

(«Червень», «Травень») чи Крістом («Почерк», «Артист лопати», «В лікарню»), але щоразу це той самий герой — відмінних характерних рис у цих персонажів немає, зате є однакова позиція відносно того, що показано їхніми очима, через почування й думки.

Такий персонаж у Шаламова (як і першоособовий оповідач в інших його оповіданнях — змінюється лише граматична характеристика, як-от у «Надгробному слові», «РУРі» й ін.) є одверто егоцентричною особистістю. Егоцентризм проявляється у крайніх ситуаціях, позасвідомо, автор мимохіть не зауважує його, бо в усьому солідарний із протагоністом. У ситуації зустрічі Андреева зі Ступницьким (оповідання «Червень») короткий абзац містить слово «десятник» аж тричі, бо для наратора, як і для протагоніста, це знак, котрим ситого десятника-«придурка» відділили від голодних, які не мають сили цікавитися бомбардуванням Києва, Одеси чи Севастополя. Реакція головного героя на повідомлення співтабірника про початок війни пояснюється *«привычным безразличием, бесстрашием, равнодушием»* [с. 172]. Але такою ж егоцентричною є реакція героя-оповідача в іншій ситуації, куди більш обнадійливій з точки зору перспектив виживання (герой уже сам серед «придурків» — фельдшер-практикант у крайовій лікарні): *«Положив Евангелие в карман, я думал только об одном: дадут ли мне сегодня ужин»* [«Ненавренный» із другої книги — «Лівий берег», с. 101].

Критики неодноразово писали про світ «Колимських оповідань», позбавлений сентиментів і будь-яких звичних моральних критеріїв, як про правдиве свідчення з пекла ГУЛАГу. Але чи можна підійти з цією міркою до Шаламова? Адже його правда завжди вкрай суб'єктивна. Як оцінити з етичної точки зору персонажа, котрого зварили живцем у бочці з гарячою водою? В оповіданні «Червень» бригадир-кар'єрист Мішка Тимошенко таким чином сплатив рахунок за чужі життя, якими устеляв собі дорогу до кар'єри... Моральні критерії, як бачимо, у цьому світі все-таки існують, от тільки ціна моральних суджень інша. До речі, в епізоді смерті Мішки нарація фокусується на свідомості цього персонажа: розповідач навіть у кількох моментах використовує невластне пряму мову. Таким чином наратор уникає необхідності брати тягар морального судження саме в цей момент на себе.

Загалом в оповіданнях Шаламова множинна чи змінна фокалізація використовується вкрай рідко. Письменник, як правило, не

показує ситуацію «збоку» і з такою чіткістю, щоб читач міг вбачати у цьому будь-які етичні висновки. Шаламов віртуозно використовує як імпресіоністську техніку випадкової деталі, так і експресіоністське згущення фарб, гру контрастних зображень, щоб показати ситуацію чи характер невизначеними / неоднозначними / розмитими / спотвореними / сконденсованими (при тому залишаючись у межах реалістичної правдоподібності зображення, не використовуючи умовно-алегоричних форм образності) — тим самим постійно підкреслює, що зображений ним світ ні в які звичні рамки не вкладається і звичним оцінкам не підлягає.

Шаламовська модерністська, свавільно суб'єктивна техніка зображення дійсно здатна різуче змінити й так не зовсім зрозумілі для читача координати ситуації. Ось приклад з того ж оповідання «Червень»: почалася Велика Вітчизняна війна (про саму подію прямо в розповіді не згадано жодним словом), на головного героя Андрєєва полюють табірне начальство, оперуповноважений, нарядчики й бригадири, щоб «пришити» йому нову справу після закінчення терміну ув'язнення. Його посилають на найтяжчу ділянку роботи: *«Корягин снял Андреева с подземной работы. Зимой холод в шахте достигает всего двадцати градусов на нижних горизонтах, а на улице — шестьдесят. Андреев стоял в ночной смене на высоком терриконнике, где громоздилась порода. Вагонетки с породой поднимались туда время от времени, и Андреев должен был разгрузать их. Вагонеток было мало, **холод страшный**, и даже ничтожный ветер **превращал ночь в ад**. Там **впервые** на колымской земле Андреев заплакал — **раньше никогда** этого с ним не бывало...»* [с. 173–174]. Таке змалювання ситуації при всій економності емотивних засобів [див. наші виділення в цитованому тексті] дійсно досягає вражаючого ефекту. Але читач при цьому не зауважує, не знає достеменно (бо автор-розповідач це залишив поза рамками розповіді), коли відбувається дія — справді взимку, у шістдесятиградусний мороз, чи все-таки в червні, коли почалася війна і почалися події цього сюжету?

Там, де в Антоненка-Давидовича будь-яка надзвичайна ситуація засобами класично ясної, конкретної розповіді представлена до кінця чітко і морально визначена (як-от у «Протеже дяді Васи» — ситуація з глухонімою дівчиною-українкою Настею, засудженою за людодіство), у Шаламова ті ж класичні засоби перестають бути про-



відниками у тьмяному примарному світі страхітливих лабіринтів табірного життя. Авторська розповідь чи оповідь героя в «Колимських оповіданнях» украй суб'єктивні, фрагментарні, вони виділяють те, що підкреслює потрібний творцеві цього світу ефект і здатні викликати шок у читача, але виключають те, що може цьому ефектові запобігти, аби дати можливість читачеві побачити ситуацію по-іншому — наприклад, виключають будь-які відтінки іронії, на які розповідь українського письменника така багата при всій серйозності і трагічності колізій. Іронічні засоби розповідного стилю — найбільш широко використовувана літературою палітра об'єктивації зображення, адже іронія ґрунтується на фокусуванні протиріч, породжує подвійний смисл і тим визначає можливість для реципієнта їхнього релятивного сприймання.

Як приклад **односторонньої авторської суб'єктивності** Шаламова розглянемо ще оповідання «Поїзд» із третьої книги. Автобіографічний герой (він же оповідач) повертається з Колими, сідає в Іркутську на поїзд до Москви, їде кілька діб. Одна за одною постають буденні вагонні ситуації, кожна з яких представлено оповідачем одверто суб'єктивно. Концентрація уваги на власних відчуттях, фіксація деталей вагонного побуту — все в оповіді видає гостру, чіпку спостережливість і водночас якийсь ковзаючий, холодно відсторонений погляд на оточення: *«Я ничего не узнал и ничего не хотел узнавать»* [с. 186]. Щойно покинувши колимський світ, все ще будучи беззахисною вразливою мішенню в межах його досяжності (сцена зустрічі з блатарями в Іркутську), герой-оповідач підсвідомо «тримає дистанцію», почувається інакшим, відокремленим від інших пасажирів: *«Его уволокли на носилках, и он исчез из моей жизни»* [с. 186]. Шаламов-художник, який, на думку всіх дослідників, що писали про нього, з неперевершеною майстерністю передав картини людських страждань, вірогідно показує «зсередини» лише єдиного героя — протагоніста. Всі інші герої й ситуації — виокремлено-фрагментарні, розмиті-неозначені, чужі й незрозумілі або нецікаві цьому героєві, якщо безпосередньо його не стосуються: *«Вот это всё: и резкий свет лампы на Иркутском вокзале, и спекулянт, везущий с собой чужие фотографии для камуфляжа, и блювотина, которую извергала на мою полку глотка молодого лейтенанта, и грустная проститутка на третьей полке купе проводников, и двухлетний грязный ребёнок, счастливо кричащий «папа! папа!» — вот*

*это всё и запомнилось мне как первое счастье, непрерывное счастье воли»* [с. 186–187; виділення моє — Н. К.]. Описуючи своє повернення в людський світ («*Я возвращался из ада*» — останній абзац у тексті оповідання), оповідач Шаламова не упускає можливості фіксувати власні відчуття («*город, который был мне роднее всех городов мира*», «*родное лицо жены, встречающей меня*»), але годі шукати в нього те, що «*навсегда ушло из моей жизни*»... Це спостереження, на наш погляд, треба мати на увазі, щоб корегувати апологетичні твердження на зразок тих, які суттєво викривляють сприймання творів письменника: «Творчість Шаламова — найцінніше свідчення тоталітарного гноблення»; «...нарисовий, документальний характер прози Шаламова і її поетика виключно підкорені свідченню правди» і т. п. [15, с. 214, 216].

Творчість Шаламова — безумовна цінність у ряду найяскравіших творів табірної прози, однак вона не є ні документальним свідченням, ні нарисовим твором — це типово модерністська новаторська (і з точки зору тематичної, і стильової) трансформація гнучкого за формою жанру оповідання, котре має в російській класиці багату і плідну традицію. За своєю образно-нарративною структурою ця жанрова форма ближча до белетристики, ніж до власне літератури факту<sup>36</sup>.

По-своєму непрості і «просто спогади», прикладами яких є більшість оповідей із табірної циклу Василя Хомчанки. За типом нарації вони є чимось середнім між нарисовою автобіографічною / мемуарною формою і новелою. Лише одна з оповідей — «Цар — зек Семен Івашкін» [див. видання: 10] — скомпонована як класична повість із гетеродієгетичним типом нарративу (його наратор не є персонажем в описаних ситуаціях і подіях). Головний герой цього твору, до якого звернуті безперечні авторські симпатії, має в собі щось і від працелюбного солженіцинського Івана Денисовича, і від простодушного фольклорного Івана-дурника. Та водночас він сприймається як класичний герой сучасної білоруської «сільської» прози у контексті епосу Івана Мележа, Василя Бикова: багатостраждальний

---

<sup>36</sup> Як відомо, у модерністську епоху традиційні жанри піддано радикальному переосмисленню і навіть «перевертанню» — це один із засадничих авангардистських постулатів модерної доби. Зокрема, автобіографічний жанр у модерністів стає псевдоавтобіографією, мемуари — псевдомемуарами, репортаж — стилізацією репортажу тощо. Яскраві приклади: «Автобіографія Еліс Б. Токлас» Гертруди Стайн, мемуари Сальвадора Далі, автобіографічні й біографічні книги Генрі Міллера тощо.

білоруський селянин, терплячий і незлобивий, сумлінний і щиро-сердний. Студента Мордовкіна, якого Семен Івашкін рятує ціною власного життя, автор наділив деякими рисами власної біографії, приписав йому власні юнацькі вірші — отже, збірний образ зека Івашкіна на прізвисько Цар (яке, зрозуміло, несе у зеківській мові іронічну оцінку — наділяє героя статусом, якнайдалшим від його реального становища) є, очевидно, даниною авторської пошани землякам, безвинно загиблим у ГУЛАГу. Вислови Івашкіна прочитуються як сентенції народної мудрості, його оптимізм, порядність і жертвовність — як втілення стійкої і високої народної моралі. Водночас в образі Івашкіна нема ні грана героїчної піднесеності чи солодкової сентиментальності — він безпосередній, щирий, цілісний, наївний у своїй доброті, як дитина.

Наступні оповіді в табірному циклі В. Хомчанки є автобіографічними нарисами, об'єднаними в єдине ціле не так темою, як позицією наратора і його долею, що показана фрагментарно, але у чіткій відповідності з подіями життя реального автора. Розказуючи про свій арешт, суд і покарання, яке відбув у ГУЛАзі в молоді роки, автор-оповідач поступово відходить від табірної теми: в цикл включено нариси і нариси-оповідання про воєнний та повоєнний час, котрі стосуються страхітливого абсурду радянської каральної Системи, іноді без прямого зв'язку з долею оповідача. Цикл включає оповідання про засудженого за німецьку листівку солдата-фронтівика («Солдатський лист»); нарис про російського білого генерала-емігранта, якого радянський військовий трибунал у 1946 році засудив як військового злочинця за... мемуари про громадянську війну («І плакав генерал...»); про зламаного божевільям виконавця карних вироків НКВС («Комедант»); про зустріч у купе поїзда з колегою — колишнім працівником НКВС, його спогади про втечу від розстрілу («Попутник»); нарешті, оповіді про неординарні епізоди в професійній діяльності автора — військового юриста («Дружня розмова на левошиці», «Генералісимус», «Постріл у суді», «Армвоенюрист»). Як правило, в центрі оповіді особливий драматичний випадок, людська доля, що розкривається в гострому епізоді. Участь першоособового наратора у подіях різна: 1) здебільшого це роль свідка-спостерігача, в пам'яті якого зберігся епізод, обставини з власного життя згадуються побіжно: «Різник Льова з Бобруйська», «Підсніжник», «Солдатський лист», «І плакав генерал...», «Дружня

розмова на летовищі»; 2) в інших він виконує роль слухача, сповідника, якому довелося вислухати чужі дивовижні історії — «Комендант», «Попутник», «Постріл у суді» (деякі з цих історій переказані з чужих слів, інші подані в белетристичній формі — ніби з уяви, частково — з попутними заувагами і висновками наратора); 3) найбільш тісно пов'язані з долею оповідача історії власне табірні і тюремні; з них частина ближчі за типом нарації до автобіографічного нарису («Крісло з гербом та інші кримінальні історії», «Олександр Іванович»), інші — швидше оповідання з динамічним конфліктом і драматичною розв'язкою («Матрос», «Хлібопек», «Підміна», «Гра в карти», «Порція каші», «Кожушок», «Таня», «Кандидат наук і стрілок Ахмет»). Формальна визначеність і становище оповідача різні, але суть його концептуальної позиції та сама. Оповідач веде мову про формування особистості молодого білоруса — селянського сина, студента, гулагівського в'язня, котрому судилося пройти крізь пекло таборів, яке, на щастя, не зламало його, і от на схилі років оповідач по-новому бачить себе тодішнього і ті обставини, у яких судилося вижити. Він людина безкомпромісна, готова судити і себе й інших за найвищими моральними законами, але життя навчило його, що суд має бути милосердним...

У сюжетних перипетіях, котрі стають основою табірних оповідей, як уже згадувалося, чимало повторюваних ситуацій. Деякі з них зустрічаємо й у В. Хомчанки. Його «Гра в карти» — табірний епізод азартної гри кримінальних злочинців, у якій ставкою стає життя сторонніх людей, — повторює ситуацію, котра неодноразово поставала у Шаламова («На представку» й ін.). «Підміна» Хомчанки — про молодого «політичного» в'язня, який помінявся ім'ям і «справою» з померлим у тюрмі кримінальником, — близька до ситуацій у «Невигаданому» Льва Разгона. Матрос із однойменного Хомчанкового твору схожий на Корабельникова з разгонівського нарису «Тюремники» тощо. Незалежно від того, чи пам'ятав В. Хомчанка про подібні сюжети у своїх попередників<sup>37</sup>, кожного разу в повторах гостро відчувається невігадана життєва основа, автентичність матеріалу — життя багатше за літературу колізіями і не перед-

---

<sup>37</sup> Очевидно, про Шаламова пам'ятав, оскільки згадує його в нарисі «Крісло з гербом...» [с. 52 у вказаному виданні творів В. Хомчанки]. Книга Л. Разгона опублікована в російському журналі «Юность» однією з перших табірних книг у роки «перебудови» і стала сенсацією. Див. видання: Разгон Лев. Непридуманное: Повесть в рассказах. — Изд. доп. — М.: СП «Слово», 1990. — 286 с.

бачуване в їхніх розв'язках; із такими деталями, які виникають у табірних свідченнях, їх вигадати неможливо. Звідси й відтінок анекдотичності у деяких сюжетах: «Генералісимум», «Солдатський лист» (подібне бачимо й у Б. Антоненка-Давидовича: «Хто такий Ісус Христос?», «Де подівся Леваневський?» тощо). Анекдотичним житейським колізіям притаманна неабияка індивідуальна характерність, а це означає їхню особливу придатність для документального / автобіографічного твору, адже, як зазначає російський дослідник, естетичні переваги характерного факту в тому, що він «вбирає в себе багатство життя і могутність мистецтва» [3, с. 152]. З усіх табірних книг російської, білоруської, української прози найбільш близька до циклу В. Хомчанки за способом нарації і відповідною жанровою структурою книга Л. Разгона: напів-нариси, напів-оповідання, що в єдності складають автобіографічну повість-цикл.

Будуючи табірні оповіді як спогади-нариси, письменник відгукувався на гостру потребу сучасності — з початком «перебудови» переоцінка історії була найпекучішою проблемою суспільно-культурного життя. У повісті «Цар — зек Семен Івашкін» Хомчанка спробував освоїти нову в національній прозі тему через досконало розроблену канонічну жанрово-нарративну структуру, де функції вираження авторської позиції перекладено на образно-сюжетне вирішення, на конфліктну розв'язку, на стилістичне забарвлення трьохособової епічної розповіді.

Як і в книзі «Сибірських оповідань» Б. Антоненка-Давидовича, у табірному циклі В. Хомчанки читач почуває себе просвітленим співстражданням до героїв, тоді як у світі «Колимських оповідань» він пригнічений, шокований, дезорієнтований. Шаламов відчував цю властивість своєї прози і намагався скорегувати враження у спогадах-коментарях, що писалися, за свідченням І. Сиротинської, у 1970-ті роки, одночасно з останніми оповіданнями «колимської епопеї»: *«Нужна ли будет кому-либо эта скорбная повесть? Повесть не о духе победившем, но о духе растоптанном. Не утверждение жизни и веры в самом несчастье, подобно «Запискам из Мёртвого дома», но безнадежность и распад. Кому она нужна будет как пример, кого она может воспитать, удержать от плохого и кого научить хорошему? Будет ли она утверждением добра, всё же добра — ибо в этической ценности вижу я единственный подлинный критерий искусства»* [11, с. 125]. Таке безумовне визнання

Шаламовим «етичної цінності нової прози», яку він декларував і намагався теоретично обґрунтувати, суперечить іншим його заявам — у нарисі «Про прозу», у спогадах та листах. Здебільшого письменник підкреслював своє радикальне новаторство, різко заперечуючи моральну цінність класики й естетичну придатність її канонів для передачі нового досвіду — тим примітніше процитоване твердження. Очевидно, воно виявляє психологічний закон творчості, чинний для всіх митців — авангардистів чи традиціоналістів, авторів просто літератури чи «прози-документу» (за Шаламовим), — оскільки він диктується природою самого матеріалу: чим неординарніший матеріал, чим більш він винятковий, болючий, тим більш у відповідальність відчуває за нього художник.

Ефект ясності, визначеності, тверезості реалістичних підсумків і звільнення від страху перед зловісною примарою табірної дійсності, до якого прагнуть Антоненко-Давидович і В. Хомчанка, зумовлюється самим способом нарації, типом оповідача, створеного ними. Такий оповідач пропонує читачеві свій досвід як свідчення про долю мільйонів, він обирає форму просту й звичну, щоб через неї небувале, неприйнятне і страхітливе для читача показати настільки, наскільки це викликало б довіру. Шаламов прагнув до іншого: представити власний досвід універсальним, всеобіймаючим, винятковим і неповторним. Як будь-який утопічний проект модерного мистецтва, цей задум зміг реалізуватися лише до певної міри, і його цінність не заперечує цінності інших індивідуальних досвідів ГУЛАГу й естетичних парадигм його втілення.

**Висновки.** Варлам Шаламов як художник був сформований добою російського «Мідного віку», наступного за «Срібним віком» — розквітом російського Модернізму у кінці XIX — на початку XX ст. Час, коли цей письменник прийшов у літературу, тобто 1920–1930-ті роки минулого століття, відзначено інтересом до авангардистських експериментів, утопізмом грандіозних естетичних проектів, які зрештою втілювалися у соціальних антиутопіях. Як прозаїк Шаламов узяв на себе функцію відтворення шляху й результату такої реалізації. Його колимський антисвіт знайшов утілення в гнучкій жанрово-нараційній структурі **оповідання** з його можливостями ліризації, есеїзації, драматизації. Автобіографічний герой-протагоніст Шаламова і наратор його оповідань виражають одну й ту саму авторську позицію — позицію суб'єктивно-індивідуалістич-

ну, притаманну модерністському типові митця-деміурга, що обмежений рамками власного художнього всесвіту, однак претендує на безмежжя творчої сваволі, на оригінальність і самоцінність особистісної позиції.

Антоненко-Давидович — один із небагатьох уцілілих представників модерного покоління українського «розстріляного відродження» — обрав у «Сибірських новелах» форму найбільш популярну і доступну в класичній національній літературі і водночас найбільш здатну до відгуку на актуальні суспільно-політичні зрушення — новелістичну, підпорядковуючи їй об'єктивно-епічний тип нарації і відводячи в тінь драматичних сюжетних колізій автобіографічного наратора-свідка.

Василь Хомчанка обрав тип нарації, давно вкорінений у білоруській класиці (розквіт мемуарної прози припадає в ній на XVI–XVII ст.), теж не випадково: пряме, безпосереднє свідчення, безкомпромісна оцінка минулого, прямодушне звернення до співвітчизників зі сповіддю й спогадами — саме цим завданням відповідають прийоми оповіді в табірному циклі прозаїка. Адже цикл створювався у той переломний час, коли в білоруській літературі з'явилися зі спецхранів та дивом збережених приватних архівів «Повість для себе» Бориса Мікуліча і «Сповідь» Лариси Геніюш, «Моя Голгофа» Ядвіги Багянської і «Стежками життя» Павліни Мядзелки, листи з неволі Симона Баранавих і Лукаша Калюги, щоденник Кузьми Чорного й чимало інших документальних свідчень<sup>38</sup>. Однак незвичайність тематики спонукала письменника-реаліста наблизитись до більш традиційної й визнаної читачами літературної форми — новелістичної. Це зближення у циклі В. Хомчанки виглядає очікуваним, бо зроблене майстерно.

Нарацийна форма в літературі факту (тобто, в нашому розумінні, — літературі свідчень, зокрема в табірній прозі на східнослов'янських теренах) може «маскуватися» під форму традиційних жанрів, як-от новела, оповідання, нарис-спогад тощо), однак це не

---

<sup>38</sup> Див. вибіркочу бібліографію цих публікацій від початку «перебудови»: Микулич Борис. Повесть для себя / предисл. С. Граховского; публ. и коммент. М. М. Микулич // Нёман. 1987. № 3; 1988. № 12; «Я честный гражданин...»: Письма Симона Барановых / публ. и предисл. Л. С. Савик // Нёман. 1988. № 4; Геніюш Ларыса. Споведзь / публ. і прадм. М. Чарнявскаго // Маладосць. 1990. №№ 1, 2, 3, 4, 5, 6; Багянская Ядвіга. Мая Голгофа: Старонкі перажытага // Польша. 1990. № 3; Мядзелка Паўліна. Сцежками жицця // Польша. 1993. №№ 2, 3, 4, 5.

вадить їй бути прочитаною як достовірне свідчення про найтяжчі випробування і найдраматичніші події епохи, свідками якої виступають автори-табірники. Загалом же чіткої межі між белетристикою й автобіографічною прозою літератури факту не існує, з огляду на розгалуженість розвитку традиції. У сучасній прозі межу визначає сам художник, обираючи і формуючи позицію наратора, як правило, за чинними канонами, але й трансформуючи відповідно зі власним розумінням нового матеріалу та свого завдання.

### Література

1. Антоненко-Давидович Б. Д. Твори : У 2 т. Т. 2 : Сибірські новели. Оповідання. Публіцистика. Спогади. Листування / упоряд. та прим. Л. С. Бойка. К. : Наук. думка, 1999. 656 с.
2. Беларускія пісьменнікі: Бібліяграфічны слоўнік: У 6 т. Т. 6 / пад рад. А. І. Мальдзіса. Мн.: Беларуская навука, 1995. 929 с.
3. Вайнберг И. Достоверность факта и правда искусства: (В творческой лаборатории М. Горького: «Жизнь Клима Самгина») // Вопр. лит. 1970. № 10. С. 131–152.
4. Гинзбург Л. О документальной литературе и принципах построения характера // Вопр. лит. 1970. № 7. С. 62–91.
5. Денисюк Н. Художній світ і художня правда. Fiction and Truth в українській та англійській терміносистемах: навчально-методичний посіб. Тернопіль: Лілея, 2002. 102 с.
6. Кодак М. П. Поетика як система. К.: Дніпро, 1986. 157 с.
7. Муравьев В. С. Документальная литература // Краткая литературная энциклопедия. Т.9: А — Я. М.: Сов.энциклопедия, 1978. С. 280.
8. Оляндер Л. К. Документалистика о Великой Отечественной войне: (История развития и поэтика документальной прозы). Львів: Світ, 1990. 144 с.
9. Палиевский П. Д. Роль документа в организации художественного целого // Проблемы художественной формы соцреализма: В 2 т. Т. 1 М.: Наука, 1971. С. 385–421.
10. Хомчанка В. Ф. Цар — зэк Сямён Івашкін: Аповесці, апавяданні. Мн.: Мастацкая літаратура, 1992. 303 с.
11. Шаламов В. Воспоминания / подгот. текста и публ. И. Сиротинской // Знамя. 1993. № 4. С. 114–170.



12. Шаламов В. Т. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе / сост. и прим. И. П. Сиротинской. М.: Республика, 1996. 479 с.
13. Явчуновский Я. И. Документальные жанры: Образ. Жанр. Структура произведения. Саратов: Наука, 1974. 180 с.
14. Lamarque P., Olsen S. Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective. Oxford: Clarendon Press, 1994. 481 p.
15. Raźny A. Literatura wobec zniewolenia totalitarnego: Warłama Szalamowa świadectwo prawdy. Kraków: B. w., 1999. 222 s.



## Розділ 3. Тематологічний метод компаративістських досліджень

**Завдання студентам:** прочитайте дослідження, визначте особливості використання в них методів порівняльного літературознавства, зокрема **тематологічного**, який за основу зіставлення текстів бере найочевиднішу і найзрозумілішу кожному читачеві підставу — схожість тематики, сюжетів, мотивів та інших образів. Зверніть увагу, що тематичне зіставлення неминуче приводить дослідника до необхідності виявити генезу і впливи, традиції і рецепцію явищ, виявити їхні трансформації і функції у ширшому контексті. Зауважте, що в сучасному порівняльному дослідженні тематологічний метод активно співпрацює з багатьма іншими: генетичним, контактним, типологічним, рецептологічним, етноімагологічним тощо.

Спираючись на дослідження, поясніть значення термінів, поданих у термінологічному словнику. Зверніть увагу, до яких висновків можна прийти, вивчаючи подібну або схожу тематику. Чи правомірно ці висновки виходять поза межі констатації схожості / несхожості тематики?

**Термінологічний словник до розділу:** тематологія, тематичні збіги й аналогії у світовій культурі, теми і мотиви, традиційні сюжети та образи, міфи та архетипи, текст та інтертекст, стосунки імперської та колонізованої культури.

### 3.1. Метаморфози Лебеда: образно-символічний зв'язок сонета М. Драй-Хмари «Лебеді» з «Лебедем» Р. М. Рільке<sup>39</sup>

«...почуття історії змушує писати, не просто усвідомлюючи себе одним із сучасного покоління, але відчуваючи, що вся література Європи, від Гомера до наших днів, і в ній — уся література власної твоєї країни існує одночасно й утворює одночасний пропорційний ряд. Це почуття історії, яке є почуттям позачасового, як і поточного, —

---

<sup>39</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. Метаморфози Лебеда: образно-символічний зв'язок сонета М. Драй-Хмари «Лебеді» з «Лебедем» Р. М. Рільке // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Вип. 19. Кам'янець-Подільський: ПП Буйницький О. А., 2009. С. 98–103.

позачасового і поточного разом, — саме воно і включає письменника в традицію. І разом із тим воно дає письменникові особливо чітке відчуття свого місця в часі, своєї сучасності».

Т. С. Еліот, «Призначення поезії» [М., 1997, с. 158]

**Постановка проблеми.** Порівнюються образно-символічні аспекти змісту знаменитого сонета Михайла Драй-Хмари «Лебеді» (1928) та «вірша-речі» Райнера Марії Рільке «Лебідь» (1905 / 1906). Ідеться про тяглість світової поетичної традиції, яка надає окремому віршеві символічного звучання, виводячи понад виміри власної національної культури та конкретного часу і водночас вбираючи їхні смисли. Сонет українського поета-неокласика став для нащадків символом опору художника гнітові тоталітаризму. Тож подивимося докладніше на символіку головного образу.

**Виклад основного змісту.** Образ лебедя у світовій культурі віддавна є символічним. Як відзначає відомий російський дослідник В. Н. Топоров, у міфопоетичній традиції лебідь тісно пов'язаний з Афродітою, Аполлоном, Зевсом, Ледою, Орфеєм, Брахмою, Сарасваті тощо; окрім того — з деякими християнськими святими та численними фольклорними мотивами у різних європейських національних культурах. Образ лебедя виступає символом поета, співця і високої поезії; ця символіка в основі, своєю чергою, пов'язана з уявленнями про здатність душі мандрувати в небі в образі лебедя, що втілює символ чистоти, відродження, цноти, гордої самоти, мудрості, пророчих здібностей, поезії й мужності, досконалості, але не смерті, хоча один з найбільш розроблених літературою і мистецтвом (ще від античних часів — Есхіл, Цицерон) міфологічних сюжетів — умираючий лебідь та лебедина / остання пісня. Пов'язаний лебідь і з мотивом обманутих сподівань, неістинних, згубних обіцянок: у мистецтві символічною є антитеза білий — чорний лебеді з її семантикою боротьби добра і зла, істини й обману, світлої і підступної краси («Лебедине озеро» П. Чайковського). В окремих випадках образ лебедя набуває рідкісних значень, як-от тема царственності і смерті в «Лебеді» Р. М. Рільке, мотив протесту проти низької дійсності у Ш. Бодлера. У ряду митців, котрі зверталися до цього символу і створили цілу галерею модерних перевтілень образу-символу лебедя, Владімів Топоров називає також Едварда Мунка, Михайла Врубеля, Анрі Матісса... [див.: 15, с. 40–41].

Тут, звісно, не вистачає прикладів з української культури, й один із найяскравіших та найтрагічніших для цілого світового письменства — приклад Михайла Драй-Хмари, у творчості та долі якого лебідь став символом-знаком, тому й надрукований як емблема на посмертному зарубіжному виданні його поетичного доробку [див.: 7]. У бруклінському помешканні доньки письменника Оксани Ашер, котра разом із матір'ю Ніною Петрівною Драй-Хмарою зробила все можливе для збереження й вивчення батькової спадщини, Микола Жулинський, відвідуючи її в 1989 році, побачив картину: «На голу-буватому-крижаному просторі зривалися на крило лебеді» [8, с. 3]. Господиня пояснила: «Це картина Слави Геруляк. Лебеді. Татові, мої... Наші. Символ нашої родини. <...> ...це наш — сім'ї нашої — символ життя і творчого дерзання, якщо можна так величаво говорити про нашу з мамою працю над виданням творів батька. А його «Лебеді» свідчили тоді про ту тяжку моральну і творчу атмосферу, в якій змушені були жити друзі-неокласики. Та й ваплітянам, які після розпуску їхньої організації та припинення друку журналу «Вапліте» вихопилися, мов ті лебеді, з ідеологічної криги на крилах оригінального «Літературного ярмарку», було зрозуміло, що хотів сказати своїм сонетом батько. Закликав до мужності, вірити в справжнє мистецтво, обстоювати свої естетичні засади, ідеали...» [там само, с. 3–4].

Таким чином, сонет М. Драй-Хмари «Лебеді» (датований 25.IX.1928, Київ), сконцентрувавши в собі чи не всі перераховані знавцем світової міфології нюанси значень, з огляду на зловісно-скандальні обставини створення тексту<sup>40</sup> та трагічні наслідки його публікації<sup>41</sup> й невдовзі загибель автора в пащі радянського ГУЛАГу, —

---

<sup>40</sup> 1928–1929 — в житті Радянської України були часом так званого «великого перелому»; він був, як пише І. Дзюба, «фатальним не лише для соціально-економічної та партійно-політичної сфер, а й для національно-державної та національно-культурної» [2, с. 12].

<sup>41</sup> Звичайно, причиною арешту й заслання на Колиму була не сама поява цього вірша, але він був безпосереднім приводом для посиленого цькування автора в 1929 році. У статтях радянських критиків Б. Коваленка, М. Новицького, В. Коряка та ін. М. Драй-Хмарі буквально висувалися політичні звинувачення: «Рептильна критика враз накинута на автора, тавруючи цей вірш як контрреволюційний. <...> З того моменту почалася нагінка на Драй-Хмару», — згадував Ю. Клен [12, с. 28–29]. Сам Драй-Хмара відчув тиск ще раніше — у його листі Іванові Дніпровському від 21 серпня 1926 року читаємо: «Раз письменник належить до неокласиків, значить, його можна бити в пику й виставляти на публіку» [6, с. 409]. Судячи зі враження про Драй-Хмару, яким він постає у спогадах своїх сучасників, саме брутальність тиску викликала той упертий опір, з яким письменник відстоював себе і свою творчість у подальшому безнадійному змаганні з тоталітарною радянською системою [див. спогади Ю. Клена, В. Петрова-Домонтовича, Гр. Костюка: 12].

цей вірш став емблематичним в історії української літератури ХХ століття, бо в рецепції українського читача саме він є символом моральної висоти, відданості своєму покликанню, нездоланності й трагічної жертвовності митців «розстріляного Відродження».

«Лебеді» ще й у 1969 році, при публікації (завдяки віянням «відлиги») збірки «Вибраного (поезії та переклади)» у Києві, ставилися Драй-Хмарі у вину: у передмові йшлося про «сумнозвісний» сонет, що його, мовляв, «буржуазно-націоналістичні «знавці» української літератури» використовують для дискредитації «нев'янучих цінностей соціалістичної культури», створюючи Драй-Хмарі «сумну славу „інакомислячого“» [14, с. 3, 9]. Самі ж обставини створення вірша ретельно маскувалися облудними евфемізмами й лукавими натяжками або просто замовчувалися: «Помер він 19 січня 1939 року на п'ятдесятому році життя. <...> Творчість його струмила в радянське річище, і тільки нещасливі обставини 30-х років не дали Драй-Хмарі до кінця пройти шлях, який щасливіше за нього (поза різницею рівня таланту) пройшов Максим Рильський» [там само, с. 6, 10–11]. Далеко не кожен читач із нових поколінь здогадавався, що це означало насправді...

На багатство символічного підтексту в сонеті «Лебеді» неодноразово звертали увагу мемуаристи й дослідники творчості українського поета-неокласика: Ю. Клен у спогадах 1947 року, О. Ашер та Гр. Костюк у своїх довголітніх дослідженнях, Віктор Іванисенко та Іван Дзюба, Юрій Ковбасенко, Ісай Заславський та М. Жулинський й ін. «Шістдесятники» домоглися часткової реабілітації Драй-Хмари за часів «відлиги»: перша збірка «Вибраного» у 1969 році (з уже цитованою передмовою С. Крижанівського та примітками В. Іванисенка) була значним досягненням у стиранні білих плям з історії української літератури. Однак несправедливі звинувачення у «нечутливості до сучасної дійсності», у «соціальній виснаженості й безпорадності», «певному консерватизмі» і т. п. остаточно було знято лише в часи нової української незалежності [див.: 11; 2; 3; 13; тощо].

Про творчу історію «Лебедів», закодовану в прихованому змісті через «лебедину» символіку [див.: 10], чимало написано від того часу, коли спадщина М. Драй-Хмари у неспотвореному вигляді повернута на батьківщину [4; 6]. Однак достеменно вивчення багатьох аспектів творчості поета і вченого ще попереду. Зокрема її зв'язки зі світовою поетичною традицією потребують докладнішого

з'ясування, адже донині розглядалися побіжно (зокрема в дисертаційних роботах про М. Драй-Хмару [див.: 19; 17]), хоча очевидно: будучи одним із найерудованіших, європейськи освічених митців свого покоління, талановитим ученим-філологом, він кожним штрихом у творчості безпосередньо пов'язаний зі світовою спадщиною, яку, до того ж, у колі його найближчих колег і друзів-неокласиків щиро поважали та вважали неодмінною умовою власної творчості її глибоке розуміння і знання. Як писала О. Ашер, «вони вважали, що кожний справжній літератор повинен студіювати зразки європейської літератури й одночасно бути добре обізнаним з українською літературною спадщиною» [1, с. 27].

**Завданням** цього дослідження є порівняння поетичного шедевра Драй-Хмари зі світовими ліричними творами подібної тематики, тобто аналіз крізь призму поширеного символу — образу лебедя. Зокрема звернемо увагу на перегуки поезій Райнера Марії Рільке «Лебідь» (Медон, зима 1905 / 1906; входить до збірки «Нові вірші», яка принесла авторові широку популярність у Європі) та українського поета — сонет «Лебеді», надрукований у першому випуску «Літературного ярмарку» 1928 року в Харкові. Не зайве, напевно, нагадати, що виток європейської поетичної традиції символічного перевтілення поета в лебедя є Горацієва ода (20-а / остання із другої книги од), яку неодноразово перекладали та переспівували європейські класики. У ній поет-лебідь «*незнаним досі, дужим крилом*» сягає «*висот ефірних*» (у пер. з лат. Андрія Содомори), недосяжний для заздрості, і відчувається безсмертним, бо бачить увесь світ, а його пізнають усі племена світу. В останній строфі оди піднесено звучить мотив земної смерті / поховання: поет радить не плакати на його похороні, бо гробниця порожня... У «Лебедях» Драй-Хмари від цього першообразу чимало збереглося — починаючи з посвяти («*До Мецената*» у Горація — «*Присвячую своїм товаришам*» в українського неокласика) і мотиву «недосяжність» / «нездоланість» / «злет-порив до свободи» / «звільнення душі» («*...плавці ламали враз ті крижані лани, / і не страшні для них були зими погрози*»; «*...крізь бурю й сніг гримить твій переможний спів, / що розбиває лід одчаю і зневіри*») — до мотивів в останній терцині сонета: «*небуття*» й безмежжя світів та творче безсмертя («*веде вас у світи ясне сузір'я Ліри, / де пінить океан кипучого життя*») [4, с. 102].

Відомо, що М. Драй-Хмара добре володів німецькою мовою, перекладав німецькомовних авторів. Однак відомості про цей аспект його творчої праці дуже скупі, а досліджень практично немає. О. Ашер назвала переклади австрійців Франца Верфеля та Стефана Цвайга [див. вступну статтю видання: 7, с. 14]; та ж інформація й тексти повторюються у наступних виданнях [див. примітки: 5, с. 290, 294; 4, с. 526]. Дорогоцінну деталь зустрічаємо в колимській підбірці листів: у листі від 6 жовтня 1936 року Драй-Хмара називає роман австрійського прозаїка — сучасника Рільке Густава Майрінка («Сегодня читал Майринка *«Der Golem»* (немецкий роман) и Ан. Франса *«Genie Latin»*. Читаю, чтобы не забывают немецкого и французского языка) [6, с. 426]). І хоча в подальших листах жодної згадки стосовно роману немає (адресант лише повторює кілька разів про своє бажання не забувати мови, повідомляє, що вчить англійську), важливий сам факт знайомства з модерною австрійською літературою, та ще й в оригіналі. Серед перекладів Драй-Хмари в основному французькі, російські, білоруські (зокрема «Вінок» М. Багдановіча), італійські (відомо про роботу над перекладом «Божественної комедії» Данте, яка тривала у найтяжчі для митця роки випробувань та, очевидно, загинула в архівах НКВС-КДБ), однак імовірно, що він знав лірику найпопулярнішого у 1910–1920-х рр. німецькомовного поета — австрійця Рільке.

Утім, незалежно від факту знайомства з «Лебедем» або іншими творами Рільке, яке, очевидно, неможливо довести через брак відомостей про загиблого українського митця, є чимало схожих рис творчості й аналогій — тематики, мотивів, інтертекстуальних зв'язків, — котрі дають підстави порівнювати його з австрійським поетом. Не претендуючи на повноту й вичерпність такого дослідження, вкажемо лише очевидне. Окрім «Лебедів», є принаймні ще один вірш Драй-Хмари (також сонет, датований 1929 роком), читаючи який («По кліті кований, з залізними дверима, / зневажений, але величніший, ніж бард, / в незриме дивлячись тужливими очима, / усе з кутка в куток ступає леопард. <...>» [4, с. 113]), безумовно, згадаємо «Пантеру» Рільке (1902 / 1903, теж із «Нових віршів»): «*Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe / so müd geworden, dass er nichts mehr hält. <...> Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, / der sich in allerkleinsten Kreise dreht, / ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte, / in der betäubt ein großer Wille steht. <...>*» [16,

с. 328]<sup>42</sup>. Адже крім семантико-образних збігів (могутня тварина у клітці, її пружна хода, тужливий погляд тощо), тут із точністю майже один до одного звучить ритм: у Рільке п'ятистопний ямб із перехресним чергуванням парокситонних та окситонних рим, у Драй-Хмари — ямб шестистопний і чергування рим таке саме.

Дослідники естетики й поезики Драй-Хмари — О. Ашер, І. Дзюба, Л. Рудницький, І. Заславський, О. Томчук, Т. О. Квартник, І. Родіонова й ін. — ніби в один голос вказують такі характеристики, як музичність, інтелектуалізм та інтертекстуальність, пластичність образів, прозорість класичної форми. Те саме повною мірою притаманне й поетиці Рільке, хоча в іншому, звичайно, вияві, в індивідуальних формах. Не випадково і стосовно Рільке, і щодо Драй-Хмари немає єдиної точки зору, до якого напрямку модерної літератури віднести їхню спадщину. Більшість спроб її визначення вже традиційно містять аргументи на користь символізму, експресіонізму, сюрреалізму...

Стосовно Драй-Хмари традицію започаткував Юрій Шерех у 1944 році, заперечуючи критикам, котрі «приписали» поета до неокласиків, та доводячи тезу, що «поезія Михайла Драй-Хмари — це типова поезія символіста і притому видатного символіста...» [20, с. 499]. Разом із тим вказав і підтвердив прикладами ознаки неокласичного стилю. А Леонід Рудницький у доповіді на Другому Міжнародному конгресі українців (1993) слушно заявив: «Як і всі великі поети, Драй-Хмара не надається до однієї стислої категорії. У його віршах відбиваються творчі імпульси та поетичні стилі також і тих епох чи літературних шкіл, які не містяться у визначенні «неокласик» [18]. Складну й багатогранну лірику Р. М. Рільке більшість дослідників вважають завершенням розвитку європейського символізму, водночас вказуючи на її експресіоністичні та сюрреалістичні особливості [див.: 9, с. 109–137, 372–407; а також вступну статтю: 16, с. 5–27].

Отже, є чимало підстав для типологічно-порівняльного аналізу творчості двох поетів-сучасників, близьких за світоглядно-естетичними засадами й поетикою.

О. Ашер відзначала, що на появу «Лебедів» вплинув відомий сонет Стефана Малларме 1887 року «*Le vierge, le vivace et le bel*

---

<sup>42</sup> У перекладі М. Бажана: «З невинного ходіння мимо ґрат / у неї зір спустошився й стомився. <...> М'яка хода, та, сповнена снаги, / вона кружляє по вузькому колі. / Це — наче танець сили навкруги / могутньої, оглушеної волі. <...>» [16, с. 329].



aujourd'hui...», перекладений Драй-Хмарою у 1928 році («Краси пречистої безсмертний гордий син...» [4, с. 330]), однак назвала й інші першоджерела задуму — вірші М. Зерова 1924 і 1926 року «Овідій» та «Дев'ята зима»<sup>43</sup>, поезію М. Рильського — з неї взято рядок «Крізь бурю й сніг...» [див. вступну статтю до видання: 7, с. 17]. І. Родіонова вказала на зв'язок із сонетом Малларме та «Лебедем» Я. Щоголіва: мовляв, обидва автори вважали марними людські зусилля звільнитися від дійсності силою думки. У Драй-Хмари натомість домінує мотив опору, дерзання в ім'я вічних цінностей життя [17, с. 7]. На мою думку, до цього перерахунку необхідно також долучити 20-у оду Горація, на що звернено увагу вище, та відомий сонет А. С. Пушкіна «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной...», 1830 р.), перекладений Драй-Хмарою у той же час, коли написані «Лебеді» [див. «Поетові» («Поете! Не вважай на ласку й гнів народний...»): 4, с. 186].

Щодо Рільке, то зв'язок із його «Лебедем», очевидно, опосередкований (тому й ніде не згаданий дослідниками), проте відчутний у зіставленні зі ще одним тематичним зв'язком: «Лебідь» із «Квітів зла» Шарля Бодлера — «Лебеді» Драй-Хмари. У французького поета лебідь — змучений птах, котрий втік із клітки звіринця та волочить крило вулицями міста, і водночас — «герой Овідіїв», що поривається до блакиті та шле «докір у небеса»; він — жертва жорстокого світу, уособленого Парижем, «сирота» із тих, «що в'януть, наче квіт», на його вулицях (пер. з франц. Мих. Москаленка). Як побачимо при детальнішому порівнянні, Драй-Хмара значно ближчий до Рільке, ніж до Бодлера, чію творчість безумовно добре знав, бо перекладав із «Квітів зла».

Вітчизняні дослідники зарубіжної літератури мимохідь указують на зв'язки європейських модерністів з українською «неокласикою». Наприклад, у примітках Б. Щавурського до першого тому двомовного видання поетичних творів Рільке наведено текст уже згаданого перекладу Драй-Хмари з французької — сонета С. Малларме («Краси пречистої безсмертний гордий син...»), однак у подальшому

---

<sup>43</sup> Очевидно, йшлося про вірш «Овідій» («Братерство давніх днів, розкішне любе гроно...»), у 1-му томі («Поезії. Переклади») двотомного видання «Творів» М. Зерова (К., 1990) датований 1922 р.; вірша під назвою «Дев'ята зима» у цьому виданні немає; вираз «дев'ята зима» у специфічному значенні вжито у вірші «О, як мене втомилі рядки готичних літер...» (1921), але в цьому тексті немає мотивів, пов'язаних із образом лебедя або іншими мотивами «Лебедів» М. Драй-Хмари.

коментарі немає жодних відомостей про можливе знайомство поета-перекладача з німецьким зразком цієї світової теми [див.: 16, с. 476–477]. Натомість коментатор подає суперечливе міркування про те, що нібито «на відміну від романтиків і символістів, Рільке відмовляється від будь-якої «емблематичної» символіки і наче вимальовує образ реального лебедя. Проте «другий план» зображення, поза сумнівом, проглядає і в Рільке» [там само, с. 477]. Щоб було зрозуміло, що саме читаємо в австрійського поета, подаємо повністю текст оригіналу та його переклад, зроблений Ігорем Качуровським:

### **Der Schwan**

Diese Mühsal, durch noch Ungetanes  
schwer und wie gebunden hinzugehn,  
gleicht dem ungeschafften Gang des Schwanes.

Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen  
jenes Grunds, auf dem wir täglich stehn,  
seinem ängstlichen Sich-Niederlassen — :

in die Wasser, die ihn sanft empfangen  
und die sich, wie glücklich und vergangen,  
unter ihm zurückziehn, Flut um Flut;  
während er unendlich still und sicher  
immer mündiger und königlicher  
und gelassener zu ziehn geruht.

### **Лебідь**

Це зусилля — без певного чину  
важко, зв'язано йти навмання —  
нагадало ходу лебедину.

Смерть натомість — з-під ніг вислизання  
грунту, де ми стояли щодня —  
це несміле його присідання

біля вод, які лагідно приймуть,  
проминанням щасливим обіймуть  
і покотять вали без мети,  
а тим часом упевнено, звично,  
більш дозріло щораз і велично  
й незворушно він зволить пливти.

[16, с. 332–333].

Як бачимо, вірш Рільке хоча й містить деякі конкретно-чуттєві мотиви, однак у цілому звучить як типово символічний «Ding-Gedicht» / «вірш-рiч» [див.: 21]. Євгенія Волощук у вступній статті до вказаного двотомника таким чином коментує природу цього особливого жанру німецькомовної модерної поезії: «Прагнення Рільке-художника повернути «забуту сутність» речей, показати їхні інтимні стосунки з людською душею визначало його стратегію занурення у «рiч», наслухання у ній невидимих вібрацій і частот, витягування з неї певного духовного досвіду, скрупульозної реєстрації всіх взаємозв'язків, у які вона залучена. Тим самим прагненням продиктована потреба у ретельному відтворенні чуттєвого вигляду речі — її скульптурної пластичності й об'ємності, матеріальної ваговитості й відчутності, які повинні були засвідчити «реальність» її присутності. <...> Цей синтез був однією із кореневих особливостей модерністської художньої свідомості, спрямованої на досягнення універсальної «суті», «серцевини» речей у всій їхній самодостатності й унікальності існування „тут“ і „тепер“» [16, с. 20–21].

«Вірш-рiч» є жанром інтелектуально-філософської лірики, притаманної літературі ХХ століття. В австрійській та німецькій модерній літературі він міцно увійшов у традицію через стиль «нovoї речевості» / *neue Sachlichkeit*, послідовно сформований від кінця ХІХ ст. в ліриці німецькомовних імпресіоністів, неоромантиків та експресіоністів і продовжений ще й після Другої світової війни (поезія Теодора Крамера, Гюнтера Айха тощо). Рільке є одним із основоположників «онтологічної» лірики та жанру «вірша-речі» [див.: 9, с. 109–137, 372–407]. Його найвідоміші шедеври, котрі дослідники включають до хрестоматійних зразків «предметної поезії» — це «Пантера», «Про фонтани», «Горс Аполлона», «Лебідь», «Орфей, Евридіка, Гермес» тощо.

У рількевськiм «Лебеді», за влучним виразом відомого російського германіста-дослідника й перекладача Альберта Карельського, бачимо «майже завжди образи єдиноборства зі стихією непорушного». Уся поетична книга «Нові вірші» — парадигма буття-творчості, його розгорнута метафора; образ лебедя — один із невичерпних символів, у котрому, на позір, немає спорідненості ні з Горациєвим перетворенням душі поета в безсмертного птаха, ні з маллармеанськими мотивами приреченої краси й трагічної та гордої самотності митця. Однак у підтексті всі ці нюанси асоціативного поля

мотивів «лебідь» та «поет» присутні й у Рільке. Варто порівняти зі ще одним поетичним текстом, який у збірці «Нові вірші» вміщений слідом за «Лебедем» — вірш «Поет», написаний у тому ж місці й той же час (однакове позначення: Медон, зима 1905 / 1906):

### Der Dichter

Du entfernst dich von mir, du Stunde.  
Wunden schlägt mir dein Flügelschlag.  
Allein: was soll ich mit meinem Munde?  
Mit meiner Nacht? Mit meinem Tag?  
Ich habe keine Geliebte, kein Haus,  
keine Stelle, auf der ich lebe.  
Alle Dinge, an die ich mich gebe,  
werden reich und geben mich aus.

### Поет

Мене зранивши крил своїх змахом,  
ти, хвилино, відлинула пріч.  
Мій рот замовкнув, сповнений страхом.  
Чи це мій день? Чи, може, ніч?  
Де мій притулок, тепло й любов?  
Я без місця в житті zostався.  
Всі ті речі, яким віддавався,  
віддають мене світу знов.

[пер. М. Бажана: 16, с. 334–335]

Тут присутній мотив *Flügelschlag* — «змах крил», котрий продовжує тему лебедя вже у безпосередньому зв'язку з «поетом» (у рількевськiм «Лебеді» цей зв'язок глибоко в підтексті). Окрім вказаних, у Рільке важливі також наступні нюанси образного змісту: важке й болісне для лебедя / поета — ліричного героя обох текстів — подолання шляху до поєднання зі світом, пошуків гармонії в ньому і неможливості їх знайти. Водночас виступає й мотив пошуку себе, самоствердження, наполегливого самовдосконалення — утвердження на «ґрунті» («*jenes Grunds, auf dem wir täglich stehn*»), який постійно вислизає з-під ніг та стає «*припливом*» / «*потоком*» (*Flut im Flut*); мотив «*schwer und wie gebunden hinzugehn*» («важко, зв'язано йти навмання»).

Порівняймо з драй-хмарівським закликком: «*Дерзайте, лебеді...*»; із пушкінським заповітом «Поетові», у тому-таки 1929 році перекладеним Драй-Хмарою: «...*тож будь твердий — гамуй і радощі, і сум. / Ти — цар: тож сам живи*» [4, с. 186]. Очевидна паралель із рількевським: «...*er unendlich still und sicher / immer münder und königlicher / und gelassener zu ziehn geruht*» (у перекладі І. Качуровського не зберігся повною мірою мотив царственності у поєднанні зі смиренною самотністю, такий характерний для рількевського уявлення про митця). Ці заклики й заповіді цілком суголосні власному творчому кредо, двічі сформульованому Драй-Хмарою у передчутті неминучих випробувань (у віршах 1930): «<...> *Поете, поринай у вир буття, / у будні, в хаці днів, у твань життя, / і ти здобудеш дивні самороди. / Шліфууй, обточуй райдужний опал. / кладай всю душу в дороги клейноди, / для людства — це найвищий ідеал*» [4, с. 111 — сонет «Спустившись на саме дно копальні...»]; «*Виходь на путь сувору і тверезу, / не зупиняйся, не оглядайсь назад. <...> Ламай традицій віковічну стелю, / обтрушуй прах невольного життя. / Хто випив келих чарівного хмелю, / тому назад немає вороття*» [4, с. 131].

**Висновки.** Отже, маємо конкретне підтвердження тези про зв'язок українського поета зі світовою поетичною традицією. Порівняння текстів сонета «Лебеді» з текстами спорідненої тематики в європейській класичній і сучасній митцеві ліриці дає змогу переконатися у глибині й органічності інтелектуальних ідей, котрі розвивала у 1920-х рр. українська література, зокрема творчість М. Драй-Хмари, ідучи в ногу з європейською. Наочно бачимо тяглість світової поетичної традиції, яка надає окремому віршеві символічного звучання, виводячи понад виміри власної національної культури та конкретного часу і водночас вбираючи їхні смисли. Сонет українського поета-неокласика додав у цей інтертекст нову, трагічно-героїчну сторінку: він став для нащадків символом опору художника гнітові тоталітаризму.

## Література

1. Ашер О. Передмова // Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина / упоряд. С. А. Гальченка, А. В. Ріпенко, О. Ф. Томчука; приміт. С. А. Гальченка, Г. О. Костюка (США). К.: Наук. думка, 2002. С. 17–32.

2. Дзюба І. «Він хотів «жити, творити на своїй землі...» // Драй-Хмара М. П. Вибране / упоряд. Д. Паламарчука, Г. Кочура; передм. І. Дзюби; приміт Г. Кочура. К.: Дніпро, 1989. С. 5–39.
3. [Дзюба І. М.] Михайло Драй-Хмара (1889–1939) // Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. Кн. 1: 1910–1930-ті роки: навч. посіб / за ред. В. Г. Дончика. К.: Либідь, 1993. С. 325–334.
4. Драй-Хмара М. П. Вибране / упоряд. Д. Паламарчука, Г. Кочура; передм. І. Дзюби; приміт. Г. Кочура. К.: Дніпро, 1989. 544 с.
5. Драй-Хмара М. А. Вибране (Поезії та переклади) / упоряд. та приміт. В. П. Іванисенка; передм. С. А. Крижанівського. К.: Рад. письменник, 1969. 302 с. [2].
6. Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина / упоряд. С. А. Гальченка, А. В. Ріпенко, О. Ф. Томчука; приміт. С. А. Гальченка, Г. О. Костюка (США). К.: Наук. думка, 2002. 592 с.
7. Драй-Хмара М. П. Поезії / ред. В. Давиденко; мистецьке оформлення П. Холодного; накладом Дружини Автора. Нью-Йорк: б.в., 1964. 295 с.
8. Жулинський М. Шлях із неволі, з небуття // Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина / упоряд. С. А. Гальченка, А. В. Ріпенко, О. Ф. Томчука; приміт. С. А. Гальченка, Г. О. Костюка (США). К.: Наук. думка, 2002. С. 3–16.
9. Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, Г. К. Косиков, А. Ю. Зиновьева и др. ; под ред. В. М. Толмачёва. М.: изд. центр «Академия», 2003. 496 с.
10. Заславський І. «Лебеді» і їх творча історія // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у 3 кн.). Кн. 1. К.: Рось, 1994. С. 507–513.
11. Іванисенко В. Михайло Драй-Хмара // Письменники Радянської України. 20–30-ті роки: нариси творчості. Вип. 14. К.: Радянський письменник, 1989. С. 235–263.
12. Київські неокласики / упоряд. В. Агеєва. К.: Факт, 2003. 352 с. (Серія «Українські мемуари»).
13. Ковбасенко Ю. І. Михайло Драй-Хмара (1889–1939) // Гроно нездоланих співців: Літ. портр. укр. письменників ХХ сторіччя, твори яких увійшли до оновлених шкіл. прогр.: навч. посіб. для вчителів та уч. ст. кл. серед шк. / упоряд. В. І. Кузьменко. К.: Укр письменник, 1997. С. 61–72.

14. Крижанівський С. Михайло Драй-Хмара, поет і перекладач // Драй-Хмара М. А. Вибране (Поезії та переклади) / упоряд. та приміт. В. П. Іванисенка; передм. С. А. Крижанівського. К.: Рад. письменник, 1969. С. 3–12.
15. Мифы народов мира: энциклопедия в двух томах. Т. 2: К-Я. / гл. ред. С. А. Токарев. 2-е изд. М.: науч. изд-во «Большая Российская энциклопедия», 1998. 720 с.
16. Рільке Р. М. Темні плачі: поетичні твори у двох томах. Т. 1 / передм. Є. Волошук; упоряд., приміт. Б. Щавурський. [Нім мовою з паралельним укр. пер.]. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2007. 496 с. (Серія «Шедеври світової поезії»).
17. Родіонова І. Г. Поезія Михайла Драй-Хмари у колі київської «неокласики» 20-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. К., 2004. 20 с.
18. Рудницький Л. Символ і дійсність — образ України у творчості М. Драй-Хмари // Другий Міжнародний конгрес україністів. Львів, 22–28 серпня 1993 р.: Доповіді і повідомлення. Ч. 3: Літературознавство. Львів: б. в., 1993. С. 202.
19. Томчук О. Ф. Естетична система Михайла Драй-Хмари: генеза, творча реалізація: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. Кіровоград, 2002. 19 с.
20. Шерех Ю. Поезія Михайла Драй-Хмари // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у 3 кн.). Кн. 1. К.: Рось, 1994. С. 499–506.
21. Dinggedicht / aus Wikipedia, der freien Enzyklopädie [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://de.wikipedia.org/wiki/Dinggedicht> (03.08.2009).

### **3.2. Мотив оргії у Лесі Українки та Генріка Сенкевича в порівняльному аспекті<sup>44</sup>**

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Ідеться про генетичний зв'язок роману Генріка Сенкевича «*Quo vadis*» та дра-

---

<sup>44</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Мотив оргії у Лесі Українки та Генріка Сенкевича в порівняльному аспекті // Учёные записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского: науч. журнал. Сер. «Филология. Социальные коммуникации». Симферополь: Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского, 2012. Т. 25 (64), № 4 (3). С. 16–28.

матичної поеми Лесі Українки «Оргія», виявлений через мотив спровокованої оргії. Драматична поема Лесі Українки «Оргія» (1913) — один із найвідоміших та найконтroversійніших її творів. Як і будь-який художній текст, існуючи в читачській рецепції «лише через інтертекстуальні зв'язки» (Р. Барт), він породжує нові й нові смисли, котрі, з огляду на його непроминальну актуальність, важливо прочитати. Оскільки винесений у заголовок мотив оргії (на думку Віктора Мержвинського — як і всі Лесині заголовки) — «завжди щось більше, ніж звичайна номінація», він дає «ключ до інтерпретації твору», є його головним концептом [11, с. 9]. Тим важливіше з'ясувати його першоджерела, провідний смисл та конотації, виявити їхній розвиток, порівнявши «Оргію» зі твором, репрезентативним для польської і світової літератур.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Наталя Кузякіна у свій час влучно охрестила цю п'єсу «про прокляття неволі» підсумком стосунків її авторки з рідною культурою [8, с. 31–32]; сучасні дослідники (Лариса Масенко, Володимир Панченко, Анатолій Криловець, Оксана Забужко [4, с. 355, 560], Роман Кухар [9, с. 231–242], Ірина Руснак, Раїса Тхорук, Агнешка Матусяк, Світлана Кочерга [6, с. 121–161] й ін.) акцентують на стосунках із культурою російською, адже ідейно п'єса, як знаємо з генези її задуму [див.: 12], була спрямована до антиімперської, антиколоніальної критики, донині актуальної в Україні — упродовж століття потому! Через те радянські науковці воліли або обходити ту кричущу актуальність мовчанням (наприклад, Анатолій Підгайний, Олекса Ставицький, Степан Шаховський у відомих критико-біографічних нарисах про Лесю Українку), або критикувати п'єсу за авторські «ідейні помилки» та казуїстично звужувати ідею й «переводити стрілки» її спрямованості<sup>45</sup>. Вказані тенденції виразно відчутні у переломній для радянського дискурсу стосовно «Оргії» статті Олександра Дейча, котра з нинішньої точки зору сприймається як прояв «відлиги» в лесезнавстві середини 1950-х рр., з його показовими недомовками: покавшись у попередній недооцінці драми, однак усвідомлюючи дражливість її тематики, автор передусім намагався

---

<sup>45</sup> Як-от у монографії Олега Бабишкіна: «...проти винниченків, донцових і юркевичів, які зраджували... інтереси... своєї батьківщини, України... проти царського самодержавства, проти імперіалістичної політики капіталістичних країн і була скерована «Оргія». <...> ...проти численних ренегатів і перекинчиків у панівний табір, яких ніколи не бракувало серед хистких інтелігентів» [1, с. 321].



відмежуватися від «буржуазно-націоналістичної критики», до якої зарахував перші критичні відгуки дореволюційного часу, дослідження 1920-х років (зокрема ґрунтовну статтю Бориса Якубського до XI тому 12-томного видання «Творів» Лесі Українки у «Книго-спілці», 1930 р.) та пізніші — неназваних авторів з діаспори з їхніми тезами про антиколоніальний пафос Лесиної творчості [див.: 3, с. 370–372].

Сучасні дослідники майже однастайні в тому, що «Оргія» — не пласка алегорія російсько-українських культурних взаємин як метрополії й колонії<sup>46</sup>, оскільки кодує стосунки будь-яких колоніальної й імперської культур як «Свого» й «Чужого», а також стосунки митця і влади, митця й «натовпу» / маси, високого мистецтва та масової культури, жіночого й чоловічого первнів, «природи» й «цивілізації» тощо [див.: 15; 10; 14, с. 19–35; 6, с. 127–161]. У першому з перерахованих ракурсів конфлікту зв'язки української та польської культур упродовж деяких періодів не менш драматичні, що й відзначила Леся Українка у своїй статті «Заметки о новейшей польской литературе» (1900 р.).

Докладніший аналіз тривалого (майже столітнього) науково-критичного дискурсу стосовно «Оргії» подала С. Кочерга [6, с. 122–125]; отже, зупинимося лише на порівняльних дослідженнях. У компаративному аспекті (генетичні, типологічні й інтертекстуальні та інтермедіальні зв'язки, імагологічні та постколоніальні смисли) «Оргію» розглядали Б. Якубський, Н. Кузякіна, О. Турган [14, с. 19–35, 49–84], Р. Кухар, Р. Тхорук<sup>47</sup>, А. Матусяк, С. Кочерга. Деякі приклади інтертекстуальних «польських» асоціацій (з поемою романтика Зигмунта Красінського «Іридйон») названі О. Бабишкіним, котрий посилався на спогади Климента Квітки про те, що Леся читала цей твір напередодні створення своєї останньої п'єси [1, с. 319], та С. Кочергою [6, с. 154]; докладніше розглянуті Р. Кухарем [9, с. 201–212]. Генетичні зв'язки п'єси з сучасною письменницею

---

<sup>46</sup> Хоча досі зустрічаємо і тлумачення як однопланової алегорії: «... в «Оргії» власне під Грецією треба розуміти символізовану Україну. <...> ...поетка ганьбила російський царат за політичний гніт України... вона показала ставлення російської панівної класи до українського мистецтва, «Оргія» — це алегорія на тодішні відносини: римські завойовники — це насправді російські вельможі, а коринтські греки — це українська інтелігенція, сервілістична, неревольюційна. Антей же — це нова сила, що знищить владу завойовників» [9, с. 221–222].

<sup>47</sup> Р. Тхорук виявила досить несподівані в «Оргії» асоціації з ібсенівською «Жінкою з моря», безперечно відомою Лесі Українці [див.: 15, с. 142–143].

польською літературою не розглядалися<sup>48</sup>, хоча на них і вказує Лесина стаття. Паралелі тематики (Стародавній Рим, раннє християнство) й контрасти її вирішення між «Quo vadis» Генріка Сенкевича та драмами Лесі Українки мимохідь зауважила О. Забужко, зробивши вагомий висновок про ідейні пріоритети Лесі Українки [див.: 4, с. 170, 175, 183, 376].

**Мета й завдання дослідження.** Зіставлення «Оргії» з цим романом, на нашу думку, потребує докладнішого аналізу, як і з творами Станіслава Пшибишевського та інших поетів «Молодої Польщі», у котрих мотив оргії є знаковим для доби декадансу, асоціює Стародавній Рим з ідеєю занепаду сучасної культури (очевидно, почалося знаменитим сонетом Поля Верлена «Langueur» / «Томління» зі збірки 1884 р. «Jadis et Naguère» / «Колишнє й недавнє» — «Я — Рим занепаду в його останні роки...» (пер. Гр. Кочура) — та було підхоплене іншими символістами; зі значенням «кривавий бенкет» вжите у не менш знаменитому вірші Артюра Рембо «Паризька оргія, або Париж заселюється знову», 1871 р.).

Отже, ставимо за **мету** виявити близькі й розбіжні нюанси цього мотиву у Г. Сенкевича та Лесі Українки з тим, щоб спроектувати на тяглість тлумачення «Оргії». Виходимо з підсумку Ольги Турган: «Оргіастичне відтворення зіткнення двох цивілізацій і культур — це своєрідний культурний «код» для розкриття життя як аналога свята з усіма його змістовими й структурними формами, міфологічними й історичними асоціаціями» [14, с. 34], — і цей код, взятий із глибин древньої міфологічної й античної культур, прочитується і розвивається обома митцями — представниками однієї доби, але різних літератур — не просто по-різному, а в діаметрально протилежних напрямках.

**Виклад основного матеріалу.** У статті про польську літературу Леся Українка згадувала роман Г. Сенкевича «Quo vadis» (1894–1896) як *«эпопею начала христианства вполне согласно учению римско-католической церкви»* [16, т. 8, с. 107]. Ця лаконічна, проте впевнена характеристика свідчить: роман був добре знайомий українській письменниці. Від його появи до роботи над статтею минуло всього кілька років, однак саме в ці роки роман Сенкевича здобув

---

<sup>48</sup> Зокрема немає такого порівняння «Оргії» в компаративістичних монографіях І. Журавської «Леся Українка та зарубіжні літератури» (1963) і Р. Радишевського «Іскри єднання: До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки» (1983).

усесвітню славу, його швидко перекладали європейськими мовами й перевидавали [див.: 19, с. 302–303; 13, с. 5, 29, 32]. Очевидно, в утвердженні читацьких асоціацій сучасної доби, котра стала називатися модним словом *décadence* / декаданс, із занепадом давньоримської культури саме «*Quo vadis*» зіграв чималу роль, адже у Франції став першим і єдиним на той час бестселером [див.: 19, с. 302–303].

У тій же статті Леся Українка виділила анакреонтичні мотиви у «постпозитивістській» / декадентській польській поезії кінця ХІХ століття, наводячи приклади з лірики Адама Асника, де «*гимн орги*» звучить «*страшним диссонансом*», оскільки «*превращается в жуткую бравуру „танца смерти“*» [16, т. 8, с. 111–112]; підкреслила також пов'язані з ним декларації свободи митця у Станіслава Пшибишевського — лідера й фаворита польського декадентства [16, т. 8, с. 118–121]. Відголоси вказаних у цій статті мотивів та ідей бачимо пізніше у кількох творах письменниці — крім «Оргії», це драма «В катакомбах» (1905), драматичний етюд-«діалог» «В дому роботи, в країні неволі» (1906), драма «Руфін та Прісцилла» (1908), драматичний етюд «Йоганна, жінка Хусова» (1909).

Очевидно, походження мотиву оргії та його зв'язок з літературними текстами дуже давні. У перекладі з грецької слово означає «(1) свято, таємний обряд на честь бога Діоніса»<sup>49</sup>, а в переносному значенні — «(2) розпусний, розгульний бенкет»<sup>50</sup>, Лесина «Оргія» дала підстави українським мовознавцям зафіксувати ще одне переносне значення, посилаючись на репліки Евфрозіни: «(3) *перен.* обід або вечеря з великим вибором страв...» [див. той самий словник]. Дійсно, у тексті «Оргії» слово з таким значенням тричі звучить у жартівливих репліках Антеєвої сестри — вона обіцяє братові смачну трапезу, а потім кличе до неї: «...*бо в нас сьогодні оргія правдива: / купили риби, а якраз нам тітка / дала вина і пару голуб'яток. / Як я ще напечу медяників, / то й Меценат на оргію позаздрить!*» [16, т. 6, с. 174]; «*Нерісо! клич Антея! Йдіть обідать! / Уже готова оргія прешина!*» [16, т. 6, с. 198]. Лагідна й «благомисляча» Евфрозіна (так дослідники трактують її ім'я, пов'язуючи з іменем однієї з давньогрецьких харит — богинь юності, краси, родючості та радощів [див.: 6, с. 132]) намагається скрасити братові й усім домашнім

<sup>49</sup> Див. у книзі М. Єліаде «Міф про вічне повернення. Архетипи і повторення» (1949) про космологічне значення оргій у давній Греції: гл. 2 — «Відродження часу» [24, с. 49, 65–92].

<sup>50</sup> Так подає інтернетний тлумачний «Словник української мови» [режим доступу: <http://sum.in.ua/s/orghija> (25.06.2012)].

їхне сутужне життя, бо цінує в Антеєві талант і громадянську чесність та стійкість, розділяє його погляди й готова допомагати, чим може: «...я не позаздрю / ані жінкам, ні матерям щасливим, / бо їх любов лиш їх родині служить, / моя ж — Елладі всій. В тобі, Антею, / уся надія наша» [16, т. 6, с. 173]. Через те в словах Евфрозіни скромна домашня трапеза протиставлена оргії Мецената — римлянина, котрий намагається спокусити грецьких митців зовсім іншою, «панською оргією» (з репліки Федона [16, т. 6, с. 184]).

Палітра конотацій слова в усіх випадках його вживання в тексті драматичної поеми на диво розмаїта. Усього разом із заголовком таких вживань 33, із них двічі — авторські (1-е — назва п'єси; 2-е — означення місця в ремарці II дії: «В господі Мецената... прибрана як для оргії світлиця...» [16, т. 6, с. 199]), інші вживаються різними дійовими особами, і практично кожен мовець вкладає в це поняття свій смисл. Кілька разів вжито непрямі та синонімічні означення оргії: *гостина* (двічі у репліках Неріси), *барвіста вакханалія життя* (у репліці Неріси), *правдива святая оргія, встановова божжа та святая таємниця Діоніса* (в Антеєвих словах), *гетерія* (у розмові Префекта й Антея).

Дослідники (Р. Тхорук, О. Турган, А. Матусяк, С. Кочерга [див. указ. праці]) зауважили, що всі разом конотації слова «оргія» (навіть — опосередковано — Евфрозініні) визначають опозиційне протистояння «Греція / Рим», тобто «колонія / метрополія», а звідси — «сакральне / профанне мистецтво», «дух / плоть». Якнай докладніше аналізувала нюанси цих конотацій С. Кочерга, вказавши, зокрема, такі: «...»святая оргія», код духу... «розкішна оргія», код плоті. <...> ...культово-мистецька оргія, тобто зустріч Муз на Парнасі... код таїни мистецтва; національно-бунтарська — «розмах нашої сили скритої» (образ вакхічного гімну) — код резистансу» [6, с. 159]. З іншого боку опозицій — конотації у позначеннях «панської оргії», котра теж по-різному сприймається Антеєм і Нерісою, Федоном і Меценатом, рабами-прислужниками й гостями Мецената [див.: там само, с. 159–160]. У романі Г. Сенкевича «Quo vadis» слово вжито на позначення великосвітських римських оргій; воно породжує широкі асоціації з розгулом розпусти й насильства як передвістя римської загибелі.

Про текстуальне знайомство Лесі Українки з романом свідчать окремі деталі, котрі в її творах співпадають або схожі з текстом польського прозаїка. Задля наочності перерахуємо їх.

а) У романі Г. Сенкевича зустрічаємо порівняння дівочої по-статі з танагрською статуеткою (*o tanagryjskich kształtach*) — так бачить естет Петроній в саду Авла юну Лігію, мимоволі порівнюючи дівчину *варварського походження* зі знаменитими римськими кра-сунями й визнаючи її перевагу [розділ другий, с. 28; сторінку тексту в романі «Quo vadis» тут і надалі вказано за виданням: 20]. В «Оргії» з мистецтвом давньогрецької Танагри асоційовано Нерісу — «*ма-леньку мавпочку з Танагри*», як каже вона сама [16, т. 6, с. 181]; «*Такі ніжски бувають лиш в Танагрі. / Мені повір, я знаюся на тому*», — безсоромно рекомендує її Меценат своїм гостям [16, т. 6, с. 211].

б) Ім'я Неріси співзвучне з іменем імператора Нерона<sup>51</sup> — одного з найважливіших історичних персонажів у романі Сенкеви-ча, хоча в рукописах Лесі Українки Антееву дружину спершу звали Елліда [див.: 6, с. 160].

в) За часів Нерона, як показує Г. Сенкевич, Римом розповза-лися дикі чутки про те, що християни викрадають дітей, щоб при-носити їх у жертву. Цю деталь використано в «Руфіні і Присциллі», де скарга плебейки Сервілії префектові Риму про нібито викрадену дитину стає приводом для зав'язки дії — переслідування місцевої громади християн.

г) Там само Лесею Українкою використано схожі деталі та прийоми в експозиції — розмову трьох знатних римлян: заслуже-ного ветерана Аеція Панси і двох молодших — колишніх приятелів Кая Летіція й Руфіна — про майбутнє Риму та про вибір громадя-нином своїх обов'язків. Подібна розмова передує зав'язці дії й у «Quo vadis» — у другому розділі, де Петроній і Марк Вініцій роз-мовляють зі *старим полководцем (stary wódz)* Авлом Плавтієм, приблизно про те ж саме. До речі, попередньо в цьому розділі кіль-ка разів мимохідь промайнуло ім'я римлянина Руфіна (реальної іс-торичної особи), — Петроній розповідав співбесідникові його жи-тейську історію. Схожа трійця бесідує і в другій дії «Оргії», при-чому персонажі (крім Мецената) названі за своїм становищем / по-садою, а не на ім'я: Прокуратор (тобто управитель провінції у Ста-родавньому Римі), Префект (тобто «начальник», «полководець» — у Стародавньому Римі посадова особа, котра очолювала департа-мент чи округ), Меценат (родове ім'я представника багатой знаті, відомого естета).

---

<sup>51</sup> Про його походження від імені «Нерон» писала Р. Тхорук [див.: 15, с. 148].

г) Подібність є і в образах фанатиків-християн: у Г. Сенкевича це Криспус / *Kryspus*, сувору одержимість якого може стримати лише апостол Петро зі своєю певністю в Божому милосерді; у «Руфіні і Прісціллі» крайній фанатизм перших християн втілено в образі Парвуса.

д) Той же Парвус пропонує своїм єдиновірцям послати за римським громадянином шпигуна — у романі Г. Сенкевича схожу ідею втілював Марк Вініцій на пропозицію підступного грека Хілона (*Chilo Chilonides*; у персонажа «Оргії» — Антеєвого учня — схоже ім'я), тільки шпигуна посилав до християн.

е) Зображення Г. Сенкевичем натовпу, який бажає милуватися смертю й муками християн на арені амфітеатру та цирку (розділи 56-й, 58-й, 66-й), зроблено засобами, близькими до тих, котрі Леся Українка пізніше використала в V дії «Руфіна і Прісцілли»: окремі сценки-епізоди<sup>52</sup> показують, як сприймають християн представники різних верств суспільства — від імператора та його наближених до плебсу.

Текстуальні збіги (до того ж, як бачимо, дрібні та здебільшого приблизні) самі по собі можуть лише підтвердити факт знайомства одного автора з іншим і не доводять факту запозичення, оскільки причиною може бути спільне походження від тих самих першоджерел (наприклад, давньоримських письменників або дослідників античної культури). Важливішими для визнання творчого впливу є паралелі в поезиці чи образній тканині текстів, тобто, за відомою компаративістською термінологією, — «внутрішні зв'язки».

Передусім зауважимо, що заголовний мотив Лесиної «Оргії» був наскрізним та метафоричним і в романі Сенкевича «*Quo vadis*». Римські оргії останніх чотирьох років неронівського правління описано принаймні чотирикратно — у розділах 7-му, 30-му, 37-му (тут опис майстерно стилізовано під давньоримську епістолярну спадщину: словами з Вініцієвого листа до Петронія) та 74-му — останньому. У докладних описах та характеристиках їхніх персонажів польський прозаїк-реаліст спирався на давньоримських авторів — Тацита, Сенеку, Светонія й ін. (яких читав і перечитував в оригіналі, щоб не забувати латину — особливо Тацита, чий дух, на думку

---

<sup>52</sup> О. Забужко зауважила, що п'єса «Руфін і Прісцілла» не менш, ніж Сенкевичів «*Quo vadis*», надається до кінематографічного втілення «за законами блокбастера» [4, с. 170], оскільки драмам Лесі Українки властива яскрава «кінематографічність» образно-сценічного мислення.

дослідників, у «Quo vadis» виразно відчутний [див.: 2, с. 169; 19, с. 290–291; 13, с. 26]) — і завдяки їм намагався зберегти історичну достовірність. Однак стиль його історичних романів явно тяжів до романтизації, суб'єктивізму та тенденційності — у своїй «польській» статті Леся Українка точно окреслила еволюцію Сенкевича як «позитивіста», котрий знехтував реалістичним зображенням усіляких безсловесних страдниць Репих із простого люду (так їх названо в начерку Сенкевича «Rzerowa») й «обратился к изображению исторической национальной славы» [16, т. 8, с. 107].

Епізоди із зображенням оргій у Г. Сенкевича насичені яскравими деталями, екзотичними подробицями давньоримського побуту, вони вражають уяву читача надмірною розкішшю й аморальністю римської знаті, протиставляючи їх як ознаки суспільного виродження аскетизмові й альтруїзмові перших християн. Протиставлення за моделлю бінарних опозицій *розкіш — бідність / аскетизм, надмірність багатства й пихи у можновладців — приниженість і скромна простота поневолених* відчутне і в підтексті Лесиної «Оргії». Виражене не так словами, як композиційно,<sup>53</sup> адже дві дії п'єси різко контрастують зображенням місця, де відбуваються. Образно-композиційний конфлікт («Зіткнення хронотопів — зіткнення ідей», за визначенням А. Криловця) трансформується з вузько локального у глобальний, національно-визвольний, оскільки «локус Антеєвого дому в ході розвитку дії виростає до хронотопу Греції-вітчизни» [7, с. 9].

Г. Сенкевич теж використовував спосіб трансформації образного змісту через смислове розширення образу-локусу. У «Quo vadis» неодноразово зустрічаємо порівняння всього давньоримського ладу з оргіями: «*Życie światowładnego grodu wydało mi się [Петронію — Н. К.] jakimś blażeńskim korowodem i jakąś orgią, która jednak musi się skończyć*»<sup>54</sup> [розділ 51-й, с. 382]; «*Porównaj wasze podszyte trwożą rozkosze, — пише Вініцій Петронію, — wasze niepevne jutra upojenia, wasze orgią, podobne do styp pogrzebowych, z życiem chrześcijan, a znajdziesz gotową odpowiedź*»<sup>55</sup> [на питання про майбутнє Риму — Н. К.; розділ 73-й, с. 517]; «*Świat wydawał się jedną*

---

<sup>53</sup> Відповідно до драматичної природи тексту, Лесине зображення відзначається лаконічністю.

<sup>54</sup> «Життя світовладного міста видалося йому якимось блазеньським хороводом, якоюсь оргією, котра, однак, мусить скінчитися» [пер. з польськ. тут і надалі мій — Н. К.].

<sup>55</sup> «Порівняй ваші пронизані тривогою розкоші, ваші напоєні непевністю ранки, ваші оргії, подібні до погребальних учт, із життям християн, і знайдеш готову відповідь».

*orgią, krwawą i bladeńską, lecz zarazem wszczepiło się mniemanie, że przyszedł kres cnocie i rzeczom poważnym, że nadszedł czas tańca, muzyki, rozpusty, krwi i że odtąd tak płynąc już musi życie»*<sup>56</sup> [епілог, с. 527]. Асоціації в порівняннях — із розкішним занепадом, загибеллю, розтлінням краси й невинності, кривавою учтою, насолодою від вигляду смерті й мук, буянням пристрастей та інстинктів, розгулом римського плебсу / «черні» тощо — підносять мотив оргії до символу, стають утіленням головної авторської ідеї.

У зображенні польського митця, коли весь світ, завойований Римом, перетворився на криваву й блазенську оргію, острівцем спасіння стала віра в єдиного Бога та Божественна любов, проповідувана апостолами Петром і Павлом, котрі слідом за своїм Господом пішли на смерть заради спасіння людства во Христі через спокуту. Тобто християнська релігія, виникнувши на маргінесах усвітньої імперії, завдяки ідеям милосердя, альтруїзму й вищій духовності її носіїв перемагає вироджене, хворе насильством античне язичництво. Втіленням високої духовної сили змальовані Лігія та Урсус — заручники з далекої країни римського світу, із племені *ligowie*, котре нібито жило в давнину на території Польщі й мало зносини з Римом. Г. Сенкевич свідомо втілював свою патріотичну тенденцію — месіанську ідею про роль Польщі у цивілізованому світі: «*Moich Ligów wziąłem dlatego, że mieszkali między Odrą a Wisłą. Miło mi myśleć, że Ligia była Polką*»,<sup>57</sup> — писав він у листі [цит. за: 19, с. 294].

Отже, в романі втілена «перемога християнського духу над матеріальною потугою Риму, вищість великої ідеї не тільки над чужими концепціями філософів новочасних і стародавніх, але й над сучасною і політичною «усемогутньою адміністративною машиною» [19, с. 294]; ідеться про сучасну письменникові «машину» царської імперії. Польська читацька аудиторія була підготовлена до такого сприйняття, адже національний месіанізм утверджувався ще романтиками — Міцкевичем і Словацьким, котрі порівнювали страждання розділеного між трьома імперіями польського народу з розп'яттям Христа на Голгофі (III частина «Дзядів», «Книги народу польського», «Беньовський» тощо). Тому в інтерпретації Сенкевича подальший

<sup>56</sup>«Світ видавався якоюсь оргією, кривавою і блазенською, але заодно вчепилася гадка, що прийшов край цноті й іншим поважним речам, що надійшов час танцю, музики, розпус-ти, крові й що відтак уже й мусить плинути життя».

<sup>57</sup>«Моїх лігів узяв тому, що мешкали між Одером та Віслою. Мені мила думка, що Лігія була полькою».



розвиток цієї символіки — Польща так само, як Христос безсмертя, здобуде волю й незалежність, послуживши тим цілому світові, — був цілком очікуваним. Юліан Кжижановський, найавторитетніший у ХХ столітті знавець творчості Сенкевича, стверджував, що своїми історичними романами письменник не лише привабив читачів, а й «усвідомив їх народів», змусив повірити в те, що виголосив у Нобелівській лекції 1905 року від імені Поляка — «*dumnego i szczęśliwego, że zdołał swę ojczyznę wslawić i przypomnieć*»;<sup>58</sup> отож йому залежало передусім на участі Польщі в сучасному світі: «*Głoszono ją niezdołną do myślenia i pracy, a oto dowód, że ona żyje!.. Głoszono ją podbitą, a oto nowy dowód, że umie zwyciężać!..*»<sup>59</sup> [цит. за: 18, с. 248].

У Лесі Українки головний герой, самим іменем пов'язаний з ідеєю відданості рідній землі (про культурософський підтекст імені персонажа чимало писали [див., напр.: 6, с. 128]), теж самовіддано й мужньо гине, показуючи *добрий приклад* своїм співвітчизникам, як зберегти незаплямованою душу та утвердити національну й людську гідність. Однак месіанського пафосу в такому вчинкові нема (у його тлумаченнях думки дослідників були протилежні, а це підтверджує висновок про відсутність однозначного авторського моралізаторства й тенденційності). На наш погляд, самогубство Антея свідчить про його характер стоїка-індивідуаліста, яким цей Лесин персонаж очевидно споріднений з її образами Руфіна та Мартіана. До того ж, Леся Українка гостро критикувала догматичне християнство у драмах «В катакомбах» та «Руфін і Прісцілла». Суворо-трагічним мотивом «римського скептицизму» пройнято близький до Сенкевичевих образів Марка Вініція та Петронія<sup>60</sup> образ Руфіна: цей римлянин-патрицій віддано кохає дружину-християнку і намагається змінитися, щоби прийняти християнство, однак так і не зможе себе переламати, хоча знаходить із дружиною порозуміння. У Сенкевича боротьба в душі Вініція через кохану дівчину-християнку становить головну сюжетну лінію і врешті приводить до торжества духовної любові над плотськими пристрастями й розпусними звичками, переродивши душу римського патриція. Сюжет розгортається цілком відповідно до стереотипних цінностей, притаманних масовій чи-

<sup>58</sup> «...гордого й щасливого тим, що зміг прославити свою вітчизну й нагадати про неї».

<sup>59</sup> «Оголошено її нездатною до мислення й праці, а ось доказ, що вона живе!.. Оголошено її подоланою, а ось новий доказ, що може звияжити!..»

<sup>60</sup> Сенкевичів Петроній допускав «*niewiarę w bogów, ale wierzył w cuda*» [розділ 27-й, с. 218] / «невір'я в богів, але вірив у чудеса».

тацькій аудиторії сучасної письменникові доби: переродження грубої чоловічої хіті, котра уособлює язичницький світ, у духовний по-тяг і любовне єднання; торжество нових моральних цінностей, до яких доводиться піднятися язичників, щоби стати християнином та знайти в жінці споріднену душу. Ця лінія охоче використана постановниками фільмів за романом Сенкевича, завдяки яким він досі популярний у масовій аудиторії. Стель Лесі Українки, натомість, далекий від масових стереотипів: їй властиво руйнувати їх, а не облагороджувати й укріплювати.

Із жінкою-християнкою пов'язана ще одна близька Лесі Українці Сенкевичева психологічна колізія: Помпонія Грецина, дружина Авла Плавтія, у домі якої виховувалася юна чужинка Лігія, шкодує, що не може повернути свого благородного чоловіка в християнство (порівняй з «Руфіном і Прісціллою») і не може відкрити істину синові, оберігаючи його від майбутніх випробувань, які от-от упадуть на голови перших римських християн (порівняй з «Адвокатом Мартіаном»). Загалом у Лесиних драмах світоглядні внутрішні конфлікти в душах римлян показані значно складнішими, ніж у Сенкевича, і психологічно, й інтелектуально: у свідомості Неофіта-раба, Руфіна, Люція, Нартала, Мартіана та його дітей і сестри відбувається настільки болісна переоцінка цінностей, що в ній немає місця стереотипам масової свідомості.

Близькими мотивами виражені протистояння митця і влади: у Лесі Українки — через образ Антея; у Г. Сенкевича цю конфліктну лінію представляє образ Петронія та сюжетні перипетії його змагання з придворними Нерона й самим імператором, котрі завершуються вимушеним Петронієвим самогубством. Визнаний сучасниками за видатного митця й філософа, за *arbitra elegancji / арбітра вишуканості*, Петроній влаштує свою смерть як останню оргію, щоб гідно відійти у вічність, не принижуючись перед нездарою й садистом Нероном та його мерзенними поплічниками. Сенкевич одверто апологізував християнство, показуючи Петронія мало не єдиним серед співгромадян шляхетним захисником римської культури, достойним супротивником нової релігії й моралі. У своїх переконаннях Петроній спирається на естетство, епікурейство та стоїцизм, успадковані Римом від Стародавньої Греції.

У протиборстві Сенкевичевих Нерона та Петронія втілено контрапункт діонісійства й аполлонізму, котрий іншими засобами вті-

лений і в «Оргії», є одним із найважливіших у цій драматичній поемі. Нерон із «Quo vadis» — підступний розпусний тиран, що претендує на роль митця, декларуючи вільне мистецтво. Однак декадентські риси Сенкевич підкреслив в обох своїх персонажах (тим самим скріплюючи паралель *сучасний декаданс — давньоримський занепад*). Наприклад, у розділі 40-му імператор запитує, чи шкодує співрозмовник — Петроній, — що згоріла Троя. Той підіграє імператорові, не без прихованого сарказму заявляючи, що нітрохи не шкодує: адже якби не згоріла, то про що б писав Гомер свою славетну поему? «*Oto co się nazywa mówić rozumnie... Dla poezji i sztuki wolno i należy wszystko poświęcić*»,<sup>61</sup> — каже імператор, вдоволений підтвердженням своєї казуїстичної концепції вільного митця [розділ 40-й, с. 304]. За подальшим ходом дії Нерон, нібито заради мистецтва, влаштовує злочинні експерименти, запевняючи себе й інших, що талант і влада дають йому право «*zrobić coś takiego, czego żaden człowiek dotąd nigdy nie uczynił, trzeba przewyższyć ludzkie pogłowie w dobrym lub złym*»<sup>62</sup> [розділ 41-й, с. 310]. Так мотивована реальна історична подія — підпал Риму за наказом імператора Нерона; описи страхітливої пожежі (розділи 42–44) теж асоційовано з дикою оргією — письменник підкреслює вибух плотських пристрастей, буяння інстинктів, некерованість насильства.

Леся Українка серед українських митців справедливо визнана геніальною «людиною культури» — у «становленні, багатовекторності самореалізації, світоглядних пріоритетях» (за визначенням С. Кочерги [див.: 5, с. 56–93]). Р. Кухар робив слухний висновок, що «творче „співчуття“ з ідеями інших письменників (ішлося про Зігмунта Красінського) «ні в чому не зменшує оригінальності й самобутності її поетично-драматичного хисту, скоріше навпаки, вибором ідей і творчих засобів... Леся Українка виявила й довела, що характер і сила геніального таланту не мусить бути виключним феноменом та еманациєю однієї особи, а може впливати з духовного контакту з іншими творчими джерелами та з якісного ідейного споріднення з ними» [9, с. 212]. Ця думка цілком справедлива щодо «споріднення» з Г. Сенкевичем, якого після появи «Quo vadis» навіть звинувачували у плагіаті, оскільки на той час у Європі з'яви-

<sup>61</sup> «Ото називається говорити розумно... Для поезії й мистецтва дозволено й належить усім пожертвувати».

<sup>62</sup> «...зробити щось таке, чого жоден чоловік донині ніколи не чинив, треба перевищити людське поголів'я в доброму чи злому».

лося чимало художніх творів про епоху Нерона. Зрештою дослідники дійшли висновку, що Сенкевичів задум «виріс із загальної атмосфери часу й особливої атмосфери польського життя, котре митець відчував у власний спосіб...» [19, с. 293].

Однак наше зіставлення показує передусім інше: у творчому зв'язку зі старшим уславленим польським сучасником Леся Українка виявилася не скромною ученицею, а геніальним митцем, котрий спирається на здобуту науку, щоб зробити нове відкриття. В її художній обробці тема протистояння поневоленої Греції з вельможним жорстоким Римом = усесвітньою імперією, неминуча загибель якої уособлена в кривавих оргіях — страатах християн під радісні крики натовпу, — стверджує в уяві читача не нову релігію, котра з маргінесу переміститься в центр імперського світу, щоби стати новою усесвітньою владною догмою = християнством, а привертає симпатію читачів до загубленої культури давнішого світу — Стародавньої Греції, де оргія первісно була втіленням людської гармонії з природою (культ Діоніса), радісного відродження й оновлення в ній, а не крові, насильства й розпусти, як спрофанована оргія давньоримська.

Отже, висновок О. Забужко цілком справедливий: українська поетеса першою серед світових митців показала те, що формулював Освальд Шпенглер у своєму «Занепаді Європи» (1918–1922) — що давні римляни були варварами і стояли між еллінською культурою і порожнечою. «...збіжність його думки з Українчиною вельми характеристична: на цьому прикладі найкраще видно, як зграбно й ненавужно вписується модерна українська культура в європейський культурний мейнстрім... як, з української позиції, Лесі Українці виявилось видимим те, чого недобачали її німецькі сучасники» [4, с. 376]. Адже вона виходила з історичного досвіду, який її сучасникам був невидимий і нецікавий (ця думка гостро, обурено й водночас болісно-гужливо звучить у публіцистичному памфлеті молоді Лесі Українки «Голос однієї російської ув'язненої», написаному по-французьки у 1896 р., із приводу бучних святкувань та прийомів царського подружжя у Франції): поневолювачі України — варвари, бо безсоромно забрали в поневолених їхню давню культуру та славу й позбавили їх місця серед народів світу.

*«Хто ж то перейшов / по нас, як по містках, до храму слави /  
всесвітньої? Кого ми на собі / з безодні варварства на гору несли? /  
Чи ж не лягли ми каменем наріжним / до мавзолею нашим пере-*

можцям?»), — із болем та гнівом каже в «Оргії» Антей Федонові, готовому задовольнитися тим, що «нам дозволять у бучних палатах / на лірі заграбованій пограти» [16, т. 6, с. 190–191]. Порівняймо з інвективами, зверненими до сучасних французьких митців у згаданому памфлеті: «...слабенький спів однієї невільниці не матиме змоги привернути увагу цих величних півбогів, увінчаних лавровими та трояндовими вінками. <...> Ганьба лицемірній лірі, улесливі струни якої наповняли акордами зали Версаля. Ганьба чаклуванню зрадливої німфи, яка з хаосу віків викликала морок. <...> Добрі французи, заведіть нашого царя подальше від цього міста... бо тут, у кімнатах Антуанетти і Людовіка, кошмари можуть порушити його відпочинок після такого тріумфу, після таких жертв, що устигали дорого його колісниць цезаря, яка проїздила по мертвих. <...> Добре ж будуйте міст, що мусить з'єднувати народи, хай він буде не менш міцний, ніж старовинні царські мости в Парижі і Москві. Вони ж добре витримали невгамовний танець позбавленого кайданів натовпу, підбурюваного ненавистю, освітленого пожежами» [16, т. 8, с. 17–18]. Які образи стояли перед очима української поетеси, коли вона це писала? Цілком вірогідно, що пишні оргії та процесії Нерона, картини палаючого Риму та римського натовпу, описані Сенкевичем із неперевершеною пластичною виразністю. І навіть «зрадлива німфа», якої тоді ще не було у творчому набутку Лесі Українки, але яка постане в образі танцівниці Неріси, тут уже з'являється. Творчі шляхи несповідимі...

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** На прикладі зіставлення мотиву оргії в письменників різнонаціональних літератур, у творах, відмінних жанрово, за стилістикою і проблематикою, бачимо творче засвоєння молодшою письменницею прочитаного у старшого колеги. Роман Г. Сенкевича «Quo vadis» у свій час, очевидно, не дуже сподобався Лесі Українці (зрештою, ми навіть не маємо документальних доказів, що вона його читала — ні в найповнішому біографічному джерелі, праці Ольги Косач-Кривинюк, ні в інших спогадах чи листах нема тому підтвердження). Зате відомо, що Леся Українка не любила в мистецтві моралізаторства й одвертої тенденційності, котрі підкреслила у своїй лаконічній характеристиці зі статті 1900 року як притаманні Сенкевичеві (і таки не помилилася, судячи з оцінок сучасних дослідників: «...Сенкевич не просто захоплює читача... він його навчає, виховує, облагороджує»

[13, с. 5]). Більше він не згаданий у доробку української письменниці — ні в листах, ні в статтях. Проте півтора десятка літ потому найвідоміший Сенкевичів роман явно впливав на її власні твори, відізвавшись у них творчо трансформованими мотивами й навіть елементами стильової палітри.

Очевидно, цей факт важливий для розуміння психології будь-якого митця, механізму його творчої фантазії. Однак у Лесі Українці він ще й показує: вплив може призводити до несподіваних результатів, до радикального переосмислення сприйнятого. Адже цей зв'язок дав українській мисткині поштовх до парадоксального вирішення конфлікту старого й нового світів: замість утвердження нової маргінальної релігії в центрі старого світу вона показала моральну перевагу загубленої культури Стародавньої Греції, в якій сакральна оргія символізувала не розгул плоті, а гармонію людини зі світом, оновлення й відродження. Імовірно, роман уславленого польського прозаїка-сучасника підказав українській письменниці парадоксальне вирішення конфлікту імперії та колонії, старого й нового світів: вона показує не торжество нової релігії з маргінесів й утвердження її в центрі імперського світу, як Сенкевич, а моральну перевагу загубленої культури Стародавньої Греції, в якій сакральна оргія символізувала гармонію людини зі світом, свято оновлення й відродження. Спрофанована Римом оргія символізує агресію імперської культури з вихолощенням духовного сенсу й розгулом плоті та домінуванням насильства.

У порівнянні виявляється не лише розбіжність, а й близькість історіософських основ світогляду та етичних настанов творчості польського й українського митців: їх споріднює зневага до звироднілої могутньої імперії, викриття внутрішньої порожнечі й безперспективності її культурної агресії; натомість утверджується ідеал відданості колонізованій, зневаженій імперією культурі та її цінність для майбутнього світу. Ця ідея в нинішній Україні продовжує бути актуальною.

## Література

1. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки. К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ., 1963. 408 с.

2. Горский И. К. Исторический роман Сенкевича. М.: Наука, 1966. 308 с.
3. Дейч О. Остання драма Лесі Українки // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. Т. II: Публіцистика. Прозові твори. Листи. Статті. Дослідження. Спогади / ред. О. К. Бабишкін. К.: Вид-во АН УРСР, 1956. С. 370–387.
4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. 2-е вид., випр. К.: Факт, 2007. 640 с. (Сер. «Висока полиця»).
5. Кочерга С. О. Інтелектуальна парадигма культурософії Лесі Українки: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. 176 с. (Посібники та підручники ВНУ імені Лесі Українки).
6. Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. 656 с.
7. Криловець А. Драматична поема Лесі Українки «Оргія»: філософія національної честі // Дивослово. 1996. № 7. С. 6–10.
8. Кузякина Н. Б. Леся Украинка и Александр Блок : лит.-крит. очерк. К.: Рад. письменник, 1980. 165, [3] с.
9. Кухар Р. В. До джерел драматургії Лесі Українки: монографія. Ніжин: б. в., 2000. 268 с.
10. Матусяк А. Танцівниця як «метафора контрасту» в «Оргії» Лесі Українки // Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць / упоряд. Н. Сташенко. Луцьк: вид-во «Волинська обласна друкарня», 2007. Т. 4, кн. 1. С. 161–181.
11. Мерзвинський В. В. Драматургія Лесі Українки: поетика власних назв: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 — укр. лра / Київський нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. К., 2005. 20 с.
12. Панченко В. «Я не буду загрозувати переходом в чужу літературу...»: загадкова генеза драматичної поеми Лесі Українки «Оргія» // Дзеркало: Драматична поема Лесі Українки «Оргія» і роман Володимира Винниченка «Хочу!» / упоряд. В. Є. Панченко. К.: Факт, 2002. С. 5–19 ; Літ. Україна. 1996. 22 серп. С. 3.
13. Стахеев Б. Генрик Сенкевич // Сенкевич Г. Собр. соч.: в 9 т.: пер с польск. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1. С. 5–32.
14. Турган О., Гребенюк Т. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми): монографія. Запоріжжя: Просвіта, 2008. 292 с.

15. Тхорук Р. Л. Неволя як тема і як проблема у творчості Лесі Українки // *Леся Українка і сучасність (До 130-річчя від дня народження Лесі Українки): зб. наук. праць*. Луцьк: вид-во «Волинська обласна друкарня», 2003. С. 139–148.
16. *Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т.* К.: Наук. думка, 1975–1979.
17. Элиаде М. *Космос и история : избр. работы : пер. с фр. и англ. / общ. ред И. Р. Григулевича, М. Л. Гаспарова ; [вступ. ст. и коммент. Н. Я. Дараган ; послесл. В. А. Чаликовой]*. М.: Прогресс, 1987. 312 с.
18. Krzyżanowski J. *Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. 1984. 304 s.
19. Ładyka A. *Henryk Sienkitwicz*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1971. 498 s.
20. Sienkitwicz H. *Quo vadis*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977. 532 s.





## Розділ 4. Екзистенційна проблематика як підстава для типологічного порівняння поетичних текстів

**Завдання студентам:** Прочитайте дослідження, визначте, які методи порівняльного літературознавства стали його методологічною основою та як вони співпрацюють. Визначте мету зіставлення двох літературних явищ на підставі екзистенційної проблематики. Зверніть увагу на висновки. Чи правомірна екстраполяція висновків із вужчого явища на ширше — із творчості одного поета на середовище, яке він репрезентує? У яких випадках це правомірно? Чому в поезиці віршів І. Світличного звернуто увагу саме на сонетну форму? Чи є якийсь зв'язок віршової та жанрової форми з екзистенційною проблематикою? Яке значення має в поезиці віршів В. Висоцького та І. Світличного інтертекстуальність?

**Термінологічний словник до розділу:** тематологія, типологічне порівняння, інтертекстуальність, екзистенційна проблематика, поезика, екстраполяція, стосунки імперської та колонізованої культури, денаціоналізація.

### Феномен Владіміра Висоцького і дисидентська поезія в Україні (Іван Світличний)<sup>63</sup>

**Постановка проблеми.** Знаменитий російський бард В. Висоцький якось сказав про свої вірші-пісні, що їх ніхто не забороняв і ніхто не дозволяв<sup>64</sup>. Вони були створені й стали широко відомими завдяки унікальності його становища артиста-співака, офіційно не визнаного поетом. Акторське обдарування, помножене на талант володіння словом, свободу особистісної поведінки та самовиражен-

---

<sup>63</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. Феномен В. Висоцького и дисидентская поэзия на Украине (Иван Свитлычный) // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009–2011 гг.: сб. науч. тр. / редкол.: А. Е. Крылов, А. В. Скобелев, Г. А. Шпилева. Воронеж: Эхо, 2011. С. 211–223.

<sup>64</sup> Цей епізод увійшов у цикл передач «Живой Высоцкий» каналу ОРТ на російському телебаченні, 20–23.01.2003 р., завершальна частина (за документальним фільмом реж. Владіміра Смірнова «Я, конечно, вернусь...», 2001). Див. фільмографію про В. Висоцького, складену Марком Цибульським: <http://vysotskiy.lit-info.ru/vysotskiy/kino/vysockij-filmografiya/iv-dokumentalnye-filmy-i-avtorskie-teleperedachi.htm>

ня, громадянську і художницьку позиції, викликали неймовірну для тогочасного поета популярність у найрізноманітніших прошарках радянського суспільства.

Нинішніми поколіннями «неофіційний» поет застійної доби В. Висоцький сприймається (чи все таки не сприймається?) як дисидент, оскільки не вкладається у відомі рамки, не схожий на інших письменників — як «офіційних», так і заборонених, гнаних його сучасників, у тому числі й політичних дисидентів. 1960–1980-ті роки в радянській Росії представлені не лише цими полюсами суспільного становища поета — були й ті, хто писав «у шухляду», і «широко знані у вузькому колі», і «самвидавні» / «тамвидавні» [див.: 13]. В інших національних республіках колишнього СРСР між полюсами «офіційний» — «заборонений», як правило, іншого статусу не було, тобто уявити феномен Висоцького в тодішній Україні просто неможливо. Вірші рідною мовою вже були компроматом, який в очах можновладців зраджував «українських буржуазних націоналістів» — це й визначило табірну долю Василя Стуса, Ігоря Калинця, Тараса Мельничука та деяких інших українських дисидентів, яких прирікали на табірну долю саме за вірші [див.: 8, с. 47–63, 121–141], а в якості популярних пісень влада тим більше не стала б їх терпіти (що підтверджується фактом убивства в 1979 році молодого композитора Володимира Івасюка — автора «Червоної рути», яку з 1971 року співав увесь Радянський Союз). Відсутність поетичного феномену такої популярності, як Висоцький, у національних літературах — факт і показник рівня денационалізації, коли рідна мова стає чужою / неprestижною / неонов'язковою у більшій частині спектру її функціонального вживання для значної частини нації.

**Виклад основного змісту.** Порівняємо найважливіші риси творчої біографії та мотиви поезії Висоцького й Івана Світличного (1929–1992) — ідейного вождя українського шістдесятництва [див.: 5; 4; 10; 18], чия власна поетична творчість цілком вкладається в рамки поняття «табірна лірика». Здавалось би, між вільним, зігрітим усенародною любов'ю В. Висоцьким та багатолітнім табірником-дисидентом (І. Світличний після другого арешту в січні 1972 засуджений на 7 років табору і 5 років заслання, строк відбув повністю, хоча в 1981 році на засланні внаслідок інсульту став тяжко хворим інвалідом) мало спільного, але тут важливі типологічні сходження

та контрасти за відсутності контактів (хоча й не виключаючи опосередковані зв'язки) між митцями у спільному культурному просторі.

І спільне, й різне у поетів-сучасників порівнянне передусім у координатах певної парадигми ідей та цінностей. У найзагальнішому формулюванні це екзистенційні цінності й ідеї: смисл людського існування, свобода, стосунки індивіда й суспільства, особистий вибір та людська гідність, смисл творчості та ставлення до неї.

Поетична спадщина І. Світличного невелика за обсягом, оскільки створена і збережена в екстремальних умовах радянської в'язниці. Творчий період дуже короткий: усі ліричні твори (крім перекладів) та три поеми написані в тюрмі й таборі в 1972–1978 роках. Проте ця невелика збірка являє художника абсолютно оригінального масштабного таланту, усупереч поширеній у 60-ті роки серед українських дисидентів невисокій оцінці поетичного обдарування Світличного. Лесь Танюк писав у своїх спогадах: «Є декілька легенд навколо Івана, з якими ніяк не можна погодитися. Перша легенда — про те, що поетом він був, мовляв, слабеньким і набагато більше зробив у перекладі. Це не так. Поезія — не кількість надрукованого» [18, с. 155; див. також: 10, с. 18]. Для сучасників (і навіть для друзів) він був талановитим критиком та літературознавцем, який вимушено (через політичні репресії, заборону друкуватися з 1965 р.) перейшов на поетичні переклади з французької (Беранже й ін.) та слов'янських мов. Лише після видання двох книг, котрі показали поета Світличного українському читачеві<sup>65</sup>, стали очевидними масштаб і значення одного з найяскравіших поетів шістдесятницько-дисидентської доби.

Феномен В. Висоцького може бути своєрідною точкою відліку в оцінці української поезії застійного періоду, де критерії популярності / значущості були спотворені (а почасти такими залишаються й досі) ненормальністю суспільного становища, і відновлення

---

<sup>65</sup> Див. видання 1990 і 1994 років [16; 17]. Уперше вірші Світличного опубліковані в емігрантській пресі та видавництвах [15]. Як правило, за кордон твори українських дисидентів потрапляли стараннями їхніх близьких, щоби привернути увагу західного світу до долі репресованих і таким чином вирвати їх зі зловісного кола повної безгласності, у якому чинилася груба сваволя над усіма, хто «не розкався» — каральна радянська система прирікала їх на повторні строки ув'язнення. Емігрувати вдалося лише в поодиноких випадках (приклад — доля відомого публіциста Валентина Мороза, якого «випустили» після другого табірної строку). Однак у більшості випадків сам факт друкування віршів «за бугром» ставав приводом і обтяжливим фактором для подальшої долі дисидента. Легально в радянській Україні вірші І. Світличного з'явилися лише в кінці 1989 року (ж. «Київ», № 12).

істинного співвідношення талантів і впливів ще попереду. А поки що — *quot homines, tot sententiae*<sup>66</sup>.

Вірші І. Світличного піддаються лише приблизному датуванню (текстологічна проблема *задротяної* поезії<sup>67</sup> не менш складна, ніж у творчості Висоцького, хоча й з інших причин), зате легко розділяються на цикли, що й було використано укладачами його поетичних книг. Найповніше, посмертне видання поетичної спадщини (упорядковане в 1994 році сестрою Надією і дружиною Леонідою Світличними) містить десять циклів та три поеми — «Архімед», «Рильські октави», «Курбас». Серед віршів більшість — сонети (точніше — сонетино<sup>68</sup>), майже всі інші — переспіви відомих літературних джерел (цикл «Варіації на виспівані теми») або іронічні варіації на їхні теми («Галичеве» — на теми пісень російського барда-дисидента Александра Галича). Поеми також пов'язані з певною літературною основою — із творами Євгена Плужника, Максима Рильського, Павла Тичини, Миколи Зерова та інших поетів «розстріляного відродження».

Не дивлячись на досить вузьку жанрову визначеність, вірші й поеми Світличного широкі за тематично-проблемним діапазоном і сприймаються нині як больовий відгук на найважливіші проблеми часу. Образ ліричного героя в них багатолікий, іронічно-мінливий — «протеїчний» (користуючись визначенням російського літературознавця Анатолія Кулагіна про авторський образ у рольовій ліриці В. Висоцького [12, с. 9]). Головні теми в обох поетів — самовизначення особистості у ворожо-нищівних умовах, котрі руйнують людську гідність; у Світличного виділяється проблема складних стосунків героя-дисидента зі сучасниками, з денаціоналізованим, позбавленим історичної пам'яті суспільством.

---

<sup>66</sup> Скільки людей, стільки й думок (лат.). У сучасному українському літературознавчому дискурсі часом звучать різкі заяви про те, що вся наша краща поезія 70–80-х гнила в таборах; у той же час табірна й підпільна творчість видатних поетів Григорія Кочура, Миколи Сарми-Соколовського, Івана Світличного, Миколи Самійленка, Івана Гнатюка, Миколи Василенка та ін. мало вивчена й не отримала широкого суспільного визнання.

Львівський літературознавець Микола Ільницький вжив цей вираз у значенні «заборонена» і «самвидавна» література, що здається мені неправомірним — назва більше годилася б для визначення табірної-тюремної лірики [див. статтю про львівський поетичний самвидав: 7].

<sup>68</sup> Сонетино відрізняються від власне сонетів коротшим розміром рядків: у російській та українській поетичній традиції — 4-стопний ямб замість 5- або 6-стопного, в італійській силабіці — 9-складові вірші замість 11-складових і т. д.

Один із центральних циклів у поетичному корпусі Світличного — цикл із семи сонетів «Я — дисидент», уперше надрукований саме у виданні 1994 року<sup>69</sup> (датується 1977 роком). Літературною основою, асоційованою через головний мотив у назві циклу, є відома формула заперечення в поетичному кредо Івана Франка:

*Який я декадент? Я син народа,  
Що вгору йде, хоч був запертий в льох.  
Мій поклик: праця, щастя і свобода,  
Я є мужик, пролог, не епілог.*

[І. Франко, «Декадент»]

Схожість цієї формули призвела до помилки у виданні творів Світличного у 1990 р.: там опубліковано лише перший сонет циклу з кардинальною зміною в головному слові: *Я — декадент*. Отже, першим ретельно виваженим виданням віршів Світличного є збірка «У мене — тільки слово» (1994) [див. докладніше: 6].

Слово «дисидент» у лексиконі українських шістдесятників з'явилося, очевидно, у другій половині 1970-х років [див.: 8, с. 121–177], коли рух опору цілком перемістився в табори, і купка інакомислячих («*малесенька щоптá*», як писав В. Стус) опинилася у безвихідній трагічній ізоляції від батьківщини та й цілої країни — не просто відгороджувалася тюремними стінами чи табірними колючими дротами від повсякденного життя, а зусиллями КДБ та судових інстанцій, преси і партійної пропаганди — починаючи зі шкільного виховання — поставала в очах «нормальних радянських людей» відщепенцями і злочинцями. Ідеологічні підтасування насаджувалися в масовій свідомості через спотворену історичну пам'ять, і виникала ситуація, яку Світличний узагальнив у цілому її трагічному масштабі:

*Та й вдатне ж плем'я — посполиті,  
Не посполиті — благодать!  
Кістками вимощена гать;  
Канали, кровію политі,  
До суду-віку простоять.  
А посполиті — малим ситі,  
Аби не порожньо в кориті.*

---

<sup>69</sup> Усі посилання на вірші І. Світличного подаються за цим виданням [17]. Вказуємо назву вірша і сторінку.

*Рубають ліс — тріски летять,  
Летять тріски — й дуби з трісками,  
Кістки — і голови з кістками.  
Відьомський шабаш! Дикий стрес!  
Трищать хребти і гнуться спини...  
Ніхто, ніяк, нічим не спинить  
Людьми угноєний прогрес.*

[«Посполиті», с. 104]

*Посполиті, раби* — і вони ж *браття*, тобто сучасники, котрі у своїй сліпоті ставилися до дисидентів з упередженням. Світличний, звертаючись до цієї аудиторії (а іншої у нього просто не було — першими читачами, крім рідних і близьких, могли стати хіба табірні цензори, «опери» та інші особи «при виконанні...») говорив незвичними у тодішній офіційній літературі словами, намагаючись розбудити у свідомості сучасників громадянську мужність, почуття вини й відповідальності:

*Я винен, браття. Всі ми винні.  
Наш гріх судитимуть віки  
За беріїв, за Соловки,  
За чорні, зганьблені, злочинні  
Перегвалтовані роки,  
За куці істини нізчимні,  
За те, що унтери причинні  
Нам кастрували язика,  
За довбані в катівнях ребра,  
За реабілітанські жєбри,  
За небо, ґратами рябе, —  
Судіть мене. Судіть без знижки,  
Судіть — я винен — хоч до «вишки»,  
Мене, а заодно й себе.*

[«Провина», с.42]

У нього не було ілюзій стосовно реакції, яку могли викликати подібні вірші — «лояльна лють і правовірна злість» [«Я — дисидент. III», с. 113], але як інакше було достукатися до темної й лінивої свідомості? І поет навмисне провокував гостру реакцію:

*Я — дисидент. При всіх зрікаюсь віри  
 В живих богів, та ідолів, та будд.  
 Богове люблять бидло, твар, табун.  
 Богове спрагнуть послуху й офіри,  
 Їм світ — не світ, а кара, гріх, табу.  
 А я — невіра. Всі олімпи й кліри  
 Мені до лампочки. Нехай зі шкіри  
 Богове лізуть. На моїм горбу  
 Не в'їдуть в рай. Я дисидент в законі.  
 Ви краще розпрягайте, хлопці, коні  
 Та пішака шмаляйте в свій едем.  
 Без мене, певна річ. Мене ж тим часом  
 Не спокушайте дарма. Я цюпасом  
 Не звик. І не люблю. Я — дисидент.*

[«Я — дисидент. І», с. 112]

Емоційне забарвлення сонетних та поемних інвектив Світличного діапазоном від зухвалих декларацій до гнівних пророцтв (вони асоціюються з Шевченковими «Заповітом», «І мертвим, і живим...» та іншими хрестоматійними зразками української громадянської лірики) викликає в пам'яті і доступні багатьом тодішнім читачам та слухачам перегуки з поетичними голосами А. Галича й В. Висоцького<sup>70</sup>. Особливо — Висоцького з його напругою, пристрасним поривом («*Рвусь из сил — и из всех сухожилий...*») [«І. Охота на волков», т. 1, с. 453]<sup>71</sup>) та безкомпромісністю («*Судьбу не обойти на вираже / И на кривой на вашей не объехать, / Напропадю то же не протечь...*») [«Я спокоен — он мне всё поведал...», т. 2, с. 130]). У Висоцького, щоправда, майже немає прямих ліричних і тим більше публіцистичних декларацій, він тяжів до інакомовних жанрів балади та пісні-стилізації, до казкових алегорій та притчі, — і наше порівняння, на перший погляд, неправомірне. Однак при вчитуванні у вірші Світличного неминуче постає враження, близьке до ефекту

<sup>70</sup> Судячи зі спогадів українських дисидентів-шістдесятників («Люди не зі страху» Св. Кириченко, «У карнавалі історії» Леоніда Плюща та ін.), пісні Висоцького поширилися в їхньому середовищі дещо пізніше, ніж пісні А. Галича та Б. Окуджави. У 1960-ті роки Висоцького знали мало. Однак І. Світличний спеціально їздив у Москву на спектаклі театрів «Современник» і знаменитої «Таганки» та особисто був знайомий із Висоцьким [див.: 9, с. 581].

<sup>71</sup> Назва, том і сторінка вказані за двотомним виданням творів В. Висоцького [2].

рольової лірики російського барда. Справа в тім, що поетичний голос Світличного так само діалогічний і «протеїчний». Інтелектуальна глибина у нього не однозначно-серйозна, а прихована за іронічно-багатоликою маскою, що просвічує цілим спектром смислів — перегуків та відштовхувань / зчеплень із думками класиків, з авторитарними ідеологічними догмами, з аксіомами «здорового глузду» (у Світличного читай: обивательської конформістської свідомості):

*Ганебний зек, державний злодій*

*І волею богів естет...*

*Живцем вмурований у склеп,*

*Я влип по вуха. Годі! Годі!*

*Але в мені ожив естет,*

*Забаг евфоній і мелодій,*

*І komponую, хоч не в моді*

*Тепер тратований сонет.*

*Кому? Для чого? Що це — хобі?*

*Пожива для тубільних снобів?*

*Чи для судових експертиз?*

*...І чому він не мелодійний,*

*Незграбний мій, негречний мій, не-*

*благодійний естетизм?*

[«Інтродукція», с. 31]

Процитований вище сонет, що відкриває книгу «У мене — тільки слово» і цикл «Камерні мотиви» (гра слів у його назві прозора — вірші написані в **камері** слідчого ізолятора київського управління КДБ — так званий СІЗО — в 1973 р.), показовий у розумінні Світличним вічної теми — «Ars poetica». Вона проходить через усю книгу і дає назву ще одному циклові. У віршах, які його складають, поет удавано серйозно декларує класичну форму, а в наслідку інтертекстуальних перегуків з'являється підтекст: «...висміювання дисциплінарних і каральних заходів боротьби з інакомислячими», — як помітив Анатолій Ткаченко [19, с. 401]. Ось ще один приклад:

*Гвардійська виправка ідеї.*

*Парад римованих думок.*

*Стопа в стопу, рядок в рядок*

*Карбують ямби і хореї*



*Свій церемоніальний крок.  
Слова — на вишкіл! У каре їх!  
В катрен свавільні емпіреї  
Розкучерявлених барок!*

*Екстази — в ритм! Натхнення — в цикли.  
Під метр розхлябаних, незвиклих  
Рубати твердо, як в строю,  
Командний ритм, структурний розмір.  
А за ліричний відступ — розстріл,  
Як підлим зрадникам в бою.*

[«Класичний вірш», с. 82]

Тема нестерпної дисциплінарної удавки на поетичному горлі виступає головною й у Висоцького, але в дещо іншому ракурсі: «...заботливые люди / сказали: «Звёзды с неба — не хватать!» [«Реальней сновидения и бреда...», т. 1, с. 447] — тобто як тема нівелювання таланту, неповторної індивідуальності. Як проблема свободи у творчій самореалізації, в ім'я якої художник / артист / творець жертвує всім, долає немислимі перешкоди, рве всі пута (знамениті пісні Висоцького на цю тему можна перераховувати десятками — тут і «Натянутый канат», «Чужая колея», диптих «Охота на волков», й ін.). Тобто у російського барда це внутрішній конфлікт ліричного героя / рольового персонажа мало не в кожній пісні.

Інший ракурс проблеми бачимо у Світличного, коли задаємо питання: чому цей автор вибирає й декларує сонетну форму, естетичні канони якої аж надто далекі від екстремальної ситуації, в якій перебуває? Там, де творчість для нього — духовна опора, а не іграшка естетів. Біографії багатьох відомих табірників свідчать про те, що вірші допомагали їм вижити у нестерпних умовах неволі. Їх складала (творили в голові, а не на папері) у таборі в'язні сталінської доби Солженіцин і Шаламов, Юрій Домбровський і Борис Антоненко-Давидович, білоруські митці Францішек Аляхнович і Лариса Геніюш, а в післясталінський період — чи не всі українські шістдесятники. Список можна продовжувати іменами як визнаних поетів, так і тих в'язнів, хто в звичайному житті не мав стосунку до поетичного слова. Про цю рятівну потребу — творити вірші в таборі чи у в'язниці — у своїх спогадах заявив український поет Іван Гнатюк, який у 1940–1950-х роках двадцятилітнім відбував 25-літній строк

покарання на Колимі: «...зрозумів, якщо не писатиму віршів — скоро загину» [3, с. 151]. Щось подібне писав і Шаламов...

Світличного виділяє серед поетів-табірників декларація — обґрунтування нібито суто формального боку творчості: поет вибирає складну й відповідальну з точки зору поетичної майстерності сонетну форму, хоча тут таки іронізує над формальностями. Для нього цей вибір засвідчує тяглість поетичної традиції. Адже в українській поезії авторитетним майстром сонетної форми є Іван Франко — творець знаменитого циклу «Тюремні сонети», створеного століттям раніше за сонети Світличного. В умовах жорстоких переслідувань національної культури ця нитка зв'язку — як джерело живої води.

Поета І. Світличного неможливо уявити поза національною та світовою літературною традицією — його вірші пронизані інтертекстуальними зв'язками [див.: 1], густо насичені ремінісценціями та алюзіями, майже всі містять епіграфи й текстові та підтекстові відсилання до українських і світових поетів — від Горация, Данте й Шекспіра до Пушкіна, Лермонтова, Маяковського і друзів-сучасників Л. Костенко, В. Стуса, І. Калинця (див. сонет «Парнас»). Перший-ліпший вірш Світличного — не монолог, а діалог, і не лише метафізичний, умовний, але драматично та інтонаційно насичений, емоційний, він вражає блиском іронії, ерудиції, гостротою й афористичністю думки. У колі класиків та сучасників автор почуває себе рівним серед рівних: висловлює сміливі судження, вступає в суперечку, дякує за підтримку, вимагає відповіді, заперечує зужиті авторитети... Цей діалог у царстві Духу запрошує і втягує читача у ситуацію вільного спілкування, де автор мислить категоріями, виплеканими світовою гуманістичною культурою. Досягнення свободи висловлення у відшліфованих століттями рамках сонетної форми рівнозначне духовній свободі, яка піднімає ліричного героя над цілком реальними матеріальними умовами ув'язнення — «на рівень Божих партитур!» (перекладуючи епіграф з І. Драча):

*<...> Твої права  
на честь і гідність всі з тобою:  
Їх не відбити. Ритм двобою  
Пульсує в серці, і слова —  
Не зраджувані і незрадні —  
Формують строфи, непідвладні  
Шмональникам і судіям.*

*Куняє варта за дверима,  
А вічність — зоряна, незрима —  
Пливе, і мить її — твоя.*

[«Відбій», с. 35]

Сонет як жанр обраний свідомо, як обирають зброю для вирішального дуельного поєдинку — таким метафізичним протиборством стає поетична творчість у застінку. Володіння зброєю майстерності є запорукою духовної перемоги митця:

<...>

*Сонет вагомий, як стилет.  
В нім воля старту, пружність злету,  
Скульптурна філігрань ракет...*

<...>

*А нам приписано дієту  
Із кантів, од і пієтету. —  
Вегетар'янський вінегрет!*

<...>

[«Сонет», який відкриває цикл «Ars poetica», с. 80]

Віра в ідеальне, в Дух, у Слово у Світличного несхитна («Я вірю в риму, / У силу слова незбориму, / В талан-натхнення, в Божий дар» [«Яких іще зазнаю кар?...» із циклу «Ars poetica», с. 84]) і парадоксально поєднана з дошкульною іронією скептика-атеїста<sup>72</sup> щодо рабської готовності слабких духом підкорятися нав'язаним богам-ідолам (власне, за позірно атеїстичним змістом постає зовсім інший — ідеологічний — підтекст, у якому Святе Письмо — то «єдино вірне вчення марксизму-ленінізму», адже його криза в 1970-х роках була вже очевидною):

*Богів нема. Самі ікони.  
Сторожа догм, синадріон  
Закув Святе Письмо в канон.*

---

<sup>72</sup> Більшість українських митців-шістдесятників на початку свого творчого шляху були досить байдужі до релігійних пошуків (за винятком І. Калинця та інших галичан, Є. Сверстюка) або схилилися до атеїстичних позицій. Це не виключало природного в просторіччі використання стійких виразів з релігійного слововжитку, звернення до християнських понять. Подібне бачимо й у Висоцького: «Мне есть что спеть, представ перед всевышним, / Мне есть чем оправдаться перед ним» [«И снизу лёд и сверху — маюсь между...», т. 2, с. 150].

*Самі попи вже б'ють поклони.*

*Свята вода — як самогон:*

*Хто хоче та не дурень, гонить*

*І дудлить бутлями. Закони*

*Вже не настарчать заборон.*

<...>

[«Сонет безбожності», с. 67]

Світ законо- і богослухняних громадян, сатирично показаний у Світличного, близький до того, в якому хрипів-задихався Висоцький: *«В церкві — смрад і полумрак, / Дьяки курят ладан... / Нет, и в церкві всё не так, / Всё не так, как надо!»* [«Моя цыганская», т. 1, с. 165]. Це — антисвіт, головні ознаки якого в обох поетів ті самі: перевернуті поняття й цінності, підозріло схожі один на одного рай і пекло, нечиста сила повсюди править бал, а людині (головному героєві) відведена роль статиста. У Висоцького антисвіт пов'язаний то з образними мотивами фольклорної «нечисті» (у ранніх піснях «Про чёрта», «Песня-сказка о нечисти», «Лукоморья больше нет» та ін.), то (все частіше у пізній творчості) — табірної гулагівської дійсності, сучасного державного насильства і сваволі: «Странная сказка», «Заповедник», «Погоня» та «Старый дом», «Гербарий», «Две судьбы», «Песня о Судьбе», диптих «Часов, минут, секунд нули...» — «И пробил час, и день возник...», «Райские яблоки» та ін. У Світличного він оприявнений через літературні, філософські, біблійні алюзії: цикли «Камерні мотиви», «Вітчизна» «Безбожні сонети», «Мефісто-Фауст». По суті, обидва поети сповідують єдину віру — бунт проти нав'язаного комуністичного «раю», проти антисвіту, а з огляду відсутності бунтарського Духу в суспільстві художник бере відповідальність за цей бунт на себе.

Тому такий очевидний в обох поетів мотив мужньої чоловічої відповідальності. У Світличного він спирається не на почуття індивідуалістичної, особистісної цінності нестандартного таланту (*«Эй вы, задние, делай как я! / Это значит — не надо за мной, / Колея эта — только моя, / Выбирайтесь своей колеёй!»* [«Чужая колея», т. 1, с. 337]), а на почуття громадянського обов'язку, місії, покладеної самою українською історією, хоч і прийнятої добровільно: *«И слава Богу, що сподобив / Мене для гарту і для проби / На згин, на спротив і на злам»* [«Сонет вдячності», с. 43]. Це почуття визначає

історичні алюзії Світличного: «Козацька голова на палі», Скворода, Курбас, Микола Зеров... Усіх цих героїв, що прийшли у дисидентські вірші з трагічних українських подій, поєднає девіз, сформульований «за Кіплінгом»: «*Як не я, тоді хто? Не тепер, то коли?*» [«Ми — мужчини (за Кіплінгом)», с. 123]<sup>73</sup>.

Огляд близьких мотивів Висоцького та Світличного підсумуємо загальним спостереженням стосовно близькості мовностильової палітри їхніх віршів. Обом поетам притаманна особлива розкутість у використанні слова, часте звернення до розмовного стилю та просторіччя, гра словом, цитатами, обігравання штампів та стертих виразів нормованого цензурою радянського ідіостилю, котрий нині вже став мовною історією. Хоча у Висоцького окремі випадки контролю самоцензури відзначені дослідниками [див.: 11, с. 477], є вони, напевно, й у Світличного (у тих випадках, коли мова заходить про сучасників-друзів, соратників, особливо колишніх) — загалом ця поезія з'явилася поза ідеологічним заповідником радянської літератури, тому повніше відбиває мовну дійсність свого часу. Однак це вже інша тема для дослідження.

Дуже точною здається нині оцінка місця Світличного в поетичному гроні шістдесятницьких талантів Василем Стусом, написана ніби в передчутті вічної розлуки, на яку обох прирікала дисидентська доля: «На превелику радість мою, кожна подача Іванових віршів сповнює мене вдячністю до благословенної Перми, що змусила таки Івана до писання віршів, які він, на жаль, покинув був десь на початку 60-х рр. <...> Він пускав добрі сльози, читаючи Симоненка, Драча, Вінграновського, Ліну Костенко. Він ініціював усіх усмішкою, тактом, добрістю, людяністю, з того радіючи і тим живучи. <...> Усе кращого в багатьох інших — від Івана. Він роздаровував себе по проскурах. Виняткова роль, виняткове самопожертвування — без тіні докору. Сама радість від врун молодих геніїв, що чогось варті лише в його непомітній орбіті... <...> Отож, Іван грішний тим, що колись увічливо поступився місцем таким, як Ліна, Василь, Іван. А тепер, слава Богу, він, чемно перепросивши наперед забіглих, вийшов з поміж юрби каліфів на час... <...> І заговорив сам. І ні на йоту пози... чесно, розумно, без надриву, голосом зго-

---

<sup>73</sup> Цікаві дослідження українських перекладів із Кіплінга як поетичного дзеркала формування українського шістдесятництва знаходимо у статті Олени Макаренко та Марини Новикової в антології перекладів з англійської [див.: 14].

ри... І мова славна (стилістика), така сьогоднішня, така дружна, гола геть. Без докучливих шмаркатих поетизмів, без дистилляції: житній зеківський глевкий хліб, грубою сіллю присолений! Хто з нас умів так? Ніхто. <...> О, Іван — то моя любов найбільша» [із табірних листів В. Стуса: 6, с. 346–348].

Подібне можна сказати й про місце Висоцького на фоні «поетичного буму» російських шістдесятників, щодо якого він сам висловився з повним розумінням недооціненої унікальності власного поетичного таланту: *«И мне давали добрые советы, / Чуть свысока похлопав по плечу, / Мои друзья — известные поэты.../ <...> Но знаю я, что лживо, а что свято, — / Я понял это всё-таки давно. / Мой путь один, всего один, ребята, — / Мне выбора, по счастью, не дано»* [«Мой черный человек в костюме сером...», т. 2, с. 138].

**Висновки.** Отже, порівнюючи вираження екзистенційних проблем у творчості двох поетів-сучасників, бачимо важливі типологічні аналогії та контрасти у тісно пов'язаних спільною долею культурах, яким ці поети належать:

1. Творча біографія В. Висоцького унікальна в контексті російської літератури 1960–1980-х років, однак у порівнянні з долею його сучасника І. Світличного, котрий виріс в Україні в умовах значно важчого колоніального гніту, стає очевидним: такі долі, запрограмовані на творчість, можуть бути реалізовані і стати культурним надбанням за умови існування певного суспільного клімату (включно з рівнем найближчого оточення — його готовності прийняти і зрозуміти незвичайного художника). Українське суспільство виявилось до цього неготовим ні в 1960-ті, коли Світличний добровільно відмовився від спроб писати власні вірші, віддавши свій талант і душевні сили місії гуртування шістдесятницьких талантів, яку вважав значно важливішою, — ні в нинішній час, про що свідчить ситуація із творчою спадщиною дисидентів та особливо І. Світличного, яка так довго пробивається до читача і не поцінована належним чином. Не-консолідованість нації, відсутність національної самосвідомості у значної частини населення, заляканого жупелом «українського буржуазного націоналізму / фашизму», жалюгідне становище національної культури, загнаної в резервацію етнографізму та «соцреалізму» («інтернаціонального за духом...» і т. п.), періодичні «проріджування» і «кровопускання» стараннями репресивних «органів» — усе це дало свої наслідки в нинішній українській культурі.

Світличний ще довго був у ній не «на часі», та й нині залишається швидше маргінальною постаттю. А без осмислення його спадщини неможливе формування нової самосвідомості в суспільстві.

2. Провідними у творчості обох поетів є теми екзистенційного звучання. У Висоцького — мотиви туги, пошуки свободи і вільного вибору звучать знижено, буденна свідомість виражає їх своєю грубуватою мовою як протест проти загальноприйнятих норм і «тверезого глузду» («*Или куришь натошак, / Или пьёшь с похмелья*» [«Моя цыганская», т. 1, с. 164]). У Світличного у вияві цих мотивів важливий аспект жертвності, обраності долі «відщепенця» («*Покласти честь свою на плаху! / Вже краще голову клади*» [«Відчай», с. 38]). При цьому обидва поети відмовилися від піднесеності, ідеалізації, героїчного пафосу, неодмінного в соцреалізмі, — у них же переважає знижено-побутовий тон, іронічно-пародійний стиль. Навіть тема смерті позбавлена притаманного їй трагічно-пафосного ореолу: «*Всех нас когда-нибудь той-то задавит, — / За исключением тех, кто в гробу!*» [«Весёлая покойницкая», т. 1, с. 232]; «*А вмреш — і генієм, світилом / Порозкошують черв'яки*» [«Рефлексії (Монолог Фауста)» із циклу «Мефісто-Фауст», с. 98].

3. Творчість Світличного, як і Висоцького, винятково «літературна», інтертекстуальні зв'язки зі світовою класикою, із фольклором, з рідною літературою широкі, розмаїті і вимагають спеціальних досліджень; уже при оглядовому сприйнятті перегуків-підтекстів зрозуміло, що вони виражають глибинні властивості поетичної натури. І Світличний через звернення до забороненого, прихованого від пересічного читача спадку української культури (Є. Плужник, неокласики, Лесь Курбас та ін.), як і через переосмислення хрестоматійного (Шевченко, Франко, Гете, Беранже...) відновлював «времён связующую нить», оскільки вище за все цінував Слово і Дух («*У мене — слово! Тільки без'язиким / То Божий дар. А можновладцям — виклик. / І бунт — для всемовчальних благоденств*» [«Я — дисидент. V», с. 114]). Будучи поетом громадянського пафосу, Світличний звільняв українську поезію від традиційних стереотипів ідеологічної заангажованості, показав новий рівень істинно патріотичного мислення, притаманний шістдесятникам-дисидентам. В. Висоцький акумулював у своїх піснях російську фольклорну та класичну поетичну традиції, позбавляючи їх «хрестоматійного глянцю» і пут офіційного ідеологічного дискурсу.

## Література

1. Віват Г. І. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус): автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 — укр. л-ра / Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2011. 40 с.
2. Высоцкий В. С. Сочинения: в 2 т. / сост. А. Крылов. Изд. 13-е, стереотип. М.: Локид-Пресс, 2001. Т. 1: Песни. 528 с. ; т. 2: Стихотворения. Песни театра и кино. Поэма. Проза и драматургия. 528 с.
3. Гнатюк І. Стежки-дороги: спомини. Дрогобич: Вид. фірма «Відродження», 1998. 496 с.
4. Дзюба І. «Душа, розпластана на пласі...» // Світличний І. О. Серце для куль і для рим: Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті. К.: Рад. письменник, 1990. С. 5–20.
5. Доброокий. Спогади про Івана Світличного / упоряд. Леоніда і Надія Світличні. К.: Час, 1998. 572 с.
6. Добрянська І. Творчість Івана Світличного в українській літературі кінця 50-х — 70-х роках ХХ століття: [монографія]. Тернопіль: Астон, 2009. 184 с.
7. Ільницький М. Трибуна задротяної літератури // Дзвін. Львів, 2003. № 1 (69). С. 123–136.
8. Касьянов Г. Незгодні: Українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. К. : Либідь, 1995. 224 с.
9. Кириченко С. Люди не зі страху. Українська сага: спогади. К.: Смолоскип. 2013. 920 с.
10. Коцюбинська М. Іван Світличний — шістдесятник // Світличний І. О. У мене — тільки слово. Харків: Фоліо, 1994. С. 5–26.
11. Крылов А. Комментарии // Высоцкий В. С. Сочинения: в 2 т. Т. 1: Песни. Изд. 13-е, стереотип. М.: Локид-Пресс, 2001. С. 473–517.
12. Кулагин А. Четыре четверти пути // Высоцкий В. С. Сочинения: в 2 т. Т. 1: Песни. Изд. 13-е., стереотип. М.: Локид-Пресс, 2001. С. 5–16.
13. Кулаков В. Поэзия как факт: Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 400 с.
14. Макаренко О., Новикова М. Парадокси хрестоматійного вірша // Улюблені англійські вірші та навколо них / пер. і упор. М. Стріха. К.: Факт, 2003. С. 294–304.



15. Світличний І. Гратовані сонети / обкладинка і портрет автора — Любослав Гуцалюк. Б. м.: Сучасність, 1977. 117 с.
16. Світличний І. О. Серце для куль і для рим: Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті / передне слово Івана Дзюби. К.: Рад. письменник, 1990. 581 с.
17. Світличний І. О. У мене — тільки слово / упоряд. та приміт. Л. П. Світличної, Н. О. Світличної; [передм. М. Коцюбинської]; худож.-іл. І. В. Остафійчук. Харків: Фоліо, 1994. 431 с. (Серія «Українська література ХХ століття»).
18. Танюк Л. З Іваном і без Івана // Доброокий. Спогади про Івана Світличного / упоряд. Леоніда і Надія Світличні. К.: Час, 1998. С. 143–172.
19. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підручник для гуманітаріїв. К.: Правда Ярославичів, 1998. 448 с.



## Розділ 5. Перекладознавчий метод у літературознавчій компаративістиці

**Завдання студентам:** Прочитайте дослідження. Дайте відповіді на питання: Чи можна вважати переклади частиною національної культури / літератури? Як тлумачити переклади — як односторонні літературні зв'язки (вплив) чи як взаємодію і взаємозбагачення літератур? Який стосунок мають переклади до поняття «рецепція»? Для чого порівнювати між собою переклади одного тексту різними авторами та різними мовами?

**Термінологічний словник до розділу:** перекладознавство, переклади, літературні зв'язки, переклад як рецепція чужої культури.

### Переклади з польської поезії у спадщині Івана Гнатюка<sup>74</sup>

**Постановка проблеми.** Поетичну спадщину Івана Гнатюка доцільно розглядати в контексті творчості старших українських шістдесятників (Григорій Кочур, Микола Сарма-Соколовський, Дмитро Паламарчук, Микола Самійленко, Василь Боровий, Володимир Косовський, Микола Василенко, Ірина Сенік, Зеновій Красівський та ін.), котрі пройшли крізь тюрми й табори і починали писати, як правило, в ГУЛазі, а публікуватися — в умовах постійного стеження, переслідувань і заборон — лише завдяки недовгій «відлизі». Ці поети донині мало відомі широкому українському читачеві. Для декого з них (Г. Кочур, Д. Паламарчук) головною цариною творчої самореалізації стали переклади; завдяки їхній праці маємо скарбницю перлин світової лірики українською мовою.

Серед видатних перекладачів — побратимів-табірників свого «трагічного покоління» (так поет назвав їх в однойменному сонеті, датованому 1949 р.; цей вірш вважається першим у його творчій біографії і відкриває підсумкову збірку вибраного [3, с. 9]) — Іван Гнатюк посідає досить скромне місце. Він перекладав із білоруської (лірику Лариси Геніюш, Ніла Гілевича, Анатоля Вертинського, Генадзя Буравкіна, Сергія Панизника), польської (вірші Ципріана Норвіда,

---

<sup>74</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. Переклади з польської поезії у спадщині Івана Гнатюка // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (Філологічні науки. Літературознавство). Луцьк, 2014 № 9 (286). С. 64–69.

Леопольда Стаффа, Владислава Броневського, прозу Бруно Шульца), серболужицької (Гандрія Зейлера) та — за підрядниками — сонети Ж. М. де Ередіа з французької [див.: 10, с. 7]. На даний момент не маємо повного уявлення, що з тих перекладів коли зроблене і чи було опубліковане своєчасно. У підсумковій книзі власноруч відредатованої автором поезії «Хресна дорога» (Харків, 2004) подані далеко не всі переклади; за обсягом вони становлять лише приблизно 2 відсотки цілого зібрання [3, с. 777–796]. Про те, що залишилося поза цим виданням, можна судити за окремими публікаціями. Наприклад, у збірочці українських перекладів Ц. Норвіда вміщено вісім поезій, перекладених І. Гнатюком; у «Хресну дорогу» увійшло лише дві.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Переклади згадані в біографічних довідках про І. Гнатюка, проте, очевидно, не відомі й не беруться до уваги ні знавцями українського перекладацтва та перекладознавства [див.: 5; 8; 11], ні полоністами, котрі досліджують творчість названих поетів [див.: 9] (білоруських у нас, на жаль, не досліджують).

Зрештою, творчість І. Гнатюка, замовчувана в радянські часи, не представлена ні в найновіших підручниках з історії української літератури, ні в антологіях перекладів, ні в чотиритомній хрестоматії «Українське слово» (К., 1994–1995; допов. і перероб. 2-е вид. — 2001), хоча там знайшлося місце багатьом поетам значно скромнішого масштабу. Не згадані ні він, ні інші старші шістдесятники і в інтернетному сайті «Сучасна українська література». Однак показово, що тонкий знавець літератури і майстер перекладу І. Качуровський звернув на цих поетів увагу в 1990-х роках, у тому числі й на І. Гнатюка, ранні табірні вірші якого на той час саме з'явилися: «Неголосною, але справжньою поезією дев'яностих років була творчість тих авторів, котрі формувалися як поети або ще до появи шістдесятників, або незалежно від них: Дмитро Паламарчук, Іван Савич, Абрам Кацнельсон, Петро Ротач, Іван Гнатюк...» [4, с. 719].

**Метою** дослідження є зіставлення Гнатюкових перекладів зі спадщини Ц. Норвіда, Л. Стаффа та В. Броневського з оригінальними текстами та іншими наявними перекладами (українськими й російськими), щоб виявити рівень перекладацької вправності, адекватності розуміння перекладачем оригіналу та його контексту.

**Виклад основного матеріалу.** І. Гнатюк писав про власне перекладацтво мимохідь: у книзі спогадів називав серед кращих своїх

друзів Григорія Кочура, Дмитра Паламарчука та Миколу Лукаша, про яких згадував із теплотою і незмінною пошаною [див.: 2, с. 108–117]. Він періодично жив і працював у письменницькому Будинку творчості в Ірпені, тому спілкування з колом «кочуровців» було очікуваним, адже навколо визнаного метра перекладу гуртувалися митці, близькі Гнатюкові за духом. Очевидно, спілкування з ними й спонукало його до роботи над перекладами. Чи був зумовлений вибір перекладених текстів порадами друзів, наразі сказати важко, оскільки жодні коментарі невідомі; невідоме навіть датування зроблених Гнатюком перекладів. Деякі факти їхньої публікації суперечливі й вимагають уточнень. Очевидно, справа за майбутніми біографами письменника.

Найбільше опублікованих Гнатюкових перекладів маємо у виданій 1971 року з ініціативи Миколи Бажана та завдяки колективним зусиллям перекладачів збірочці віршів Ц. Норвіда — усього 70 поезій [12]. Перекладачі — сам М. Бажан (19 текстів), Г. Кочур (9), Д. Павличко (11), В. Лучук (7), Л. Череватенко (5), І. Драч та П. Тимочко (по 3 тексти), В. Коротич та Р. Лубківський (по 2), В. Струтинський (1). І. Гнатюкові, як уже згадано, належать вісім перекладених віршів; із них два перевидано у збірці вибраного («Хресна дорога», 2004) без жодних коментарів. А коментарі були би не зайві, оскільки в антології перекладів із польської Д. Павличка «50 польських поетів» (К., 2001) подано три перекладені вірші Ц. Норвіда, які майже дослівно збігаються з перекладами І. Гнатюка у виданні 1971 р.: «До громадянина Джона Брауна», «Блакитну стрічку подаруй мені...», «Чиновники». Усього Д. Павличко подав як власні 22 переклади з Норвідових поезій. Чия помилка закралася в поважне видання, наразі важко сказати. Але звинувачувати в плагіаті І. Гнатюка, який раніше опублікував свої переклади у колективній праці, редактованій авторитетним майстром М. Бажаном, немає жодних підстав.

Перекладам І. Гнатюка притаманна надзвичайна точність, ретельність у виборі можливих варіантів, у відтворенні формальних ознак оригіналу — і надзвичайна позірنا легкість, природність, невимушеність звучання. Аж до збереження інтонаційних нюансів і відповідних розділових знаків. Як відомо, Ц. Норвід — «дерзновенний поет» польського пресимволізму, для котрого не існувало формальних обмежень, а «першим і вирішальним поштовхом» для створення вірша була «мисль» (М. Бажан) [6, с. 14]. Норвід сміливо по-

рушував канонічні у польській традиції норми віршування. І. Гнатюк, перекладаючи, зберіг їх при максимальному наближенні до оригінального формулювання думки. Наприклад, у вірші «Tymczasem» збережено навіть позначення строф арабськими цифрами (Д. Павличко у своєму варіанті їх прибрав). Для порівняння подаємо текст останньої строфи і варіанти перекладу:

4  
Życie — czy zgonu chwilką?  
Młodość — czy dniem siwizny?  
A Ojczyzna — czy tylko  
Jest tragedią — ojczyzny?  
[12, с. 308; розрядка — за оригіналом]

4  
Чи життя — смерті хвилька?  
Юність — рання сивизна?  
Чи насправді Вітчизна / А Вітчизна — чи тільки  
Є трагедія тільки? / Вічна драма Вітчизни?

Так виглядають два варіанти перекладу І. Гнатюка — паралельно подані раніший і пізніший у двох останніх рядках [6, с. 119; 3, с. 777]. Обидва — точні, але другий варіант зберігає нюанси оригіналу (порядок слів, точну риму) у більшому наближенні, зате ключове слово «трагедія» довелося змінити на «вічна драма». Однак це не змінило змісту. А ось варіант Д. Павличка, де в останньому реченні гіркий сумнів польського поета у виправданості людських страждань і жертв став заплутаним смисловим ребусом (через введення заперечної частки):

Життя — скону хвилина?  
Молодість — день сивизни?  
А вітчизна — не єдина  
Є трагедією вітчизни? [7, с. 142]

Порівняємо ще один вірш у перекладі І. Гнатюка — знаменитий «Deszcz jesienny» Л. Стаффа — з варіантами перекладеного російськими майстрами Анатолієм Гелескулом та Асаром Еппелем. Для прикладу візьмемо рефрен (він повторюється 4 рази) й останню (із трьох) 10-рядкову строфу:

To w szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny  
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny,

Dżdżu krople padają i tłuką w me okno...  
Jęk szklany... płacz szklany... a szyby w mgle mokną  
I światła szarego blask sączy się senny...  
O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...  
Przez ogród mój szatan szedł smutny śmiertelnie  
I zmienił go w straszną, okropną pustelnię...  
Z ponurym, na piersi zwieszonym szedł czołem  
I kwiaty kwitnące przysypał popiołem,  
Trawniki zarzucił bryłami kamienia  
I posiał szal trwogi i śmierć przerażenia...  
Aż, strwożon swym dziełem, brzemieniem ołowiu  
Położył się na tym kamiennym pustkowiu,  
By w piersi łkające przytłumić rozpaczę,  
I smutków potwornych płomienne łzy płacze... [13]

У перекладі українського майстра збережені практично всі лексичні реалії та образні вислови, як і всі ритмічні засоби; адекватно передана складна фонічна палітра польського вірша:

То в шиби видзвонює дощ монотонний,  
Хлюпоче — ритмічний, осінній, бездонний,  
І стукають краплі у вікна всю днину,  
І стогнуть, і плачуть шибки без упину,  
І ледь пробивається просвіток сонний...  
Об шиби видзвонює дощ монотонний...  
Сумний сатана, що ішов попідтинню,  
Мій сад обернув у жахливу пустиню...  
З похмурим чолом між деревами нипав,  
І попелом квіти без жалю посипав,  
Камінням закидав газони й дорогу,  
І всюди посіяв смертельну тривогу...  
Аж врешті, наляканий власним творінням,  
Він ліг, мов налитий свинцем, між камінням,  
Аби приглушити розпуку гарячу  
І смуток, що слізю, спотворено плаче. [3, с. 779]

У майстерному перекладі Анатолія Гелескула деякі реалії приблизно відповідають оригіналові (зокрема виділені курсивом), деякі зникли («z ponurym, na piersi zwieszonym szedł czołem», «w piersi łkające przytłumić rozpaczę», «śmierć przerażenia»):

То льет дождь осенний, звенит монотонно...  
Стеклянные всхлипы... стеклянные стоны...  
И тянется плач — и унять его нечем,  
А стекла слезятся... и плач бесконечен...  
И сумрак сочится свинцово и сонно...  
Звенит дождь осенний, звенит монотонно...

Шел демон угрюмый к *нездешиим пределам*  
И сделал мой сад пустырем *погорелым*  
*Обуглив деревья, побрел по тропинке*  
И пеплом засыпал *живые барвинки*  
И, бросив на гряды по каменной гряде,  
Смертельной тревогой засеял *безлюдье...*  
И, сам растревоженный, *в гущу бурьяна*  
*Ничком повалился, звеня оловянно,*  
И замер на камне, чтоб *выплакать, мучась,*  
Запекшихся слез *покаянную жгучесть...* [13]

Ще більше неточностей і відступів від оригіналу в Асара Еппеля — майже в кожному рядку, починаючи із заголовного образу, де замість «дошу осіннього», який у польському тексті має виразні перегуки з верленівським смутком, із настроєвим колоритом французького імпресіонізму, введено не надто узгоджений зі сусідніми образами цілого перекладеного тексту «проливень-ливень» («осінній» залишився тільки в заголовку):

А это всё *ливень, всё проливень-ливень*  
*Колотится* в окна, *тосклив и надрывен,*  
И катятся капли, и стучают в стекла...  
И стекла *продрогли...* и рама *измокла,*  
И тусклого дня полумрак *неизбывен...*  
*И плещет, и хлещет он, проливень-ливень...*  
Мой сад стал пустыней и *стылой* и смутной,  
Мой сад погубил сатана *бесприютный...*  
Понуро прошелся он, *будто сквозь стекло,*  
Цветы расцветавшие *вытравил* пеплом,  
Потом завалил валунами *тропинки,*  
И, *всё истребив до последней травинки,*  
Встревожен *своею же злобой упорной,*  
Свинцово улегся на пустоши *черной,*

Умерить пытаясь печаль *состраданья*,  
Унять *подступившие к горлу рыданья*... [13]

Як бачимо, вірш польського неокласика в цьому варіанті перекладу набуває не властивих оригіналові ознак експресіоністської поетики, дещо неузгодженої із загальним настроєм похмурої, але рівної, тоскної журби.

Рівень перекладацької майстерності — досить делікатне питання. Зрештою, у будь-якому перекладі втрати неминучі. Але важливо, наскільки близько переклад наближає (чи віддаляє) читачів до оригіналу. Щоб оцінити перекладний текст, мусимо порівнювати його з кількома іншими, зробленими з того самого оригіналу. Однак не завжди є такі варіанти. Для порівняння із перекладацьким доробком І. Гнатюка у нашому розпорядженні їх усього кілька. Зате вони наочно показують: перекладацька манера цього поета відзначається майже дослівними аналогами оригінальних виразів, зворотів, тропів. Він перекладав епітет до епітета, порівняння до порівняння; ніде не змінив ні ритму, ні рими. Гнатюк-перекладач не вводив чужих оригіналові реалій, уникав змін у синтаксисі або компенсував їх; так само робив із фонетичними особливостями та ритмічними нюансами. І це не означає рабського копіювання. Для прикладу — кілька строф із перекладених віршів Владислава Броневського. У ранньому «Концерті» (1924 рік, дебютна збірка «Wiatraki» / «Вітряки») третя — п'ята строфи звучать так:

I nagle — ulic flety czarne  
zapiały w niebo głośnym hymnem,  
zapiszczał cienko komin-klarnet  
i zawtórował fagot rynny,  
miedziane trąby wież i dachów  
skoczyły w usta chmur bezzębnych,  
a w domów walce, kryte blachą,  
waliły pięści gwiazd jak w bębny.  
A kiedy nadszedł świtu finał,  
to widać było: coraz szybciej  
tramwaju smyczek w takt zacinał  
po strunach szyn, wygiętych w skrzypce. [1]

І. Гнатюк у своєму перекладі не лише передав усі реалії та образи українськими відповідниками, але й увів неологізми — смі-



ливі новотвори, що цілком відповідають не букві, зате духові оригіналу польського поета-новатора — революціонера й бунтівника:

І раптом — вулиць чорні флейти  
шугнули в небо звучним гімном  
і запищав димар кларнетом,  
*завторили* фаготи-ринви,  
*бронзовотрубно* вежі й вілли  
злились з губами хмар беззубих,  
а кулаки зірок з *'яріло*  
в дахи гатили, як у бубни.

Коли ж настав фінал світанку,  
то стало видно, як *навстрибці*  
смичок трамваю шпарив такти  
на струнах колій — диво-скрипці. [3, с. 783]

Усі троє польських авторів у перекладах українського майстра зберігають свої оригінальні стилі, а це вже свідчить про вищу ступінь перекладацької майстерності. Показово, що жодного російського поета він так і не переклав, хоча очевидно мав таку нагоду й можливість — його сформоване роками поневірянь у радянських тюрмах і таборах ставлення до російської культури завжди було настороженим або й скептичним. Очевидно, звідси й нехіль братися за справу перекладу того, що уособлює російську культуру. Натомість нечисленні «польські» та «білоруські» переклади виконані віртуозно, із тонким відчуттям стилю, звучання та знанням традицій національного письменства.

**Висновки.** Звернення І. Гнатюка до перекладів світової лірики, вибір ним авторів для перекладання (із мов, які добре розумів і всі тонкощі відчував, або вибір сонетної форми, якою володів віртуозно), вимогливе ставлення до результатів перекладацької праці свідчать про високий рівень фаховості митця. В усьому, що стосувалося творчості й літератури, Гнатюк був надзвичайно сумлінним, порядним, аж до побожного схиляння перед Словом. І незмінно скромним — у поєднанні з короткою культурною пам'яттю співвітчизників це й призвело до тотального замовчування його заслуг перед українською культурою. Переклади з польської та білоруської засвідчують особливий пієтет І. Гнатюка щодо слов'янської літературної спільноти.

## Література

1. Броневский В. Два голоса, или поминовение. 2010 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://iknigi.net/avtor-vladislav-bronevskiy/53715-dva-golosa-ili-pominovanie-vladislav-bronevskiy/read/page-43.html> (30.03.2014).
2. Гнатюк І. Ф. Бездоріжжя. Харків: Майдан, 2002. 240 с., іл.
3. Гнатюк І. Ф. Хресна дорога: поетичні твори / передм. Н. Кириленко. Х.: Майдан, 2004. 820 с.
4. Качуровський І. Загальний огляд української літератури ХХ сторіччя // Качуровський І. Променисті силуети: Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 701–724.
5. Москаленко М. Тисячоліття: переклад у Державі Слова // Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі: антологія / упоряд. і авт. передм. М. Н. Москаленко. К.: Дніпро, 1995. С. 5–38.
6. Норвід Ц. Поезії: пер. з польськ. / титульна ред. та вступ. ст. М. Бажана. К.: Дніпро, 1971. 192 с.
7. 50 польських поетів: антологія польської поезії / пер., передм. та довід. про авт. Д. Павличка. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 583 с.
8. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. К.: Факт — Наш час, 2006. 344 с. (Сер. «Висока полиця»).
9. Циховська Е. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту: монографія. Донецьк: ЛАНДОН-ХХІ, 2011. 344 с.
10. Шевченківські лауреати Київщини: довід. вид. / Упр. культури, національностей та релігій Київ. облдержадмін., Київ. обл. б-ка для дітей; [підгот.: О. М. Литвин, Т. С. Котляренко; ред. Л. П. Соляник; наук. ред. та відп. за вип. М. П. Зніщенко]. К.: [КОБДД], 2013. 39 с.: портр. (До 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка).
11. Шмігер Т. Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя. К.: Смолоскип, 2009. 344 с. (Сер. «Пролегомени»).
12. Norwid С. Poezja i dobroć: wybór z utworów / wybrał, wstępem i przypisami opatrzył Marian Piechal. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981. 738 s.
13. Staff L. Deszcz jesienny — analiza i interpretacja [Електронний ресурс] / opracowała Anna Michalska. Режим доступу: <http://staff.klp.pl/a-6263.html> (30.04.2014).

## Розділ 6. Вивчення світової літератури крізь призму напрямів та течій (типологічний та порівняльно-історичний методи у сучасному трактуванні)

**Завдання студентам:** Прочитайте дослідження; визначте, як використані в них методи порівняльного літературознавства, зокрема типологічний та порівняльно-історичний, спрямовані до єдиної мети — вивчення історії літературного процесу на високому рівні теоретичного узагальнення (рівні напрямків і стилів певної епохи). Зауважте також використання міфологічної критики, рецептологічного, імагологічного методів. Зверніть увагу, що тематичне зіставлення неминує приводить дослідника до необхідності виявити генезу і впливи, традиції і рецепцію явищ, виявити їхні трансформації і функції у ширшому контексті. Зауважте, що в сучасному порівняльному дослідженні кожен метод активно співпрацює з багатьма іншими.

Спираючись на дослідження, поясніть значення термінів, поданих у термінологічному словнику. Проаналізуйте висновки. Чи правомірно їх робити про напрям, спираючись на порівняння творчості конкретного письменника із ширшим явищем світової культури? Чим зумовлені факти недостатньо глибокої рецепції, коли письменника відносять не до того напрямку, з яким його було би природно пов'язати, довіряючи безпосереднім читацьким враженням про тематику й поетику? Чому уявлення про причетність письменника до напрямку / течії / стилю змінюються з часом? Що викликає такі зміни? Чи допомагають визначити приналежність письменника до певної епохи емблематичні образи, присутні в його творчості? Чи відрізняється трактування вічних образів світової культури чимось особливим у кожній національній її іпостасі (чи, навпаки, ці образи з'єднують національні культури у єдину світову спільними смислами)?

**Термінологічний словник до розділу:** стиль, напрям, літературно-мистецька епоха, стильова еволюція, лінійна та циклічна концепції стильової еволюції, міфи та архетипи, емблематичні образи.

## 6.1. «Нова європейська драма» і творчість Максима Горького: натуралістичні аспекти<sup>75</sup>

**Постановка проблеми.** Про натуралістичні аспекти тематики й поетики у драматургії М. Горького (а також у його зрілій прозовій творчості — більшості романів і повістей), про правомірність визначення його драматичної спадщини як приналежної до «нової європейської драми» донедавна не згадували. Стереотипне уявлення про Горького — «основоположник соціалістичного реалізму». Його творча спадщина та особистість упродовж останніх десятиліть з одного боку підлягали рішучому переглядові<sup>76</sup>, а з другого викликали такі ж рішучі спроби захистити його від «нападок» та «замахів». Усі причетні до цих суперечок так чи інакше відчули те, що в 1991 р. висловив критик Павло Басінський: «Після публікації в нашій країні «Колимських оповідань» В. Шаламова, «Архіпелагу ГУЛАГ» А. Солженіцина, «Занурення в п'тьму» О. Волкова є реальна можливість втрати морального довір'я до Горького з боку широкого читача» [1, с. 131].

Щоб зберегти довіру до Горького-художника<sup>77</sup>, варто показати його не у звичному антуражі — на чолі радянського соціалістичного реалізму, а, скажімо, як представника так званої «нової європейської драми»<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. «Новая европейская драма» и творчество М. Горького: натуралистические аспекты // М. Горький и его эпоха: материалы международного научного симпозиума. Брест, 19–20 марта 2008 г. / под ред. Т. В. Сенькевич. Брест: б. и., 2008. С. 22–31.

<sup>76</sup> Один із перших піддав їх ґрунтовному переосмисленню Борис Парамонов — російський філософ-емігрант третьої хвилі еміграції (з 1980 р. живе у США) у відомому есеї «Горький, біла пляма» (1976–1988). Свою вихідну тезу («Читають його школярі, а пишуть про нього — дисертанти. <...> Згадують про нього тільки в ювілейні дні, причому від ювілею до ювілею — тоном усе нижче» [12, с. 215]) автор переконливо спростував, оскільки саме завдяки ретельному перечитуванню Горького не залишив каменя на камені від апологетичного славослів'я класиків. Серед висновків примітною є іронічна оцінка «з естетичної точки зору»: «Публіцистика Горького володіє своєрідним чаром: у ній є чистота і єдність стилю. Це й заважає її перевиданню: стовідсоткову есенцію тоталітаристської ідеології не може витримати жоден, навіть найтерпиміший шлунок» [12, с. 248].

<sup>77</sup> Не можемо погодитися з надто категоричною і досить суперечливою заявою Б. Парамонова (яку він сам неодноразово «забуває», міркуючи про окремі художні шедеври письменника), що Горький «цікавий не як художня індивідуальність, а як духовний тип» [12, с. 249]. Духовний тип і є невід'ємним від художньої індивідуальності, незалежно від того, як ми сприймаємо його морально-етичні засади.

<sup>78</sup> До «нової драми» та натуралізму відносить п'єси Горького В. М. Толмачов [див.: 16]. Дослідник вважає, що у драматургії та в театрі натуралізм співвідноситься саме з новою європейською та американською драмою (від Г. Ібсена до Ю. О'Ніла). Однак окремого гасла «*новая драма*» у вказаному енциклопедичному виданні немає.

**Виклад основного матеріалу.** Не викликає сумнівів, що Горький належить до її творців, адже його драма «На дні» від часів перших тріумфально-скандальних спектаклів у МХТ (1902 р.) обійшла всі сцени світу, неодноразово була екранізована, стала невід’ємним від свого часу шедевром в історії світового театру. Та й деякі інші п’єси широко відомі в постановках та екранізаціях. Викликає здивування, що російське літературознавство досі дотримується звичних оцінок драматургічної творчості Горького — оцінок, котрі перебувають у координатах традиційної парадигми досліджень про письменника та російську літературу початку ХХ ст. і не виходять за рамки вже віддавна набридлих дискусій.

Про п’єсу «На дні», наприклад, донині пишуть, передусім зупиняючись на все тому ж конфлікті «правда Луки» — «правда Сатіна», напрям у якому визначено ще сучасниками перших постановок та який наші сучасні критики намагаються переглянути, заново стверджуючи або відкидаючи ту «правду», котру сам Горький у п’єсі представив досить суперечливо. І лише заднім числом сформулював цілком догматично (ці зміни в горьківських автокоментарях до п’єси аналізують Павел Басінський [14, розділ «Максим Горький», с. 506–511, 520–523, 530–531], Ніколай Іванов [9, с. 5–6] та ін.). Не дивно, що точки зору критиків на цю «правду», як і раніше, протилежні. Наприклад, Луїза Оляндер стверджує, що «створений Горьким гімн вільній людині... формула «Людина звучить гордо!»... сприяла і тепер сприяє пробудженню сили Духу, часом єдиної опори в найекстремальніших умовах» [11, с. 8]. А Пьотр Долженков ще в 1990 р. переконливо доводив, що Лука й Сатін обоє втілюють лукавого, тобто Сатану, оскільки ці горьківські персонажі добровільно йшли на дно життя й розбещували навколо себе інших, позбавляючи їх «можливості життєтворчості». Мовляв, цими героями Горький «розраховувався» за свою колишню ідеалізацію надлюдини (в ранній поемі «Людина»): «Примірка можливості допомогти людям через співстраждання — ось що таке п’єса «На дні». <...> Абсолютно однозначної відповіді на «основне питання»... у п’єсі немає. У ній є впевненість у тому, що тільки істина спроможна врятувати людство, у ній є й певні симпатії до Луки, певні надії на його діяльність», — робив висновок дослідник [7, с. 49].

Різку оцінку «двоїстої натури» Горького<sup>79</sup>, котра породила цей неоднозначний конфлікт, а надалі виявилася здатною до гротескних метаморфоз, дав у своїй книзі про ключові постаті російської літератури французький славіст Жорж Ніва. На його думку, Горький на початку своєї творчості — гностик і «співець стихії», письменник-романтик; а на початку 1930-х рр. «зіграв роль ката. <...> Не було більшого антинаціоналіста, більш ревного прихильника Просвітництва. І це привело Горького до насправді чорних сторінок його життя й долі» [10, с. 185]. Серед таких сторінок Ніва назвав передусім пізню пьесу «Сомов та інші», у котрій автор, «здається, марить своїм власним баченням зоологічного людства», де кожний бореться за своє маленьке «я» [10, с. 196]. Однак майже в той самий час Л. Ф. Гараніна розглядала цю пьесу «про шкідників» як продовження горьківської «гуманістичної за своєю суттю» діяльності [2].

Нинішнє переосмислення знакових творів Горького — зокрема п'єси «На дні», роману «Мати» (1906–1907)<sup>80</sup> — свідчить, принаймні, про їхню поновлену сучасністю актуальність, а це буває лише з творами, в яких закладено чималий інтелектуальний потенціал. Звернемо увагу на ті п'єси письменника, котрі складають корпус цілком закінчених драматичних творів — чи не найширше коментовану частину його спадщини. У контексті європейської натуралістичної драми, як правило, їх не згадують. Тим не менше такий контекст цілком очевидний, якщо виходити з неупередженого ставлення і до Горького, і до натуралістичної «нової драми», сучасником і співтворцем котрої у свій час він, безумовно, був. Чому ж його в такому контексті не бачать ні радянські, ні нинішні (за винятком, наприклад, В. М. Толмачова [див.: 16]) критики?

---

<sup>79</sup> Б. Парамонов у вказаному вище есеї дав переконливе психоаналітичне тлумачення умов формування такої натури та її цілісний світоглядний «портрет», показав його прояви у зрілій творчості письменника — на матеріалі публіцистики, листування, мемуарних нарисів тощо. Автор есею зауважив, що вперше про «дві душі» Горького заговорили ще в 1910–1920-х рр. молодий на той час критик К. Чуковський та авторитетний символіст Д. Мережковський [див.: 12, с. 232–235].

<sup>80</sup> Див. розділ «*Между Марксом и Богородицею. 1906–1907. «Мать». Горький*» у контраверсійній книзі російського критика Ігоря Сухих [15, с. 45–65]. Він нагадує відомі слова А. С. Пушкіна: «Деякий твір сам по собі нікчемний, однак чудовий своїм успіхом та впливом; і в цьому стосунку моральні спостереження важливіші від спостережень літературних» («Про журнальну критику»). Але й для «літературних» спостережень творчість Горького надає нині широкий простір.

Докладне пояснення може бути предметом спеціального дослідження: для цього потрібно ретельно простежити нюанси сприйняття драматургії Горького з допомогою рецептологічної методології. Оскільки у нас тепер інше завдання, обмежимося коротким поясненням: поняття «нова драма» / «нова європейська драма» поступово сформувалося як доволі «умовне позначення тих новацій, котрі заявили про себе в європейському театрі 1860–1890-х років» (за визначенням авторів сучасного вишівського підручника [8, с. 76])<sup>81</sup>. А Чехов, Горький, Леонід Андрєєв, Блок та інші російські реформатори театру прийшли у драматургію дещо пізніше, ніж європейські колеги їхнього творчого «цеху», — у 1900-ті рр. У тодішній Росії саме утверджувалося негативне ставлення до «декадентства», притаманне багатьом письменникам-«демократам». Горький став їхнім визнаним та найавторитетнішим вождем і сам посилено намагався протиставити себе декадентам<sup>82</sup>, котрі творили нову драму та нове мистецтво в цілому.

Він відкидав те, що здавалося йому протидією революційному моменту та потребам величезної, розбудженої після довгого нидіння на задвірках європейської культури країни, «юну літературу» котрої вважав себе покликаним представляти: *«Посередності та безумці — ось два типи сучасного письменника, — писав він про декадентів у 1909–1911 рр. у статті «Руйнування особистості». — Момент, котрий переживає наша країна, вимагає від нас великих знань, енциклопедизму, але письменник, очевидно, не відчуває цих вимог. <...> Прийшов хтось чужий, і все чуже йому, він танцює на свіжих могилах, ходить по калюжах крові, і його жовте хворе обличчя безсоромно вискалює гнилі зуби. <...> Сучасний неврастенік зводить біль своїх зубів — особистий свій жах перед життям — до ступеню світової події; на кожній сторінці його книги, у кожному вірші ясно бачиш спотворене обличчя автора, його роззявлений рот, і чутно зле вицання...»* [3, с. 79, 83, 85]. Прикметно, що своє неприязне, навіть гидливе ставлення до декадентів Горький виражає нату-

---

<sup>81</sup> В Україні слідом за європейськими дослідниками розглядають «нову європейську драму» як триваліший період (не лише кінець XIX, але й першу третину XX ст., тобто період бурхливого розвитку модерністських напрямків) та ширше коло драматургів, включно з українськими — Лесею Українкою, В. Винниченком, О. Олесем, Миколою Кулішем та ін.

<sup>82</sup> У статті «Поль Верлен і декаденти» в 1896 р. Горький відгукнувся про них як про представників «хворобливо збоченої літературної школи» (див. також пізніші статті «Про цинізм» 1908, «Руйнування особистості» 1909–1911 та ін.).

ралістично забарвленою, зниженою мало не до вульгарної лайки мовою, швидше притаманною жанрові газетного фейлетону, ніж статті.

Натуралізм в історії російської літератури досі представлений мимохідь<sup>83</sup> — іменами другорядних белетристів (П. Боборикін, І. Ясінський, В. Бібіков, І. Потапенко, М. Арцибашев, А. Амфітеатов), котрі залишили в пам'яті нащадків хіба приклади скандальних тем та ідей, а не живу спадщину. Оцінки порівняно з радянськими часами, звичайно, змінилися, однак теза про «вкрай своєрідний» у порівнянні з «найважливішими тенденціями золаїзму» (С. Б. Тагер) російський натуралізм залишилася чинною, як і протилежна їй по суті теза про те, що нібито «російський натуралізм не дав визначних імен, він став здебільшого участю письменників другого ряду, значною мірою підвладних епігонству...» [14, с. 194].

Передусім натуралістичному напрямку приписують ідею біологічного детермінізму, теми спадковості й виродження, соціал-дарвіністські мотиви «боротьби за життя». Але автор нового навчального посібника уточнює: «...Якщо взяти до уваги дещо інший аспект — ідею Золя про «простий аналіз шматка дійсності, такої, яка вона є», — то це об'єднає значно більше коло письменників» [14, с. 196]. В. М. Толмачов робить правомірний висновок: «Натуралізм, якщо відійти від його односторонньої ідеологічної оцінки, не зводиться ні до натуралістичності (деталі), ні до натуралізму у популярному сенсі слова (еротична тематика, «відверте» зображення темних сторін життя), ні до регіонального побутописання. <...> У натуралізмі є кілька вимірів» [8, с. 29]. Із них перший — заперечення безпосереднього попередника — фальшиво-піднесеного, виродженого романтизму (оскільки саме він передував натуралістичним школам у Франції та США, де й сформувався натуралістичний напрям як «художня мова й сукупність естетико-світоглядних принципів творчості» [там само]). Другий вимір — ідеологічний; він орієнтував натуралізм на найновіші відкриття в точних науках (фізиці, хімії, астрономії, біології, медицині) та їх інтерпретацію в різноманітних теоріях прогресу, еволюції (О. Конт, І. Тен, Дж. С. Мілль, Ч. Дарвін, Г. Спенсер та ін.). Третій вимір літературного натуралізму — структурний (орієнтація на нову естетичну систему творчості, котра відкрила можливість естетизації повсякдення, нового поєднання «високого» й

---

<sup>83</sup> У багатьох підручниках та словниках його навіть не згадують як напрям у російській літературі доби порубіжжя-декадансу [див., напр.: 13].



«низького», більш глибокого осягнення тілесної й духовної людської природи) [див. докладніше: 8, с. 29–48]. Усі ці виміри притаманні драматургічній творчості Горького.

Немає жодних підстав бачити в натуралізмі прихильність лише до тематики хворої спадковості, соціального й фізичного вродження, непримиренної боротьби статей, боротьби за виживання й т. п. Ця тематика дійсно була у свій час найбільш популярною завдяки яскравим творам Генріка Ібсена та Августа Стріндберга, Гергарда Гауптмана й Томаса Гарді, Теодора Драйзера і Джека Лондона... Але це не означає, що у творчості, наприклад, письменників Східної Європи натуралістичні прояви треба шукати лише в тому випадку, коли вказана тематика на поверхні. Драматургії Горького вона, тим не менше, притаманна.

Про що розповідають драми російського письменника? У його Повному зібранні творів вони представлені трьома періодами: 1897–1906, 1907–1917 і 1917–1935 рр. [див.: 4; 5; 6]. У всіх — а для прикладу вкажемо найвідоміші в кожному з періодів: «Міщани» (1900–1902), «На дні» (1902), «Васса Железнова» (два варіанти — 1910 і 1935 рр.), «Єгор Буличов та інші» (1932) — конфлікт будується на сімейних колізіях, у котрих важливе місце посідають мотиви боротьби за спадщину, за вплив, володіння сімейним капіталом, майном та набутком сімейної «справи»; а також мотив протистояння сильної / життєздатної / хижої особи та слабкої / вродженої / занепалої / неповноцінної; мотив гнилого «міщанського» (улюблене визначення Горького щодо приватного життя обивателів) оточення чи хворої спадковості, котрі тягнуть «на дно», і протиставлений їм порив до нового життя, до переродження чи до нездійсненої мрії, котра манить і зве. У кожній п'єсі протиборствують колоритні персонажі, представлені як соціальні **типи**, представники певних суспільних верств у конкретний історичний **момент** та в конкретному **середовищі**.

Особливість Горького як натураліста — уміння створити саме колективний, множинний образ, складений із багатьох особистостей, у котрих превалює суспільний первень: міщани-обивателі з російської глибинки; мешканці російського «дна»; дачники-інтелігенти (п'єса «Дачники» 1904); купецтво, представники православного духовенства («Достігаєв та інші», «Єгор Буличов та інші») тощо. Навіть заголовками своїх п'єс Горький підкреслює цю особ-

ливість: майже завжди формою множини в них виражено колективний «характер» дійових осіб у конфлікті («Міщани», «Дачники» і т. п.; у кількох п'єсах заголовки сформульовані своєрідною формулою — «N. та інші»); тим самим акцентовано увагу на оточенні героя-протагоніста, а він постає концентрованим уособленням свого суспільного прошарку та його протиріч, чим і зумовлене бунтарство протагоніста — того, хто «виламується» з оточення.

На початку своєї драматургічної кар'єри Горький чи то свідомо, чи несамохіль наслідував рецепти Е. Золя (статті й нариси котрого зі збірок «Експериментальний роман», «Натуралізм у театрі», «Романісти-натуралісти» були добре відомі в Росії, а деякі навіть побачили світ уперше в російській періодиці кінця 1870-х — на початку 1880-х рр.), коли шукав життєвих прототипів своїм персонажам. Тим самим методом послуговувалися актори, втілюючи їхні образи на сцені. Недвозначні свідчення знаходимо в історії першої постановки п'єси «На дні» у МХТ, де Горький відразу став «своїм» драматургом: артисти театру усією трупю відвідували знаменитий Хитров ринок у Москві, щоб набратися вражень та завдяки їм «уникнути сценічної неправди»; автор одночасно з роботою над п'єсою підбирав «ілюстративний матеріал» для майбутньої постановки — замовляв світлини-знімки босяків та інтер'єру нічліжок знайомому нижньгородському фотографові М. П. Дмитрієву [див. «Примечания»: 4, с. 611–612]. Художник М. В. Нестеров у приватному листі так підсумував свої враження від мхатівського спектаклю: «Театр стає вже не театр, а життя, де нема акторів, а є люди — погані й хороші, але вже не актори» [там само, с. 615]. Більшість реальних прототипів персонажів із п'єси «На дні» поіменно відомі дослідникам-горькознавцям.

У зображенні «середовища» й «моменту» (якщо користуватися широко зноюю в історії натуралізму термінологією І. Тена, котру застосовував і Е. Золя) Горький теж цілком «натуралістичний»: п'єси точні в деталях, у зображенні зовнішності й соціальної поведінки персонажів, у змалюванні місця й часу дії тощо. При тому важко запідозрити автора в намірі подати лише приблизну, спрощену модель: він точний у дрібницях, у психологічних нюансах. Ось для прикладу характерне горьківське зауваження до однієї з «ілюстративних» фотографій нічліжників: *«Костюм для Луки. Не забути — Лука — голомозий»* [із «Примечаний»: 4, с. 612].

Разом із тим Горького, як і інших авторів «нової драми» (Г. Ібсен, Ю. А. Стріндберг, Б. Шоу, Г. Гауптман, М. Метерлінк, Л. Піранделло та ін.), безумовно, цікавить не саме собою побутово-соціальне середовище, а власне інтелектуальний конфлікт у ньому, обумовлений зіткненням із середовищем тих героїв, котрі несуть авторську ідею та «перевіряють» її в цьому зіткненні-експерименті. Тому зовнішня дія — інтрига — у Горького має допоміжний характер (як і в усіх інших «нових» драматургів, котрі у майже той самий час протиставляли свої твори епігонським «добре зробленим п'єсам», де інтрига мала першорядне значення), а головне навантаження припадає на «внутрішню» чи підтекстову дію — у даному випадку на противоборство й зіткнення думок із приводу тієї чи іншої життєвої доктрини. Кажен із героїв несе й відстоює свою «правду» тими способами, котрі притаманні йому в природних життєвих обставинах. Однак Горький (і це також особливість новоєвропейської модерністської драматургії) загострює й підкреслює ті риси поведінки персонажів, котрі здатні виявити глибокі суспільні протиріччя. У першій п'єсі — «Міщани» — вони були зумовлені зіткненням вузької обивательської моралі з віяннями нових суспільних рухів (зокрема соціал-демократичним рухом у тодішній Росії, котрий підтримував та заохочував боротьбу робітників за свої права), і в наступних п'єсах Горький завжди чуйно реагував на нюанси суспільної боротьби свого часу.

Показово, що в кращих п'єсах радянського періоду Горький звертався не до сучасних подій, а до дореволюційних. І в «Єгорові Буличову...», й у «Васі Железновій» письменник залишився вірним улюбленому конфліктові: буржуазно-міщанська сім'я, неблагополучні стосунки батьків і дітей, вплив дурної спадковості та «гріхів», котрі тяжіють над батьками й мимоволі успадковуються дітьми, невизначеність і проблематичність майбутнього для всіх представників цього прогнилого середовища. У «Васі Железновій» увесь набір характерних натуралістичних мотивів на першому плані: розпутний батько сімейства; розбещені і психічно хворі, нездатні управляти прибутковою «справою» діти; «чорна вівця», що «відкололася» від сімейного клану, — невістка-революціонерка Рашель; спроби господині дому Васси жорсткою рукою, усупереч усім моральним нормам зберегти добропорядне «обличчя» і вплив виродженої сім'ї та втримати в ній, як останню надію, наймолодшого спадкоємця —

відібрати дитину в матері-невістки; продажні й корисливі приживали-слуги з їхніми дрібними інтрижками та хижою захланністю тощо. Прикметною ознакою горьківської «відкритої» розв'язки в пізніх п'єсах виступає нагла смерть / приреченість героя-протагоніста.

Навряд чи звернення Горького до дореволюційної дійсності було викликане бажанням показати історичне минуле країни, котра у часи створення нового тексту «Васи Железної» (по суті, у 1935 році п'єса була написана заново) ішла шляхом «побудови соціалізму» і не цікавилася тим минулим, а намагалася всіляко від нього відмежуватися. Горький показував у минулому одвічний людський конфлікт взаємної боротьби між ослабленими хижакками й новими — безпринципними паразитами-приживалами, конфлікт боротьби за виживання і владу. Як художник він завжди спирався на реалістичний метод творчості, тому талановито міг писати лише про те життя, котре добе знав. З тієї ж причини пізні його п'єси «про шкідників» невдалі — нову, радянську дійсність емігрантові Горькому погано було видно здалеку.

Натуралістична природа зображення дійсності (характерів та обставин) і соціально-інтелектуальна природа конфлікту притаманна також його ранішим п'єсам. Гостре зображення «зоологічного людства» (Ж. Ніва) властиве Горькому — прозаїкові та драматургові — з першопочатку: ранню творчість можна охарактеризувати як **неоромантичну**, отже, синтезуючу риси **натуралізму й модернізму**, котрі в багатьох західноєвропейських (та в північноамериканській) літературах кінця XIX — початку XX ст. розвивалися синхронно; а пізнішу — як рідкісну у своїй оригінальності суміш класичного російського реалізму, плеканого вітчизняною традицією (її домінанта очевидна в «Житті Артамонових», «Васі Железній», «Єгорові Буличову...», «Житті Кліма Самгіна» тощо<sup>84</sup>), і догматичного соціалістичного реалізму, твореного колективними зусиллями митців під проводом Горького на чолі Спілки радянських письменників. Б. Парамонов стверджує, що «нічого, по суті, цим методом Горький не створив, однак тема, методом поставлена, неоднократно успішно ним розігрувалася, сама пропаганда методу не раз ставала захопливим сюжетом. Кращий приклад — Лука з п'єси «На дні», справжній піонер соціалістичного реалізму. <...> Це і є тема Луки —

---

<sup>84</sup> Як «суміш реалізму й утопії» І. Сухих тлумачить і знаменитий горьківський роман «Мати» [15, с. 47].

про непотрібність правди, про втішання брехнею, зведеною до високого рангу поезії» [12, с. 264].

**Висновки.** На перший погляд, питання про співвіднесення творчості того чи іншого письменника зі сучасними йому напрямками / «творчим методом» (тобто типом творчості) має лише спеціальний інтерес і не виходить за рамки вузьких літературознавчих концепцій. Однак воно завжди відкриває світоглядні проблеми й тому є ключовим («Метод претворюється у світогляд. <...> У Горького пережила абсолютно дивовижну гіпертрофію природничонаукова методологія», — доводить Б. Парамонов [12, с. 245]). Зокрема наше дослідження показує: як натураліста у його зрілій творчості, включно із драматургією, Горького не можна вважати іконізованим співцем «сили людського Духу», адже натуралістичні тенденції виявляють трагедійну світоглядну кризу, в яку письменник вступив ще з 1900-х рр. (зумовлену, за виразом П. Басінського, «логікою найпоследовнішого і крайнього гуманізму в його нехристиянському вираженні» [1, с. 132]). У пореволюційний час у свідомості Горького, як у багатьох радянських письменників, криза переросла в поступове формування того утопізму, котрий породив соцреалізм, а за своєю світоглядною суттю «є філософським, художнім і життєвим відображенням «краху гуманізму» [там само] — найважливішого передвісника духовної кризи в усій суспільній свідомості, що завершила модерністську епоху.

### Література

1. Басинский П. Логика гуманизма: Об истоках трагедии Максима Горького // Вопр. лит. М., 1991. № 2 (февр.). С. 129–154.
2. Гаранина Л. Ф. Гуманистическая сущность художественной правды М. Горького 30-х годов (Пьеса «Сомов и другие») // М. Горький и его эпоха : материалы и исследования. Вып. 4 : [Неизвестный Горький]. М.: Наследие, 1995. С. 117–123.
3. Горький М. О литературе: Лит.-критич. статьи. М. : Сов. писатель, 1955. 903 с.
4. Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: в 25 т. Т. 7: Пьесы, драматические наброски 1897–1906. М.: Наука, 1970. 688 с.
5. Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: в 25 т. Т. 13: Пьесы, сцены, наброски 1907–1917. М.: Наука, 1972. 576 с.

6. Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: в 25 т. Т. 19: Пьесы, сценарии, драматические наброски 1917-1935. М.: Наука, 1973. 560 с.
7. Долженков П. Н. Существует только человек: О пьесе А. М. Горького «На дне» // Литература в школе. 1990. № 5 (сент.-окт.). С. 39–49.
8. Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, Г. К. Косиков, А. Ю. Зиновьева и др.; под ред. В. М. Толмачёва. М.: Изд. центр «Академия», 2003. 496 с.
9. Иванов Н. Н. «Человек всё может... Лишь бы захотел»: Пьеса А. М. Горького «На дне» // Литература в школе. 2003. № 7. С. 5–10.
10. Нива Ж. Возвращение в Европу : статьи о русской литературе / пер. с фр. Е. Э. Ляминой; предисл. А. Н. Архангельского. М.: Высш. шк., 1999. 304 с.
11. Оляндэр Л. К. Максим Горький: текст и гипертекст : [монография]. Луцк: Волинська обласна типографія, 2005. 164 с.
12. Парамонов Б. Горький, белое пятно // Парамонов Б. След: Философия. История. Современность. М. : Изд-во Независимая Газета, 2001. С. 215–276.
13. Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы : учеб. для студ. высш. учеб. заведений / В. Н. Альфонсов, В. Е. Васильев, А. А. Кобринский и др.; под ред. С. И. Томиной. СПб.: Logos; М.: Высш. шк., 2002. 586 с.
14. Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов): Кн 1 / под ред. Н. А. Богомолова, В. А. Келдыша и др. М.: Наследие, 2001. 960 с.
15. Сухих И. Книги XX века: русский канон: эссе. М.: Изд-во Независимая Газета, 2001. 352 с. (Сер. «Литературоведение»).
16. Толмачёв В. М. Натурализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина; Ин-т науч. информации по общественным наукам РАН. М.: НТП «Интелвак», 2001. Стб. 611–619.

## 6.2. Орфей та Нарцис у парі, або Модерн крізь призму архетипних образів еґо-тексту<sup>85</sup>

...Цілком послідовним є те, коли поет знову повертається до мітологічних фігур, щоб знайти для своїх переживань відповідний образ. Ніщо не було би більшим перекрученням, ніж припускати, що у таких випадках він творить з успадкованого матеріалу. Поет творить радше із «прадавнього переживання», темна природа якого потребує мітологічних постапей... <...> Кожна доба має свою однокісність, свою упередженість і своє духовне страждання. Кожна епоха — це як душа окремої людини, у неї свій, особливий, специфічно обмежений стан підсвідомості і потребує певної компенсації, яка потім, власне, й відбивається через колективне підсвідоме в той спосіб, що поет або віщун надає словесного виразу невисловлюваному цим моментом часу і чи то образами, чи виводить на сцену те, чого очікує незбагнена потреба усіх, — в Добрі чи уві сні, для спасіння епохи чи для її знищення.

К. Г. Юнг [20, с. 101–102]

**Постановка проблеми.** У дослідженні йдеться про архетипні міфологічні образи у модерністських еґо-текстах — Орфея, Нарциса, Христа. Міфологема Орфея — центральна в літературно-мистецькій міфології модерної доби, оскільки саме цей архетип визначає її засадничі риси, передусім розуміння ролі художника — творця гармонії і Краси. Архетип Христа корелюється з автобіографічним образом, однак відходить на другий план, у тінь Митця. На авансцені літературної міфології авангарду опиняється нарцисичний автобіографічний герой.

У процитованій епіграфом праці К. Г. Юнга йдеться, зокрема, про те, що кожна епоха породжує свої культурні міфи й переосмислює та трансформує успадковані від попередніх епох, актуалізуючи ті їхні смисли, котрі найбільш придатні для продукування й сакралі-

---

<sup>85</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. Орфей та Нарцис у парі, або Модерн крізь призму архетипних образів еґо-тексту // Куляшоўскія читанні: мат-лы Міжнар. навук.-практ. канф : у 2 ч. Ч. 1 (29–30 красавіка 2010 г.). Магілёў: МДУ імя А. А. Куляшова, 2010. С. 15–27.

зації новітніх концептів. Модерну епоху відзначає особлива увага до міфологій та особливо активна індивідуальна мистецька міфотворчість. І чи не найяскравіший міф модерної культури — міф про Орфея в новій інтерпретації, у якій на основі архетипного ядра, що походить з античності, втілюється комплекс уявлень про Митця-деміурга — людинобога, котрий у спроможності творити Красу й гармонію та підкоряти їм світ.

**Виклад основного матеріалу.** Модерному Орфесві цілком закономірно виявився близьким Нарцис — неоднозначний герой давньогрецького етіологічного міфу про прекрасного юнака, котрий помер через нерозділене кохання (закохавшись у власне відображення) та ім'я котрого стало назвою ніжної й холодної весняної квітки. Близькість закономірна тому, що тип модерного митця (особливо авангардиста), як правило, — яскраво виражений нарцисичний тип [див. у ґрунтовному дослідженні Т. Гундорової про мистецтво модерної доби і творчість О. Кобилянської зокрема: 5]. Для прикладу пошлемося на скандально знаменитий «Щоденник генія» Сальвадора Далі (написаний у 1952–1963 роках). Нарцис є також важливим міфологічним персонажем Далі-художника: у 1937 році створені картина «Метаморфози Нарциса» та однойменна «паранояльна поема» — «у повній відповідності з параноїдно-критичним методом», як він сам визначав [див.: 8, с. 75].

Образ Орфея в давньогрецькій міфології корелюється з багатьма архетипами, породженими і продовженими європейською культурою впродовж багатьох віків: Співець, Поет, Жрець, Пророк, Пастух / Пастир [див.: 14, т. 2, с. 262–263, 292–293, 327–328, 580]; покоритель стихій та одухотворитель мертвої матерії і переможець смерті [див.: 14, т. 1, с. 295, 328, 331, 334, 453]; той, хто зупинив (серед давніх греків) канібальство [там само, с. 619–620]; той, кому під силу було зачаровувати страшних хтонічних чудовиськ, як-от Кербер / Цербер [там само, с. 640] тощо. Відзначимо також зв'язок міфу про Орфея з міфом про Христа [там само, с. 501].

Модерна епоха співвіднесла орфічний міф із космогонічним — про Космос у протиборстві з Хаосом та стихіями і про одвічну владу гармонії та Краси. Неперевершений за глибиною значень поетичний вияв такого розвитку бачимо в «Сонетах до Орфея» пізнього Р. М. Рільке (1922). На відміну від багатьох сучасників і попередників, поет відмовився у цій збірці від трактування окремих



міфологічних сюжетів, пов'язаних з Орфеєм (та й сам Рільке в ранішому вірші «Орфей, Евридіка, Гермес» — 1908 р. — звертався до них), а втілює через давні архетипи-символи розуміння Слова як Абсолюту: Орфей його сонетів — то поетичний геній, вищий дар, носій котрого втілює покликання смертної людини здобути безсмертя Духу в одвічній боротьбі з Хаосом, стражданням і смертю; Орфей Рільке — то поетичне натхнення як божественний першопочаток світу, невичерпне джерело космічної гармонії.

Звернення будь-якого митця до такого багатогранного й місткого міфічного образу, як Орфей, звичайно, не може бути випадковим, бо є виявом «культурного підсвідомого» (за К. Г. Юнгом), його трансформацій певною культурною епохою. Щоб ж до модерної культури, то, оскільки образ Орфея, на нашу думку, є центральною її міфологемою, саме тому його не обійшла свого часу (кінець ХІХ — перша половина ХХ століття, тобто доба декадансу і високого модернізму) практично жодна європейська література та чи не жоден визначний митець. Орфічний мотив постає знаковим ще у видатних предтеч модерного мистецтва, митців другої половини — кінця ХІХ ст. Наприклад у пізній драмі Г. Ібсена «Будівничий Сольнес» (1892), де у фіналі головний герой гине *під звуки невидимої арфи*, передаючи символічну естафету творчості *новому Орфесві*, котрого покликано пробудити людство *від смерті до життя*. Ця п'єса сприймається як творчий заповіт Ібсена [див.: 10, с. 89].

Мистецька інтерпретація архетипу, породженого орфічним міфом, чимало виявляє у становищі відповідної національної культури, спільноти у добу модернізації. Із цього виходить у своїй есеїстичній книзі про Леся Українку Оксана Забужко [див., зокрема: 9, с. 88–89, 205, 254–256, 565–567]. Адже Леся Українка неодноразово втілювала комплекс значень, пов'язаних з архетипом Орфея, у своїх творах. Той факт, що українське літературознавство досі не помічає такої інтерпретації у творчості канонізованого митця<sup>86</sup>, промовистий (про це йтиметься докладніше у наступному підрозділі — «Інтерпретація орфеїчного міфу у драматичному етюді Лесі Українки „Орфесве чудо“»).

---

<sup>86</sup> Окрім О. Забужко, з лесезнавців про це писала Ольга Турган [див.: 19]. У кількох сучасних монографіях, автори яких очевидно претендують на цілісне дослідження українського міфологізму в мистецтві модерної доби або принаймні у творах Лесі Українки, орфічний міф не розглядається [див.: 16; 18].

Серед літературознавців стосовно архетипу Орфея у модерній культурі немає єдності. За концепцією Марії Моклиці, цей архетип — лише один із 12 «психологічних типів», котрі в сукупності представляють палітру психології модерного Митця, й один із трьох різновидів-«псевдонімів» Символіста (Сальєрі — Христос — Орфей) [15, с. 80–88]. Книгу одного з кращих російських дослідників та перекладачів західних літератур А. В. Карельського про австрійську літературу ХХ ст. названо «Метаморфози Орфея», у ній представлено найвизначніших австрійських митців цієї епохи [11]. Дослідниця російської модерної драматургії Людмила Борисова пише про втілення Орфея як важливу міфологеми у творах російських символістів-«теургів» (зокрема Вяч. Іванова — «Орфей», 1912) та їхніх наступників, коментуючи нюанси світоглядної й естетично-творчої еволюції від «одностороннього діонісійства» до виразного аполлонізму. У Белого, за її спостереженнями, «втіленням єдності став для нього Орфей. Белого у цьому цілком підтримав Іванов... <...> Серед багатьох проголошуваних «Золотим руном» істин («Мистецтво — вічне. Мистецтво — символічне. Мистецтво вільне...») значилось так: «Мистецтво — єдине, бо єдине його джерело — душа»...» [3, с. 55–56].

В українській модерній і пізнішій літературі «Орфееве чудо» Лесі Українки — не єдиний приклад звернення до міфологеми Орфея, проте докладніших інтегральних розвідок стосовно неї не маємо. Зокрема в лесезнавстві, про яке вже згадувано, українські дослідники традиційно розглядають вужчу в естетичному вимірі міфологеми Прометея. Зате про Орфея й Нарциса часто згадують критики сучасної української літератури, наприклад романів Юрія Андруховича [див.: 4, с. 79–81, 89–90 тощо]. Вивчення українського модернізму нині — одна з найактуальніших літературознавчих проблем, і незрідка дослідники використовують утверджені щодо модерну стереотипи та моделі й стосовно сучасної доби.

Опозиція міфологеми «прометеїзм» та пари «орфізм» — «нарцизм» важлива для філософії ХХ століття. Відомий філософ і соціолог, представник так званої «франкфуртської школи» у філософії ХХ ст., теоретик бунту «нових лівих» у 1950–1960-х рр. Герберт Маркузе у праці «Ерос і цивілізація: Філософські дослідження вчення Фрейда» (1956), продовженій згодом «Одномірною людиною» (1964), поклав цю опозицію в основу свого аналізу західної цивілі-

зації. Архетипи Орфей і Нарцис у концепції Маркузе виражають неагресивне, любовно-еротичне ставлення людини до природи, до дійсності, яке противажить процесові цивілізаційного безупинного відчуження людської праці. Орфей у цій трактовці — «визволитель» [13, с. 247; далі вказуємо сторінку за цим виданням], бо втілює «прообраз поета як *визволителя і творця*» [с. 174; виділення авторське]; через нього реалізується «ідея цілісного звільнення людини» [с. 197], виявляється людський «бунт проти швидкоплинності, відчайдушні зусилля затримати потік часу» [с. 198], протистояти непам'яті, осягти втрачений час [с. 243] і навіть боротися зі смертю [с. 200]. Через Орфея й Нарциса (котрі «споріднені з Діонісом — антагоністом бога, що санкціонує логіку панування і царство розуму» [с. 166]) «примирюються Ерос і Танатос», бо Орфей і Нарцис «повертають досвід світу, котрий не завойовується, а звільняється... Ця сила несе не руйнування, а мир, не страх, а красу» [с. 168]. Зрештою: «На відміну від культурних героїв прометеївського ряду, в самому сутністі героїв миру Орфея і Нарциса входять недійсність, нерелістичність» [с. 169], тому «орфічний і нарцистичний досвід світу заперечує досвід, на якому тримається світ принципу продуктивності. У ньому долається протилежність між людиною і природою... Буття переживається як вдовolenня, що об'єднує людину і природу» [с. 169–170].

Звернемо увагу на особливий аспект використання архетипних образів Орфея та Нарциса (а також Христа, до якого повернемося пізніше) — як аналогій до автобіографічного героя у творах визначних модерністів — у так званих его-текстах (щоденниках, нарисах-спогадах, власне мемуарах, нотатках-маргіналіях, котрі відбивають творчий процес, тощо). Адже якщо ці аналоги-архетипи у конкретному такому тексті навіть не названі, вони незримо присутні в ньому, оскільки через них реципієнт, уявно сконденсувавши конфліктну енергетику его-тексту, може зрозуміти смисл становлення творчої особистості, про котру йдеться. Приклад в українській сучасній мемуаристиці — «Спомини в біографії» Богдана Бойчука (К., 2003). Відомий поет — представник неоавангардної «Нью-Йоркської групи» — чимало уваги приділяє своєму творчому формуванню. Про що б не писав, згадуючи дитинство, отрочество, юність, родину, полишену батьківщину, — неодмінно наголошує читачеві: ось це, мовляв, мало вплив на мою творчість. Для наочності подаємо під-

бірку таких наголошень у різних розділах автобіографії [вказуємо сторінку за виданням: 2]: «Упродовж мого життя природа вдихала у мою творчість багато містичних і сенсуальних візій» [с. 6]; «І так смерть стала головною присутністю в моїй свідомості й у моїй поезії» [с. 10]; «Пам'ять про неї [про дівчину з юнацьких спогадів — Н. К.] породила прозо-поетичний цикл поеми „Любов у трьох часах“» [с. 12]; «Всі ці нічні «happenings» надихнули, мабуть, той еротичний вимір, який проходить через усю мою творчість» [с. 14]; «Усі ці свідки історії входили згодом у мою творчість» [с. 14]; «Крукова гора стала згодом дуже помітною присутністю в моїй творчості» [с. 15]; «Театр і балет мали великий вплив на мене» [с. 154]. І т. п. [с. 98–99 тощо].

Складається враження, що власні досвід та життєві цінності цей мемуарист зважає на специфічних терезах: усе, що в житті зустрів, запам'ятав, пережив, виявляється цінним лише тому, що жило творчість, було їй підґрунтям та матеріалом, формувало її суб'єкта. Ніби він уже від народження знав, що його покликання — бути поетом. В усьому, що переживає й відчуває, несамохіть бачить себе лише творцем, і навколо себе показує лише людей, причетних до мистецтва. Але ж було і є життя й поза творчістю? У свідомості мемуариста воно безумовно залишає слід, згадувати про який, проте, він здебільшого не вважає за потрібне, бо міфологія, сформована модерною добою, бере до уваги передусім те, що цінне для творчості, що залишає слід у мистецтві.

У добу декадансу впродовж перших бурхливих десятиліть європейська й американська (тобто західна) культура пережила низку парадоксальних світоглядних метаморфоз, котрі зрештою призвели до епохального перевороту її гуманістичної парадигми, про що Поль Рікер у своєму дослідженні Фрейда (1965) писав як про поворот до «ери підозр». Він вважав, що Маркс, Фрейд і Ніцше разом здійснили цей епохальний поворот в історії думки й культури. Усі троє були «вчителями підозрілості», «майстрами підозрілості»: загальним принципом їхнього підходу до дійсності було те, що вони пропонували не вірити людині й суспільству. Адже те, що люди думають і в що вірять, що вважають найважливішим та істинним — лише прикриття для чогось іншого. Культура — лише прикриття для речей, що їх люди не хочуть визнавати, не бажають бачити і враховувати. Мислитель повинен виходити з того, що поведінка

людей, їхні цінності та ідеї — то способи містифікації чи обману. Людина культури віднині — та, котра **не вірить**, тобто підозрює за цінностями й ідеями прикриття чогось таємного, ганебного й небезпечного (біологічного варварського начала за концепцією Ніцше, підсвідомості за Фройдом, класових інтересів за Марксом). Пізнання нового типу являє собою систему недовіри. Пізнання — систематичне виявлення самообманів та обманів, трюків культури, ілюзій і підмін, котрі набувають форми ідеології, моралі, релігії, культурної норми тощо [див.: 17, с. 199–212, 409–410].

Культура модерної доби переживала стадії перманентного «знімання покровів», розвінчань та авангардної саморуйнації. На першому, ще декадентському етапі (кінець XIX — початок XX століття, до Першої світової війни) авангард поведився як *enfant terrible*: не бажаю вашої культури, не кажіть мені про музеї, бібліотеки й палаци, я бунтую й закликаю їх знищити. Буде нова земля й нове небо, бо старе життя вичерпане, огидне й безглузде... Але це була особлива — певною мірою плідотворна — руйнація. Російський культуролог, знавець мистецтва авангарду Александр Якимович про ранніх авангардистів пише: «Вони підривали основи, але вони не хотіли вчинити жодної шкоди своїм співгромадянам. Навпаки, вони піклувалися про користь. Революціонери найчастіше переконані в тому, що їхнє нове мистецтво потрібне людям, що воно служить суспільству, веде до світлого майбутнього, воно відкриває очі заблукалим, очищує душі й тому подібне» [21, с. 6].

Інакше поведуться представники зрілого авангарду у міжвоєнну епоху та ще радикальніші їхні наступники — після Другої світової війни, коли утопічна енергія авангарду практично вичерпалася: «Не треба вирішувати світових проблем. Не треба будувати світле майбутнє людства. Боронь Боже від спроб створити нову, досконалу людину. <...> Треба просинатися від безумного сну, треба вчитися виходити за рамки спільноти, культури й людськості. <...> Тепер культурні дискурси старанно вивчаються, вбираються, приймаються, використовуються, але саме для того, щоб проявити «підозрілість», зірвати маски, розвінчати й демістифікувати все те, що нам пропонують релігії та філософії, моральні доктрини, естетичні норми та все інше. Мистецтво зрілого авангарду цілком солідаризувалося з новою посткласичною філософією», — пише А. Якимович [21, с. 7–8, 17].

Зближує ранній і пізній авангард хіба одна засаднича доктрина: і перші, й наступні поводяться зухвало (почасти й агресивно) щодо «батьків»-попередників. Щоб відмежуватися від них, здійсмають навмисне епатажний галас про своє новаторство (почасти сумнівне, здебільшого очевидно формальне) і саме за нього цінують та вихваляють себе й собі подібних. Ось як Богдан Бойчук пише про Нью-Йоркську групу, чий процес становлення є найважливішим сюжетом його «Споминів...»: *«І ми, використовуючи таку небуденну нагоду [виставка «Об'єднання молодих мистців» у 1955 році в Українському літературному клубі у Нью-Йорку — Н. К.], нарobili багато галасу і зчинили багато контрoверсій. <...> Отже, ми починали добре. ...Ми видерлися на літературний Олімп до богів, яких намірялися скинути з літературних висот. <...> Звичайно, як усі молоді, ми починали літературу, особливо модерністичну, від себе»* [2, с. 43]. Така ж тенденція виявляється у його колеги Юрія Тарнавського (у статтях та інтерв'ю про «Нью-Йоркську групу» та український модерн у сприйнятті її представників [див.: Критика. 2000. Ч. 7–8 (33–34). С. 161–180; Кур'єр Кривбасу. 2004. Липень. № 176. С. 162–175; та ін.]).

Зрозуміло, що в такому мистецтві Орфей як уособлення творця Краси й одухотворення матерії через гармонію поступається іншим архетипам або деміфізується — представники західної постмодерністської літератури свідомо піддають його деміфізації, іронічній деструкції. Приклади бачимо в останні десятиліття ХХ віку: скажімо, у знаменитому бестселері Патріка Зюскінда «Das Parfum» (1985; укр. пер. І. С. Фрідріх — «Запахи» / «Парфуми») у фінальній, пародійній щодо міфу про Орфея, канібалістичній сцені генія-парфумера розривають на шматки й пожирають ті, кого він привів у стан любовного шалу-екстазу своїм неперевершеним ароматом, виготовленим із тіл юних красунь, котрих перед тим холоднокривно вбивав заради суто мистецької мети — оволодіння аурую всевладної Краси.

Сюрреалістичні нігілістичні впливи в бестселерах постмодерністів, зокрема Зюскінда, очевидні. Саме сюрреалісти навчили нинішню культуру тої глобальної недовіри до цінностей цивілізації, котра нині обігрується чи не в кожному знаменитому постмодерністському тексті. Пересічному читачеві мемуарних творів найбільш скандально відомих модерністів (особливо від часу розквіту сюрреалізму) впадає у вічі передусім гіпертрофований егоцентризм

(наприклад у «Щоденниках» Франца Кафки) або відвертий нарцизм авторського alter ego, іноді підкреслений назвою, що мусить привернути увагу й забезпечити скандальну популярність, як-от уже згадуваний «Щоденник генія» Сальвадора Далі.

Самоствердження оповідача-героя в цьому тексті органічне, воно виглядає по-дитячому безпосереднім і шокує «нескромною одвертістю чи одвертою нескромністю» (як висловився у «Передмові» до «Щоденника генія» Мішель Деон [тут і надалі вказуємо сторінку за російським перекладом: 6, с. 40]), лише будучи цитатно виокремленим з контексту: «*Так, я впевнений, що я — єдиний рятівник сучасного мистецтва, єдиний, хто здатен піднести його до вершин прекрасного...*» (запис від 1-го травня 1952 р. [с. 72]); «*...Я проживаю кожні 10 хвилин, по чергово смакуючи їх, і перетворюю кожні чверть години у виграшну битву, в духовні діяння і подвиг...*» (запис від 18 травня 1952 р. [с. 103]); «*З кожним днем мені все важче досягнути, як інші здатні жити, не будучи Галою чи Сальвадором Далі*» (запис датовано 6 вересня 1953 р. [с. 179]); «*...Моя геніальність досягла апогею*» (серпень 1952 [с. 115]) тощо.

Про подібне К. Г. Юнг писав: «Найсильніше в ньому [у митцеві — Н. К.], а саме, його *Творче*, буде висмоктувати собі найбільше енергії, якщо він дійсно є мистцем, і на решту залишається тоді вже замало, щоб якісь особливі цінності взагалі могли розвинутися. Навпаки, людське часто буває на користь творчому настільки знекровлене, що воно ще може жити на якомусь примітивному або так чи інакше зниженому рівні. Часто це виражається як дитячість та безтурботність (*Unbedenklichkeit*) або як безцеремонний, наївний егоїзм (т. зв. «автоеротизм»), як марнолюбство чи інші вади. Ці форми меншовартості є настільки сповненими сенсу, наскільки «я» саме в цей спосіб може отримати необхідну йому життєву енергію. Це «я» потребує отих нижчих життєвих форм, бо інакше воно, повністю знищене, пропало б» [20, с. 105]. Як бачимо, характеристики Юнга настільки точно накладаються на мемуаристику Далі, що складається враження, ніби вчений виходив у своїх висновках із конкретного прикладу. Але це не так: Юнг узагальнив тенденції, представлені цілою епохою, до формування філософсько-естетичної парадигми якої й сам був причетний.

Скільки в авторській нескромності С. Далі (чи інших його сучасників-митців) правдивих почувань чи самооцінки автора й на-

скільки вона є грою, позою, маскою, свідомою містифікацією — то окреме питання: в одному із записів 1960 року художник ніби мимохідь зізнався в «здатності провокувати — адже я найбільший провокатор...» [6, с. 277]). «Він по-акторськи геніально зіграв своє життя і виліпив свою маску з антенами вусів, звичайно, приміряючись до власного обличчя, але все ж швидше згідно з законами парадоксу, — пише російський перекладач і коментатор даліанських мемуарів Наталія Малиновська. — Весь зовнішній, відкритий чужим поглядам бік його життя був ретельно зрежисований ним же. Він сам оформив цей спектакль як декоратор, костюмер, гример, новеліст і т. п. і, природно, сам написав текст, коли завчасно, а коли й *post factum*. А якщо якась із інтермедій розігралась лише в уяві, а потім стала главою «Таємного життя»<sup>87</sup> — що ж! Це не заперечує набутого душевного досвіду: «Пережито — значить, прожито!» Цей постулат Далі непорушний для будь-кого, кому відома сила мрії» [12, с. 9].

Отже, це тверезий розрахунок, перетворений на стратегію мистецької поведінки, котра має забезпечити успіх в епоху тотальної культурної кризи і в котрій Далі був цілком сучасним та свідомим своєї ролі провокатора. Ще раз процитуємо А. Якимовича: «...Головне творіння Далі — це передусім його власний імідж та артистично вибудувана біографія екстреміста. <...> Він брав найгасливіші, відомі, скандальні ідеї та мотиви, запозичуючи їх без жодних церемоній де завгодно — від гуртка Бретона до клерикальних публіцистів консервативної іспанської «фаланги», і робив їх ще радикальнішими, оскільки будь-яка позиція, доведена до кричущої крайності, перетворювалася в те, що йому було потрібно» [21, с. 33].

Для літератури модерну є знаковим також **одночасне зближення автобіографічних конотацій з архетипами Орфея та Нарциса з одного боку і з євангельськими мотивами Христа, Голгофи та ін. — з другого**. Це помітно і в «Сонетах до Орфея» Рільке: у знаменитому XX сонеті з першої частини звернення «Du Herr»<sup>88</sup> звучить так само, як у ранній «молитвословній» «Книзі годин», тобто мотив посвяти Господу-творцю від поета-творця опиняється у єдиному семантичному полі з мотивом вищого поетичного / орфічного екстазу-натхнення (втіленого в образі звільненого з прив'язі

<sup>87</sup> Ідеться про мемуарну книгу художника — «Таємне життя Сальвадора Далі, написане ним самим», у 1940–1941 рр., вперше опубліковану у Нью-Йорку, куди Далі перебрався, залишивши батьківщину, з початком Другої світової війни [див. рос. пер.: 7].

<sup>88</sup> З нім. — «Ти, Господи / Пане».



коня). Показовим є відомий факт, що один із кумирів модерної доби — Фрідріх Ніцше — свої останні божевільні листи підписував позмінно «Діоніс»<sup>89</sup> та «Розп'ятий». Алюзії будь-яких євангельських сюжетів передусім важливі для розуміння авторського «я», оскільки життєпис Ісуса Христа сприймається митцями післяпро-світницьких часів вже не стільки як сакральний міф, а як найуніверсальніша біографічна парадигма (за К. Юнгом, образ Христа — архетипне ядро «самості»). Зауважимо, що при побіжному зіставленні власне євангельських мотивів у літературі першої половини ХХ століття і другої очевидна різниця: в автора-модерніста, як правило, христологічна модель та зокрема сам образ Христа не на першому плані, навіть якщо вони є зв'язною, ключовою ланкою всіх інших сюжетів чи колізій — по суті ж їх заступає авторське «я» / автокоментар; натомість у постмодерніста архетипні символи євангельського тексту й геть перевертаються з ніг на голову. Знову вдамося до загальновідомих прикладів.

У романі Михайла Булгакова «Майстер і Маргарита» персонаж на ім'я Іешуа Га-Ноцрі є **породженням уяви Майстра**, котрий написав **роман про Понтія Пілата**; і саме **страдна доля Майстра-художника** (образ-персонаж, що має виразні автобіографічні конотації) показана як достойна уваги сучасників та як висока й повчальна трагедія благородного таланту. Інші ж сюжетні лінії служать для неї своєрідним легендарним доповненням, універсалізуючою паралеллю (котра підносить та увічнеює) чи бодай контрастним пародійним фоном: ці останні далеко внизу, у людському мурашнику — Майстер же в своїх стражданнях підноситься до розп'ятого філософа з Галілеї. Рушійною силою в одвічній боротьбі Кохання і Смерті, Людини-творця та суспільної машини з її земною владою слугують людські пристрасті, до яких **Майстрові немає діла**. А вищим судією тої боротьби є Сатана-Воланд — **не Христос**.

У кінці другого тисячоліття роман нобелівського лауреата (1998) Жозе Сарамаго «Євангеліє від Ісуса» (1991) представляє Христа розгубленою жертвою у протиборстві вищих сил, кинутою на олтар супільних катаклізмів так, як кидають безсловесне ягня: йому не дано розібратися, хто у вселенській боротьбі втілює Добро і хто — Зло. Та й чи виправдана жертва, кого вона врятує? Христос

---

<sup>89</sup> Міфи про Діоніса та Орфея в античній міфології мають виразні зв'язки: див. статті «Загрей», «орфізм» тощо [14].

як звичайна стражденна людина, слабка й боязлива, поступово з жахом і відчаєм усвідомлює свою відповідальність за світ та безпорадність зарадити йому. Христова доля — людська доля — неминує, і молитися про спасіння нема до кого, бо гра вищих сил незбагненна людині, не піддається людській логіці, а вища мораль чи й існує?.. Саме ця думка переводить фокус читацької рецепції з міфологічної паралелі на звичайне людське життя.

Художник-модерніст (тим паче — постмодерніст) не вагається згадувати Христа всею — сакральний символ сприймається в ряду буденних реалій, далеко від будь-якого сакрального змісту. Далі, називаючи себе в автобіографії («Гамне життя Сальвадора Далі...») невіруючим, а в «Щоденнику генія» тим, хто знайшов шлях до Господа (через *«той першоелемент, яким є Краса, тобто неодмінна умова повного пізнання Бога, котрий просто не може не бути піднесено прекрасним»* — запис від 11 травня 1957 р. [6, с. 239]), про Христа та релігійні символи згадує побіжно, за асоціативною творчою логікою, що непередбачуваними шляхами фантазії приводить до тих чи інших конкретно-плотських образних втілень. І до записів на подобу таким: *«\*\*\*...Якщо в країні нема принаймні п'ятдесяти сортів сиру і хорошого вина, значить, країна занепала. \*\*\* Ісус Христос любив сир і їв багато сиру»* (із нотаток-фрагментів «Про себе та про все інше» [7, с. 413]).

Подібне бачимо й у споминах Б. Бойчука: чимало міркуючи про стосунки художника з публікою і з дійсністю, про свободу митця і творчий процес, про трагічне відчуження, яке чекає талановиту людину в кінці життя тощо, він практично не згадує своїх стосунків із Богом чи будь-яких духовних пошуків і борінь, не цікавиться такими і в інших людях (із котрих, як уже зазначалося, його цікавлять лише митці): *«...Якщо все кінчається чорним мішком, то чи варто приречено чекати на той мішок? Чи не краще вивільнитися емоційно і відпихати той чорний мішок життям до крайніх меж?»* [2, с. 160]. Врешті, моральні мотиви в перипетіях людських стосунків зводяться до банальних розв'язок: наприклад *«емоційне вивільнення»* полягає в тому, щоб поміняти дружину, про яку згадувано в біографії мимохідь, хоча прожито з нею чверть віку, на молодшу тридцятьма роками жінку (поетесу!), котра потім ще раз буде замінена — на третю дружину; але жодна так і не стане поруч поета повноцінним персонажем у сюжеті життя, усі залишаться епізодами...

**Висновки.** Отже, зміни смислових нюансів авторського «я» в літературі ХХ століття — модерної й постмодерної доби — мають виразну логіку, котру простежуємо через інтерпретації архетипних образів як втілення «самості»: на кожному етапі художник шукає відповідних засобів універсалізації автобіографічного героя — другого «я» в его-тексті. Між обома етапами чимало спільного, передусім — романтично-піднесений ореол чи бодай загалом акцентований інтерпретаційний варіант архетипу Митця через паралелі — Орфей, Христос (навіть якщо у виписаних мемуаристом конкретних життєвих обставинах не так і багато підстав для подібної інтерпретації, як-от у «Споминах...» Б. Бойчука чи цілком благополучній біографії сучасного успішного письменника — «Таємниця» Ю. Андруховича). Однак модерна доба успадкувала від декадансу сакралізований вияв постаті Митця (вплив модерного спадку бачимо, наприклад, у мемуарах представників Нью-Йоркської групи, які свідомо й позасвідомо копіюють європейських попередників, підхопивши в американському повоєнному середовищі «вірус» захоплення авангардизмом), а постмодерна піддає деміфізації, десакралізує й водночас тим самим робить ще пронизливішим її трагізм. За висловом А. Якимовича, «людина нової культури, як можна зрозуміти зі штудій Маркса, Ніцше і Фрейда, — це та високорозвинута людина, котра підозрює, що її культурність є свого роду фікція, що культурність є формою прояву монструозності, що культура є формою прояву хаосу, абсурду й випадку. Тобто є сублимованою оболонкою, котра приховує від самої людини те, чого вона дійсно бажає, до чого насправді її тягне» [21, с. 18]. Нарцисичні прояви архетипу Митця найвиразніше виявляють в його конкретних носіях це приховане.

Орфей як архетип митця у сучасній літературі зустрічається, далєбі, не так часто, як століття тому, однак такі зустрічі й надалі промовисті — особливо в українській культурі, котра в попередні епохи вичерпала його можливості з певних, очевидних нині (передусім історично-соціальних) причин далеко не повністю. Наприклад в останньому, автобіографічному романі Ю. Андруховича (з кокетливим авторським самовизначенням жанру — *«замість роману»*) досить очікувано звучить зізнання головного героя-письменника уявному біографові: *«У мене фонетично-орфоенічне вухо. Я Орфей»*. У відповідь лунає: *«Ти взагалі геній»* [1, с. 398]. Коментарі, як кажуть, зайві.

Отже, утопізм модерної доби у ставленні до благородного Орфесового покликання наразі потребуваний нашою культурою. Як каже Ю. Андрухович устами alter ego в «Таємниці»: *«Проте до утопій не варто ставитися надто зверхньо. Кожен з нас усе-таки якось до них причетний. Писання як таке є одним із найутопічніших проєктів. Іноді це має далекосяжні наслідки»* [1, с. 408]. Буде-мо сподіватися...

### Література

1. Андрухович Ю. Таємниця: Замість роману. Харків: Фоліо, 2007. 478 с. (Література).
2. Бойчук Б. Спомини в біографії. К.: Факт, 2003. 200 с. (Сер. «Українські мемуари»).
3. Борисова Л. М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. Симферополь: б.и., 2000. 220 с.
4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. К.: Критика, 2005. 264 с.
5. Гундорова Т. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. К.: Критика, 2002. 272 с.
6. Дали С. Дневник гения / пер. с фр. Л. М. Цывьяна. СПб.: Азбука, 2002. 448 с.
7. [Дали С.] Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. О себе и обо всём прочем / сост., предисл. и пер. с англ., исп. и фр. Н. Малиновской. М.: Изд-во «СВАРОГ и К», 1998. 464 с.
8. Дали: Шедевры графики / сост., концепция, примеч. и коммент. И. Пименовой; науч. консультант А. Шило. М.: Изд-во Эксмо, 2004. 224 с. (Шедевры графики).
9. Забужко О. *Notre Dame d'Ukraine*: Українка в конфлікті міфологій. 2-е вид., випр. К.: Факт, 2007. 640 с. (Сер. «Висока полиця»).
10. Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, Г. К. Косиков, А. Ю. Зиновьева и др.; под ред. В. М. Толмачёва. М.: Изд. центр «Академия», 2003. 496 с.
11. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 2: Хрупкая лира. Лекции и статьи по австрийской литературе XX века / сост. Э. В. Венгерова. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. 303 с.

12. Малиновская Н. Невольник века // [Дали С.] Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. О себе и обо всём прочем / сост., предисл. и пер. с англ., исп. и фр. Н. Малиновской. М.: Изд-во «СВАРОГ и К», 1998. С. 5–19.
13. Маркузе Г. Эрос и цивилизация: Философское исследование учения Фрейда / пер. с англ. и предисл. А. А. Юдин. К.: «ИСА», 1995. 352 с.
14. Мифы народов мира. Энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев: в 2 т. М.: Большая Рос. энциклопедия, 1998. Т. 1: А-К. 672 с.; Т. 2: К-Я. 700 с.
15. Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: монографія. 2-е вид., перероб. і доп. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. 390 с.
16. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія. 2-е вид., перероб. і доп. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2002. 392 с.
17. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер с фр. и вступ. ст. И. Вдовиной. М.: «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2002. 624 с. (Сер. «Канон философии»).
18. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. К.: Фенікс, 2006. 416 с.
19. Турган О. Д. Орфей і Геліос у художній концепції неоромантизму Лесі Українки // Біблія і культура: зб. наук. статей. Вип. 6 / за ред. А. Е. Нямцу. Чернівці: Рута, 2004. С. 209–217.
20. Юнг К. Г. Психологія та поезія // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 91–108.
21. Якимович А. Эпоха и дело Сальвадора Дали // Дали С. Дневник гения / пер. с фр. Л. М. Цывьяна. СПб.: Азбука, 2002. С. 5–36.

### **6.3. Інтерпретація орфеїчного міфу у драматичному етюді Лесі Українки «Орфеево чудо»<sup>90</sup>**

**Постановка проблеми.** Про цей «маленький шедевр» (Ліна Костенко) нечасто пишуть лесезнавці. Його вирізняв як вінець Ле-

---

<sup>90</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. Інтерпретація орфеїчного міфу у драматичному етюді Лесі Українки «Орфеево чудо» // Неоромантичні обрії творчих пошуків Лесі Українки: зб. наук. праць / відп. ред. В. І. Гуменюк. Сімферополь: Світ, 2008. С. 98–110.

синої драматургії Абрам Гозенпуд [5, с. 196–199]. Зазвичай етюд друкується не з драматичними текстами, а як друга частина «Триптиха» серед пізніх поетичних творів [22, с. 109–121]. До цього алегоричного циклу входять також раніша поема «Що дасть нам силу? (Апокриф)» (написана в 1903 році, невдовзі по смерті брата Михайла) і створена водночас з «Орфеевим чудом» у Єгипті в лютому 1913 маленька поема «Про велета. Казка» [див.: 17, с. 375, 500–501]. Обставини формування твору як цілості авторка пояснила в листі до сестри Ольги від 3 (16) лютого 1913 р.: *«Підгоївшись і воспрянувши духом [ідеться про тодішнє лікування в Єгипті, куди Леся Українка приїхала після тривалої небезпечної подорожі морем, фізично до краю виснажена — Н. К.], я зробила маленьку роботу: написала і послала до збірника на честь Франка<sup>91</sup> дві невеличкі речі, що вкупі з третьою, написаною дуже давно, становлять наче якусь цілість. Я не можу докоряти собі за таке «нарушення режиму», бо не прийняти участі у сьому збірнику здавалось мені морально неможливим, а якби я тепер нічого не написала, то не мала б нічого відповідного, щоб туди послати, а воно вже час»* [23, с. 435].

Спираючись на біографічно-історичні обставини виникнення «Триптиха», автори лесезнавчих монографій коментували його символічний підтекст, ґрунтований на алегоріях та інтертекстуальних зв'язках [2, с. 326–334; 7, с. 116–124; 21, с. 213; 19, с. 85; 13, с. 206, 211–212]. Олекса Ставицький подав лише коротке резюме: відзначив ряд «промовистих символів» мистецької творчості та «прозорих алегорій» народної сили, прихованої до пори до часу. Ростислав Радішевський показав зв'язок «Орфеевого чуда» з «Кассандрою» та перегуки з незакінченою поемою Юліуша Словацького «Подорож до святої землі з Неаполя» (інша назва — «Подорож на Схід», 1836–1839). Роман Кухар відзначив спорідненість «Триптиха», «в формі і темі», з поетично-філософським твором іншого польського романтика, Зігмунта Красінського — «Три думки, залишені після св. пам. Генріха Лігензи».

**Виклад основного матеріалу.** Звернення будь-якого поета до такого багатогранного й місткого міфічного образу, як Орфей, звичайно, не може бути випадковим. Тому Ліна Костенко гідно по-

---

<sup>91</sup> Перша публікація циклу «Триптих» відбулася по смерті авторки — у зб. «Привіт Іванові Франкові в сорокалітє його письменницької праці 1874–1914» у Львові, в 1916 році [17, с. 374, 500–501].

цінувала масштаб і потужну інтелектуальну ідею «Орфеевого чуда»: «А це ж її [Лесина — Н. К.] остання спроба розбудити каміння!» [11, с. 53]. Головною думкою твору вона вважає докір сучасникам, що вирвався як біль за Франка, за інших мучеників «заблокованої» культури: «Такий митець — і був у нас як раб...» [22, с. 120]. Проте автор монографії про естетичні погляди Лесі Українки Віктор Костюченко не згадав орфеїчний міф жодним словом [12]. Не зупиняються на ньому й нинішні дослідники її міфопоетики [див., напр.: 4; 18; 20 та ін.]. Ярослав Полішук у монографії із зобов'язуючою назвою — «Міфологічний горизонт українського модернізму», що виходила двічі, — не розглядав орфеїчний міф. Радянських лесезнавців він звинуватив у тому, що замість осмислення творів Лесі Українки вони давали зразки їхньої «соціальної адаптації» [18, с. 273]. Однак, за великим рахунком, незрідка так роблять і досі, хіба що спрямування тієї адаптації повернуто в іншому напрямку.

В інтерпретації «Орфеевого чуда», на нашу думку, доцільно виходити з тези, котра належить французькому мислителю й письменникові Морісу Бланшо (збірка його критичних етюдів та есеїв «Літературний простір» вийшла в 1955 році): міф про Орфея він розглядав як могутню алегорію творчості загалом, за всіх часів і народів. Образ Орфея є центральною для цілої модерної культури міфологемою, яку не обійшла свого часу (кінець XIX — перша половина XX століття, тобто доба декадансу і високого модернізму) практично жодна європейська література<sup>92</sup>. Очевидно, мистецька інтерпретація архетипу, породженого орфеїчним міфом, може чимало виявити у становищі відповідної національної культури, спіль-

---

<sup>92</sup> Книгу одного з кращих російських дослідників та перекладачів західних літератур А. В. Карельського про австрійську літературу XX ст. названо «Метаморфози Орфея» [10]. Дослідниця російської модерної драматургії Л. Борисова пише про Орфея у творах російських символістів-«теургів» (зокрема Вяч. Іванова — «Орфей», 1912) та їхніх наступників, коментуючи нюанси світоглядної й естетично-творчої еволюції від «одностороннього діонісійства» до виразного аполлонізму. У Белого, за її спостереженнями, «втіленням єдності став для нього Орфей. Белого у цьому цілком підтримав Іванов... <...> Серед багатьох проголошуваних «Золотим руном» істин («Мистецтво — вічне. Мистецтво — символічне. Мистецтво вільне...») значилось так: «Мистецтво — єдине, бо єдине його джерело — душа» (Золотое руно 1906, с. 24) [див.: 3, с. 55–56]. Однак за концепцією М. В. Моклиці [16, с. 80–88] архетип Орфей — лише один із 12 «психологічних типів», котрі в сукупності представляють палітру психології модерного Митця, й один із трьох різновидів-«псевдонімів» Символіста. Тобто єдності серед літературознавців із цього приводу немає.

ноти<sup>93</sup>. Той факт, що українське літературознавство досі не помічає такої інтерпретації навіть у творчості канонізованого митця, — промовистий.

Духовна сфера мистецтва, його метафізична сила для українських коментаторів продовжує залишатися просто гарною метафорою: якщо її тлумачити словами персонажів «Орфеевого чуда», то з діапазоном значень десь від поблажливого, споживацького «*Хоч заспівати все-таки не вадить*» [22, с. 115] — до одвертого прагматично-цинічного «*Хто ж нам буде мурувати, / коли герой узявся до свирілі?*» [22, с. 117]). Справжнє «діло» у нас протиставляється духовному служінню так само прямолінійно, як Леся й передікала устами Неофіта-раба: «*Я честь віддам титану Прометею, / що не творив своїх людей рабами, / що просвіщав не словом, а вогнем, / боровся не в покорі, а завзято, / і мучився не три дні, а без ліку...*» [«У катакомбах»; виділення наше — Н. К.]. У нинішні часи тезу про Лесин прометеїзм зробили розхожим штампом; хоча й були спроби її переосмислення (Гр. Грабович [див.: 6]), однак штампові не протиставили нічого, що сприймалося б у контексті творчості поетеси як безперечна цінність (вперше це робить, дошкульно, проте справедливо висміюючи «академічне літературознавство», саме Оксана Забужко), адже Слово в суспільній свідомості давно скомпрометоване (не з вини національних геніїв-митців) — варто хоча б згадати відоме політичне гасло «не словом, а ділом». Через те О. Забужко взялася руйнувати міф «прометеїзму» вкупі з іншими численними міфами навколо Лесі Українки з таким войовничим запалом: на широкому культурологічному матеріалі вона робить глибокі спостереження про «жінку-Орфея» [8, с. 565]. Ідеться й про «Орфееве чудо»: письменниця приходить до висновку, що цей твір породжений типово українською атмосферою «гучної тиші» щодо Лесиної творчості — за життя вона, як згадував Климент Квітка, «переслідувала її в сні й наяву», коли «раз у раз лунав «свисток», цілком гідний і ленінського критичного репертуару: «Воно добре написано, тільки нащо воно?»...» [8, с. 566].

Образ Орфея в давньогрецькій міфології корелюється з багатьма архетипами, породженими і продовженими європейською культурою впродовж багатьох віків: Співець, Поет, Жрець, Пророк,

---

<sup>93</sup> Із цього виходить у своїй блискучій есеїстичній книзі про Лесю Українку О. Забужко [див., зокрема: 8, с. 88–89, 205, 254–256, 565–567; ще раніше: 9].



Пастух / Пастир, Гармонія (у протиборстві з Хаосом) тощо [див.: 13, т. 2, с. 262–263, 292–293, 327–328, 580]. Яскравий за глибиною значень вияв такого розвитку бачимо в «Сонетах до Орфея» пізнього Р. М. Рільке (1922). На відміну від багатьох сучасників і попередників, у «Сонетах» він відмовився від трактування окремих міфологічних сюжетів, пов'язаних з Орфеєм (та й сам Рільке у ранішому вірші «Орфей, Евридіка, Гермес» звертався до них), а втілює через давні архетипи-символи розуміння Слова як Абсолюту: Орфей його сонетів — то поетичний геній, вищий дар, носій якого втілює покликання смертної людини піднятися до вершин безсмертя Духу в одвічній боротьбі з Хаосом, стражданням і смертю; Орфей Рільке — то поетичне натхнення як божественний першопочаток світу, невичерпне джерело Гармонії...

Леся Українка теж неодноразово втілювала ці поняття у своїх творах, однак дослідники традиційно звертають увагу на вужчу в естетичному вимірі міфологему Прометея<sup>94</sup> («Дочка Прометея» Миколи Олійника тощо), тоді як очевидні асоціації Лесиних мотивів з Орфеєм залишаються поза увагою. Їх мимохідь прокреслила — «орфічний слід» — у своїй праці О. Забужко: «Психея-Орфей» в «Одержимій» [8, с. 88–89]; Лукашева сопілка — чарівна Орфеєва флейта — в «Лісовій пісні» [8, с. 254–256]; загибель Антея під час вакхічної оргії — аналогія із загибеллю Орфея — в «Оргії» [8, с. 205];

---

<sup>94</sup> Опозицію міфологем «прометеїзму» — «орфеїзму» поклав в основу свого аналізу західної цивілізації відомий філософ і соціолог, представник так званої «франкфуртської школи» у філософії ХХ ст., теоретик бунту «нових лівих» у 1950–60-х рр. Герберт Маркузе у праці «Ерос і цивілізація: Філософські дослідження вчення Фрейда» (1956), продовженій згодом «Одномірною людиною» (1964). Архетипи Орфей і Нарцис у концепції Маркузе виражають неагресивне, любовно-еротичне ставлення людини до природи, до дійсності, яке протиставить процесові цивілізаційного беззупинного відчуження людської праці. Орфей у цій трактовці — «визволитель» [14, с. 247], бо втілює «прообраз поета як *визволителя і творця*» [14, с. 174]; через нього реалізується «ідея цілісного звільнення людини» [14, с. 197], виявляється людський «бунт проти швидкоплинності, відчайдушні зусилля затримати потік часу» [14, с. 198], протистояти непам'яті, осягти втрачений час [14, с. 243] і навіть боротися зі смертю [14, с. 200]. Через Орфея і Нарциса (котрі «споріднені з Діонісом — антагоністом бога, що санкціонує логіку панування і царство розуму» [14, с. 166]) «примирюються Ерос і Танатос», бо Орфей і Нарцис «повертають досвід світу, котрий не завойовується, а звільняється... Ця сила несе не руйнування, а мир, не страх, а красу» [14, с. 168]. Зрештою: «На відміну від культурних героїв прометеївського ряду, в саму сутність героїв миру Орфея і Нарциса входять недійсність, нереалістичність» [14, с. 169], тому «орфічний і нарцисистичний досвід світу заперечує досвід, на якому тримається світ принципу продуктивності. У ньому долається протилежність між людиною і природою... Буття переживається як вдовolenня, що об'єднує людину і природу» [14, с. 169–170].

пряме звернення до орфеїчного міфу — втілення «жінки-Орфея» в «Орфеевому чуді» [8, с. 565–566]. Простежити їх достеменно — надто об'ємне для невеликої розвідки завдання, тому зосередимося на одному тексті — «Орфееве чудо» із «Триптиха».

Впадає у вічі передусім трансформація матеріалу античних міфів<sup>95</sup>. Леся Українка показує епізод, поєднавши в ньому Орфея і ще двох грецьких міфічних героїв — братів-близнюків Зета й Амфіона, котрі зазвичай представлені у просторі світової культури окремо від легендарного співця; у неї ж усі троє разом *«працюють коло міського муру»* [22, с. 109], відбудовуючи захисну стіну довкола міста, чий деморалізований страхом перед завойовниками жителі покинули героїв самих вершити важку працю. Орфей, знемагаючи від смертельної втоми, на прохання товаришів підносить до уст цівницю — *«дар від бога Пана»* [22, с. 109], щоб подати людям знак, бо не сподівається довершити працю — *«для їх твердиню, а для нас могилу»* [22, с. 113]. Люди таки вчули його і, присоромлені, звели частину муру, поки він грав, а герої-брати в суворій задумі сумували біля конаючого товариша. Щойно замовкла музика — не стало на будові й людей (ними знову опанував страх, і вони втекли), а простодушний велетень Зет, котрий схильний був вірити легендам про чарівну силу Орфеевої гри, оглядається на мур і вигукує вражено:

*Гей, браття! Диво сталося, дивіться!  
Адже ж таки послухало каміння!* [22, с. 121]

Це розв'язка епізоду; все інше авторка лишила за межами тексту. В інтерпретації поведінки Зета вона, по суті, не відступила від міфологічних джерел — у них Зет так само наділений богатирською силою; на будові стіни навколо Фів він «носив і складав камені», з котрих його брат Амфіон чарівною силою гри на лірі виводив мур [15, т. 1, с. 467]. Міфічного Амфіона Леся Українка представила тверезим реалістом: він мурує стіну звичайним, фізичним способом, а не з допомогою ліри, подарованої Гермесом [пор.: 15, т. 1, с. 72], і не вірить у чудеса, навіть відмовляє Зета від надій на чарівну силу й допомогу богів, кепкує з нього. Амфіон наділений розважливістю, спокійною врівноваженістю, що контрастує з дитячою вірою Зета та зневірою і вразливістю змученого Орфея. Автор-

---

<sup>95</sup> Про «надзвичайно оригінальну і своєрідну» трактовку міфів у цьому драматичному діалозі писав А. Гозенпуд [5, с. 197].

ка послідовно підкреслює в діалогах усіх трьох риси означених ролей; Орфей у цій трійці виглядає своєрідним живильним центром для полюсів опозиції «божественне чудо» — «людські зусилля»: завдяки голосу його флейти віра Зета несподівано нагороджується «чудом» («*послухало каміння*»), а тверезий глузд Амфіона («*Я в тому / зовсім не бачу дива*» [22, с. 119] — казав він про диких звірів, котрі нібито слухалися Орфеевої музики) дістає підтвердження реальним результатом, на який сподівався від початку:

*Як буде мур готовий, прийдуть люди  
і докінчать хати, палати й храми...  
<...>*

*Ти тоді не будеш  
рівнять їх до овечої отари, —  
то буде впорядкована громада,  
народ не гірший від своїх сусідів.* [22, с. 114]

Лесин Амфіон не лише приземлений («...я не Зет, щоб вірити в казки, / а все-таки дає розвагу пісня, / скоріше час минає» [22, с. 113]), а й «політизований»: у його уста вкладені прагматичні тези захисників моралізаторсько-дидактичного мистецтва, просвітницької праці, важливі для України впродовж десятиліть формування сучасної нації, у неминучих відступах і поразках. Його словами міг би говорити поміркований прихильник «поступовства», «малих діл» (чи й сучасної компромісної політики):

*Та заспокойся!  
Ну що ж, ну, в крайнім разі, прийде ворог.  
Чи се ж нам первина? Чей не загинем.  
Не може він всього розруйнувати:  
героїв же і в нього небагато,  
щоб знищити сю героїчну працю.  
Що-небудь же лишиться нам. А потім  
ще й завтра буде день.* [22, с. 114–115]

Орфей же показаний, на думку І. Журавської [7, с. 120], не так у відповідності з грецькими міфами, як із «Метаморфозами» Овідія [«Метаморфози», X]; однак у Лесі Українки він ще й цілком індивідуалізований персонаж: украй виснажений і зневірений у плідності геройських зусиль мурування і навіть у своїй колишній спроможності митця. На прямі запитання Зета про чарівну силу відповідає

коротко, із затамованим відчаєм: «Я не знаю, брате. / <...> Я збувся / себе самого» [22, с. 110]. Наближення ночі чекає з панічним страхом, бо вночі можуть прийти вороги, а сил і часу закінчити мур у героїв не стане. У репліках Орфея повторюється мотив тривожного, відчайдушного поспіху перед наближенням біди: «(з жахом) <...> Ой, хутко знову прийде ніч злодійна!» [22, с. 113]; «(з одчаєм) Вже вечір... захід... ніч!» [22, с. 114]; «...бо вже надходить вечір... захід... ніч! (Знесилений, падає додолю)» [22, с. 116]; «(...зі страхом і докором) Товариші! Ви стоїте без діла? / Вже вечоріє! Вже роса упала!» [22, с. 121]. Орфей боїться не смерті, а безсилля перед наругою; боїться, що вже зроблене ворог поруйнує, а продовжити й довершити працю буде нікому. Нагадування про спів викликає в нього гіркі жалі:

*Мені самому казкою здається,  
що руки сі, скривавлені від праці,  
колись могли перебирати струни,  
що зашкарублі пальці обіймали  
колись так ніжно чарівну сопілку...  
Ні, певне, то тоді був не Орфей,  
або тепер я привласнив без права  
собі чуже імення. [22, с. 109–110]*

Олег Бабишкін писав про конкретні суспільно-культурні асоціації, які мусила викликати така колізія у сучасників: незадовго перед появою твору помер Микола Лисенко; були безнадійно хворі Михайло Коцюбинський і сама Леся Українка; у злиднях жила Ольга Кобилянська і знемагав під тягарем непосильної праці та суспільного тиску Іван Франко. Лесин «Триптих» прямо пов'язаний із прологом Франкового «Мойсея». Щоправда, натужною виглядає нині спроба радянського критика довести, що у Лесі Українки, як і в І. Франка, «нема протиставлення героїв масі, як це здається на перший погляд» [див.: 2, с. 329–330]. Таки не здається, а є — це один із провідних конфліктів Лесиної драматургії: конфлікт особистості й загалу, Митця й інертно-конформістської спільноти — від «Одержимої» до «Оргії».

Віра Агєєва стверджує, що і в драматичній поемі «У пущі», і в «Лісовій пісні», та й інших творах народові «було кинуте звинувачення» у байдужості, оспалості, невмінні цінувати своїх пророків та

поетів [1, с. 8]. А. Гозенпуд мав іншу думку: Леся Українка показала, що «людські серця і душі не твердіші від каміння і, які б не були вони невдячні і жорстокі, голос мистецтва зворушить їх» [5, с. 198]. Наповнений новим змістом образ міфічного Орфея — «це образ співця, що віддав усе своє життя людству, принісши йому в жертву свої кращі, невиспівані пісні» [там само]. Іда Журавська бачила у «Триптиху» іншу «головну ідею, котра об'єднує усі три частини» — «славлення сили, якої набуває людина завдяки свідомості обов'язку» [7, с. 117]. На її думку, «діяльність митця Леся Українка не вважала чимось наджиттєвим, надреальним. Мету і завдання творчої особистості вона завжди ототожнювала з завданнями суспільними», стверджувала «той моральний обов'язок, що його накладає поетичний талант» [7, с. 119, 121].

У першій та другій частинах «Триптиха» — апокрифі «Що дасть нам силу?» і п'єсі-етюді «Орфеєве чудо» — дійсно важить свідомість обов'язку, а не чудо, бо нічого надприродного не стається. Тесля взяв на свої плечі важкого хреста, ним же й зробленого, щоб допомогти приреченому страдникові Христу. Жителі міста, чию совість Орфей пробудив, тим звільнивши їх від безвілля і страху, побудували мур власними руками. Персонажі обох творів здобуваються на силі, щоб вчинити по совісті, усвідомленням того обов'язку, який мусить взяти на себе кожна «маленька» людина. Він не менший, ніж обов'язок генія, героя — він просто у кожного свій, такий, який людина здатна й повинна нести, не перекладаючи на інших. За прозорою алегорією постає непохитна віра в силу пробудження людської свідомості Словом («Щось наче вдарило мене по серці, / як я почув свирілі сеї голос» [22, с. 120]), тому мотив смерті не звучить трагічно, як у багатьох інших творах поетеси: він поєднаний з мотивом незворотних і плідних у духовному сенсі прозрінь, гіркого досвіду, які навіть смерть героя має для народу («Коли Орфей умре тепер від втоми, / то сорому не збудемось повік» [22, с. 119]).

Спостереження І. Журавської про антитезу світла — темряви / дня — ночі як визначальної для конфліктно-образної структури тексту веде й до інших висновків: у Лесиному творі важливе не «славлення», хоч би й «свідомості обов'язку», а ствердження Духу у протизазі матеріальній природі людини, що завжди недосконала, слабка, залежна від смерті, страждань, страху, спокуси, однак здатна підноситися над власною недосконалістю — хай лише в миті

прозріння, які спалахують від мистецької іскри Духу і які не минають безслідно, залишаючи по собі матеріальний здобуток, котрим люди можуть гордитися, бо він втілює їхню духовну потугу й моральні чесноти. Смертний, слабкий («ніжний і мрійливий» — за характеристикою А. Гозенпуда [5, с. 197]), Лесин Орфей постав символом духовного безсмертя й безмежжя творчої сили, пробудження її в людських серцях.

Модерна природа обдарування письменниці саме в інтерпретації орфеїчного міфу виявилася цілком природно, органічно, завершивши її творчий шлях повнозвучним акордом: після «Триптиха» вона вже не встигла нічого написати, тільки закінчила «Оргію». Й донині залишилося заповітом попередження про непоправність духовної втрати, яку несе смерть генія для нації: «*Хто ж нам буде мурувати, / коли герой узявся до свирілі? <...> Спитав би краще, хто нам буде грати, / як він замовкне*» [22, с. 118]. «Орфееве чудо» — вінець Лесиної драматургії, що завершує один із наскрізних конфліктів — конфлікт Духу й тіла, духовного покликання в людському бутті та його матеріальної природи — утвердження переваги й перемоги творчого Духу.

Інтерпретація архетипного образу Орфея у площині моральних категорій (суспільний обов'язок, веління совісті, добровільна жертва слабшим і безпомічним) відображає реальний стан української культури не лише в епоху порубіжжя, а й чи не в усі епохи подосі: це постколоніальна культура, в якій митець змушений брати на себе непосильну чорну суспільну працю і не чекати за те хоча б подяки, не те що визнання, бо обивателям — його сучасникам чи потомкам — здається природним, що той, кому дано таланти, мусить більше працювати заради інших. «Чистого» мистецтва в українській літературі просто не могло й наразі не може бути: «І не слід думати, — пише О. Забужко, — ніби причиною такої культурної нечутливості були тільки *ідеологічні* пріоритети «народників», бо й їхні «ідейні антагоністи», адепти модернізму й «штуки для штуки» (що самі себе проголошували «аристократами духа», а Лесю Українку обурювали якраз *літературним хамством...*), виявляли точнісінько таке саме абсурдне... нерозуміння масштабу Українчиної особистості: для них вона також була «замінна»... Це вступала у свої права епоха, яка вже не потребувала генія, а відтак і не вмiла його впізнати...» [8, с. 567–568; курсив та розрядка авторські].

**Висновки.** Українське літературознавство не помітило у власній літературі орфеїчного міфу, зате піднесло «прометеїзм» («каменярьство» тощо) так само закономірно: це відбиток стану національної свідомості, яка, в такий спосіб загнавши вглиб підсвідомого комплекс історичної вини за безвідповідальне й безпам'ятне, споживацьке ставлення до надбань духовної еліти, віками мириться з тим, що поодинокі найгеніальніші митці беруть на себе важку невдячну працю відбудовувати храми й фортеці національного Духу після чергової Руїни без підтримки загалу, на свій страх і ризик, тоді як спроможна частина народу безвільно йде у рабство до кожного зверхника або шукає по світах хліба насущного, кидаючи напризволяще власних дітей, не те що батьківські домівки й духовні святині. У такої спільноти можна викреслити з історії навіть голодомори й депортації, учасників десятилітніх національно-визвольних змагань проголосити «зрадниками» й «фашистськими посіпаками», а разом стерти з пам'яті нащадків духовні скарби та їхніх творців, нав'язати «двомовності роздвоєне жало» (Ліна Костенко) й чужі культурні пріоритети та стереотипи. Не буде власної історії, власної мови й культури та поваги до них, то й майбутнього у такої спільноти не буде. Не треба й ворогів, щоб тривала Руїна.

### Література

1. Агєєва В. П. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. К.: Либідь, 1999. 264 с.
2. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки. К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ., 1963. 408 с.
3. Борисова Л. М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. Симферополь: Б.и., 2000. 220 с.
4. Возняк Т. «Народження трагедії з духу музики» та «Лісова пісня»: Слово — Музика — Мовчання // Сучасність. 1992. № 2. С. 107–112.
5. Гозенпуд А. А. Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки). К.: Мистецтво, 1947. 302 с.
6. Грабович Г. Кобзар. Каменярь. Дочка Прометєя // Критика. 1999. Ч. 12. С. 16–19.
7. Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури. К.: Вид-во АН УРСР, 1963. 232 с.

8. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. 2-е вид., випр. К.: Факт, 2007. 640 с. (Сер. «Висока полиця»).
9. Забужко О. Une princesse leintaine: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема // Слово і час. 2001. №2. С. 6–18; №3. С. 45–54.
10. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 2: Хрупкая лира. Лекции и статьи по австрийской литературе XX века / сост. Э. В. Венгерова. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. 303 с.
11. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори / упоряд. та авт. приміт. Р. П. Радишевський, О. Ф. Ставицький. К.: Дніпро, 1989. С. 5–58.
12. Костюченко В. А. Гартоване слово: З естетичних поглядів Лесі Українки. К.: Дніпро, 1968. 142 с.
13. Кухар Р. В. До джерел драматургії Лесі Українки: монографія. Ніжин: б. в., 2000. 268 с.
14. Маркузе Г. Эрос и цивилизация: Философское исследование учения Фрейда / пер. с англ. и предисл. А. А. Юдин. К.: «ИСА», 1995. 352 с.
15. Мифы народов мира. Энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев: в 2 т. М.: Большая Рос. энциклопедия, 1998. Т. 1: А-К. 672 с.; Т. 2: К-Я. 700 с.
16. Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. 2-е вид., перероб. і доп. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. 390 с.
17. Мороз М. О. Літопис життя та творчості Лесі Українки. К.: Наук. думка, 1992. 632 с.
18. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія. 2-е вид., перероб. і доп. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2002. 392 с.
19. Радишевський Р. П. Іскри єднання: До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки. К.: Дніпро, 1983. 203 с.
20. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. К.: Фенікс, 2006. 416 с.
21. Ставицький О. Ф. Леся Українка (Етапи творчого шляху). К.: Дніпро, 1970. 224 с.
22. Українка Леся. Зібр.тв.: у 12 т. Т. 2: Поеми. Поетичні переклади. К.: Наук. думка, 1975. 368 с.
23. Українка Леся. Зібр.тв.: у 12 т. Т. 12: Листи (1903–1913). К.: Наук. думка, 1979. 696 с.



## Розділ 7. Імагологічний метод прочитання та герменевтична інтерпретація тексту

**Завдання студентам:** Прочитайте дослідження, зауважуючи передусім імагологічні аспекти інтерпретації текстів (присутність у них образів «чужого» у протиставленні «своєму») та дотримання герменевтичних засад (головне правило герменевтичного кола: прочитання цілого через його частини та частин у єдності цілого).

Дайте відповіді на питання:

Яким постає світогляд автора через бачення ним чужого світу? А які риси авторського світогляду формують образ батьківщини?

Яким постає національний характер у знакових творах національної літератури? Приведіть приклади.

Як формується етнічна ідентифікація людської спільноти? Яку роль відіграє в цьому література?

Як відбувається самоідентифікація індивіда?

Що відбувається зі свідомістю індивіда, який опинився поза батьківщиною? З якими проблемами самоідентифікації зустрічаємося у щоденнику Юрія Луцького та автобіографічному романі Іллі Сельвінського?

Чим відрізняються проблеми самоідентифікації, які бачимо у текстах радянського письменника та автора із західного світу? Як пояснити цю різницю?

Які етнічні стереотипи зустрічаємо в масовій / популярній літературі? Як пояснити формування тих чи інших стереотипів (приведіть приклади)?

Що для вас означає поняття «космополітизм»? Якими літературними текстами / образами ви можете проілюструвати це поняття?

**Термінологічний словник до розділу:** міждисциплінарні підходи у компаративістиці, літературознавча етноімагологія, національний образ світу, літературні іміджі народів і країв, національний характер, національні та етнічні стереотипи, конфлікт «Свій — Чужий», етнічна ідентифікація, самоідентифікація, денационалізація, герменевтичне тлумачення, герменевтичне коло.

## 7.1. Інтерпретація поезії: сонет Лесі Українки «Дихання пустині»<sup>96</sup>

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Серед віршознавчих підходів та методів, котрі надаються для аналізу одного вірша, особливо важливий, на думку багатьох дослідників, герменевтичний підхід, тобто прочитання частини (окремого твору / вірша) у контексті цілого — циклу, збірки, усієї творчості митця тощо — із наміром побачити ціле через його частину і частину через ціле. Необхідно також враховувати рецепцію тексту — як окремого вірша і як частини творчості — у перекладах, наукових коментарях, критиці. На ці методи і спираємося.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Місце східних мотивів у спадщині Лесі Українки, історію їхнього входження у світогляд та творчу лабораторію письменниці досліджували Олена Огнева, Тетяна Лебединська, Тетяна Маленька, Олена Козлітіна. Зокрема О. Огнева переконливо довела, що дві перші (із трьох) Лесині поїздки до Єгипту дали поштовх роботі не лише над віршами та перекладами, над підручником «Стародавня історія східних народів» (його авторка так і не встигла доопрацювати [див.: 11]), над прозовими начерками (незавершене оповідання «Екбаль Ганем» та нездійснений задум оповідання про арабських дітей), а й над далекою, здавалось би, від Єгипту «Лісовою піснею», оскільки міфологічні мотиви драми-феєрії пов'язані зі стародавньою міфологією Індії та Єгипту, із поезією Рігведи та давньоєгипетських пісень, тексти яких Леся Українка переспівала з німецьких перекладів [див.: 8, с. 128–160]. Образну структуру «Весни в Єгипті» аналізувала О. Козлітіна [3], однак докладного аналізу віршової поетики циклу досі не зроблено. Як відомо, віршову природу Лесині лірики мало досліджено.

Вірш «Дихання пустині» особливий тим, що є класичним сонетом, а цю сталу, викінчену, канонізовану жанрово-композиційну й віршову форму Леся Українка використовувала зрідка, та й то в молоді роки: вірш «Остання пісня Марії Стюарт» (1888), один вірш — у циклі «Сім струн» (1890), два складають диптих «Сонети» (листопад того ж року), три вірші сонетної форми є в циклі «Кримські спогади» (1891). Вісім віршів сонетярського доробку поетеси породили неоднозначну рецепцію. У радянські часи про них писали шанобливо (зо-

---

<sup>96</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. Сонет Лесі Українки «Дихання пустині»: спроба прочитання // Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. праць. Вип. 16: Мова і вірш. Луцьк : Східноєвропейський нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. С. 325–334.

крема Анатолій Добрянський у передмові до антології «Український сонет», де вміщено 6 сонетів Лесі Українки, однак «Дихання пустині» не включено [12]), хоча й не розглядали докладніше (Олексій Мороз у своїх «етюдах» на тему українського сонетярства теж не згадав останній сонет поетеси [7, с. 51–54]). У часи незалежності молодий дослідник із Харківщини відніс Лесю Українку до періоду епігонства в українському сонетярстві, назвавши всіх його представників «здібними наслідувачами» І. Франка [див.: 9, с. 7–9].

**Мета й завдання дослідження.** Отже, важливо зрозуміти зв'язок жанрової та віршової структури вірша «Дихання пустині» зі змістом циклу «Весна в Єгипті», його значення в ліриці Лесі Українки. Ставимо **завдання** прочитати вірш крізь призму віршової поезики й образного змісту.

**Виклад основного матеріалу.** У поетичному доробку Лесі Українки названий цикл становить кілька з передостанніх сторінок: сім віршів, написаних у першій половині квітня 1910 року в Гелуані неподалік від Каїра, під час першого лікування авторки в Єгипті (усього таких поїздок і щоразу кількамісячного перебування було три, але пізніших віршів на єгипетську тему немає; загалом у свої останні роки Леся Українка, як відомо, мало писала лірику).

Академічний дванадцятитомник «Зібрання творів» (К., 1975–1979, т. 1) подає «Весну в Єгипті» у складі шести публікованих за життя авторки поезій («Хамсін», «Дихання пустині», «Афра», «Вітряна ніч», «Вість із півночі», «Таємний дар»), до яких коментатори долучають ще й «Сон» («*Тепло та ясно... Чи се Єгипет?..*») [див.: 10, с. 363–368, 432]. Датований 7-м квітня, «Сон» знаходиться в рукописах поетеси в тому ж автографі, що й вірші гелуанського циклу, між третім та четвертим віршами [див.: 2]<sup>97</sup>, поєднаний з ними і темою, і настроєм. Очевидно, відділяти його від інших одночасно написаних віршів, як це зробили укладачі першого тому на підставі того, що він опублікований не в 1910 р. в часописі «Рідний край», а лише в 1947-му (дата «1909 р.» подана в коментарі [10, с. 432] без необхідних уточнень), не варто, як слушно переконував Григорій Аврахов у своєму текстологічному дослідженні [1, с. 197]. Отже, йдеться таки про сім віршів, а сім — число не випадкове, оскільки містичне й символічне.

---

<sup>97</sup> Тексти віршів Лесі Українки цитуємо за цим ресурсом.

При зустрічах із чужими культурами Лесі Українці було при-  
таманно з ностальгією порівнювати чужий край із рідним. Домінує  
ностальгійний мотив і в циклі «Весна в Єгипті»: «*Чи давно ж по-  
кинув край мій бідний?*» — запитує у північного вітру лірична геро-  
їня вірша «Вітряна ніч». *Єгипет і Вкраїна* то постають поруч у її  
напівмаренні («Сон»), то віддаляються у просторі, щоби поєднати-  
ся голосом вітру в її серці («Вість із півночі»). Із листів, які пись-  
менниця написала рідним та знайомим у перші дні перебування в  
Гелуані, видно її приязнь до нового краю. У листі до Б. Д. Грінчен-  
ка від 20 січня 1910 року читаємо: «*Збираюся писати єгипетські  
враження, але ще ні слова не написала. Хороша сторона, і я вже  
звикла любити її не як чужу*» [4, с. 835]. Скоро нова країна та її  
люди через порівняння з рідними стають близькими серцю поете-  
си. Так було й у раніших віршах — наприклад, в «італійському»  
«Димі» (1903): «*Той дим проник мені у саме серце, / І стиснулось  
воно, і зацімло, / І вже не говорило: чужина*». У вірші «Земля!  
Земля!» (з останнього в її ліриці циклу «З подорожньої книжки»),  
січень 1911 р. — під час другої подорожі до Єгипту): «*Земле чу-  
жая, яка ж бо ти рідна для мене!*».

Усі вірші «Весни в Єгипті» своїм образним рядом розвивають  
тему «метеоумов» (О. Огнева [8, с. 150]) у чужій країні, де опинила-  
ся лірична героїня — *чужинка*: так звертається до неї в першому  
вірші одухотворений персонаж-вітер — *рудий Хамсін*. Розмаїта мел-  
одика відповідає етапам розвитку ліричного конфлікту, у якому  
кожен із віршів циклу має своє місце, розвиваючи конфлікт та «роз-  
гойдуючи» амплітуду протиставлень на хвилях вражень і почувань  
героїні. У цілому зміст «Весни в Єгипті», як помітили коментатори  
(Петро Одарченко, Євген Сверстюк та ін.), виходить далеко за рам-  
ки пейзажних чи біографічно-подорожніх замальовок. У носталь-  
гійні почування ліричного суб'єкта, у нібито прості замальовки єги-  
петської природи й побуту вплетені мотиви міфологічні та історич-  
ні (перший і останній вірші — «Хамсін», «Таємний дар»), а також  
актуальні політичні й соціальні (у вірші «Афра» бачимо англійських  
колонізаторів, що демонструють свою владу на пострах єгиптянам;  
у вірші «Таємний дар» — життя каїрської бідноти та вуличних ді-  
тей, котрі просять подачок у туристів). Цикл суттєво доповнює різ-  
нопланову рецепцію поетесою Сходу та світу, в якому вона завжди  
почувалася українкою.

«Єгипетський» / «гелуанський» цикл показовий як зразок майстерності та зрілості Лесиної віршової техніки, зокрема є прикладом поєднання класичної та неklasичної / модерної форми — значно розкутішої, гнучкішої, несподіванішої, ніж вірші, з яких поетеса починала три десятиліття назад. Усі частини циклу різні за віршовим розміром (кожна — інакша, ритмічно й за настроєм не схожа на інші, як у музичному творі — сонаті, симфонії тощо), способом римування (у трьох воно відсутнє, тобто використано білий вірш), способом поділу тексту на строфи чи його відсутністю: у чотирьох такого поділу немає, однак їхня ритмічно-композиційна структура урізноманітнена використанням щоразу інших віршових розмірів, довжини рядків, вживанням чи невживанням рими. Білий вірш співпадає з цілісним (не поділеним на строфи) текстом лише в першому й останньому віршах циклу, котрі поруч з іншими функціональними властивостями мають ще й значення своєрідного обрамлення. За змістом вони «найепічніші», бо близькі до жанрів прозових замальовок зі включенням елементів легенди, видіння, зі складними ремінісценціями давньоєгипетських міфів. Увесь цикл оприявнює драматичну картину світу, задану вже в першому вірші протиборством двох сил, двох богів — бога воскресіння і творення Озіріса та бога смерті й руйнування Сета.

Вірш «Дихання пустині» у циклі другий. Тут зловорожі стихії ніби замирені й перебувають у стані тимчасового спокою, відповідно до затишшя в природі після бурі, здійсненої Хамсіном, — персонафікований образ *рудого демона* (Лесин вираз із листа до матері від 28 березня 1910 р. [4, с. 838]) постав у початковому вірші циклу через поєднання конкретних реалій природи та фантастичних видив в уяві *чужинки*. Від свавільного танцю бурі, здійсненої *злим духом* (вираз із того ж листа), лишився гарячий слід, однак у першому катрені наступного за «Хамсіном» сонета панує спокій та гармонійний ритм. Одухотворений образ пустелі викликає у ліричного суб'єкта — у цьому вірші не названого, не персонафікованого — захват і благоговіння (подих — *мов святий*), тим самим головний «персонаж» набуває ознак «необмеженого креативного простору» (О. Козлігіна):

*Пустиня дише. Рівний подих, вільний,  
гарячий він та чистий, мов святий.  
Пісок лежить без руху золотий,  
так, як лишив його Хамсін свавільний.*

Ця перша строфа-катрен передає настрій умиротворення завдяки прозорому звучанню канонічного для сонетної форми в українській традиції п'ятистопного ямба, завдяки легкості й невимушеності синтаксичної структури коротких речень, точності простих рим з оповитим чергуванням парокситонних та окситонних клаузул. Кожна пара римованих епітетів породжує синонімічні асоціації: *вільний — свавільний, святий — золотий*. Другий катрен має суголосні з першим рими, той самий порядок їхнього чергування, однак у центрі виникає задана римами антитеза: *пустий — густий*, а синтаксична структура спричиняє певне звукове та смислове напруження: з'являються паузи в середині рядка, не схваловані каноном переноси (анжамбемани) в кожному рядку строфи, і в останньому реченні переходить до третьої строфи-терцета та закінчується знову серед рядка, породивши наступний анжамбеман:

*Феллах працює мовчки, тихий, пильний,  
будує дім, — там житиме пустий,  
летючий рій мандрівців, і густий  
зросте навколо сад. Феллах — всесильний,  
оази робить він серед пустині,  
лиш не для себе...*

Образ фелаха силуетний — загадковий, оповитий таємницею мовчання — сказано лише, що його праця призначена не для нього, а для *мандрівців*. Очевидно, йдеться про туристів, котрих у Єгипті вже й на той час було чимало, але метафора *летючий рій мандрівців* може асоціюватися і з тінями фантастичних істот, породжених демоном Хамсіном (у попередньому вірші то були чарівні танцівниці), і з маревом пустелі, зі безперервним рухом її золотого піску. Тим більше, що фелаха бачимо в момент, коли він готовий от-от зникнути, завершивши працю: *Он уже він пише / бігунчик по піддашші....* Показово, що в російському перекладі вірша Миколою Ушаковим (1940-і роки) смисл образу будівничого та творіння його рук було конкретизовано й наближено до буденної реальності: *Здесь мимо-лётных иностранцев рой / Найдёт гостиницу и сад густой. <...> Одна беда — оазисы в пустыне / Не для него... Вот он узоры пишет / Под самой крышей...* [5]. При порівнянні очевидно, що в оригіналі немає матеріальної приземленості, яка з'явилася в перекладному тексті, — оригінал же переводив силуетне зображення у міфічний план.

Образ працелюбного фелаха водночас і конкретний (*працює мовчки, тихий, пильний*), і навантажений символічними смислами. Він пов'язаний відчутними асоціаціями із мотивом божественного творіння, зокрема з образом міфологічного Озіріса — бога родючості та водночас володаря царства мертвих (через епітет *всесильний*, через мотиви *густий сад, оаза*, через фонетичне співзвуччя з *аллахом* у словосполученні, котре ремінісцентно влітає у структуру вірша слова щоденної мусульманської молитви — *аллах акбар / аллах всесильний* — до речі, збережене перекладачем на російську мову не буквально, проте абсолютно точно: *Феллах могуч: всё — рук его создание*). До того ж, цей образ асоційований із заголовним мотивом одухотворення — *дихання пустині*, адже її гарячий подих осушує піт працюючої людини, і мотив посилюється завершенням кільцевого обрамлення — повторенням фрази з першого рядка в останньому:

<...> *Поколише*

*гарячий вітер одіж на людині,  
обсушить піт... і далі по рівнині  
пролине... знов і знов... Пустиня дише.*

О. Козлітіна слушно зауважила: «Кільцева організація поезії натякає на циклічність світоіснування, довершеність і гармонійність» [3, с. 112]. Таємниче *дихання* стає фізично відчутним через консонанси: шиплячі та свистячі *ш — ж — ш — ч — шш — ш — ч — ж — ш — з — ст — ш* в останніх трьох реченнях (й останніх п'яти рядках, посилені останньою з чотирьох присутніх у вірші точною римою: *пише — поколише — дише*) нагадують шелест чи посвист піску, подих вітру. Вони гармонійно поєднані з повноголосими асонансами: у цитованих останніх рядках — *о — о — и — е — а — а — и — і — е — о — а — и...*, котрі луною перегукуються з кожним рядком — від першого й до останнього (переважно у відкритих складах, зі звучними дзвінками та сонорними приголосними); завдяки вишуканій фонетичній «оркестровці» увесь сонет набуває чарівної мелодійності.

Подих пустині стає грізним і гнітючим у наступному вірші гелуанського циклу — «Афра» (у згаданому листі до матері читаємо: «...а потім була «афра» — мертва тиша з білим від спеки небом... <...> Гелуан наполовину спорожнів від масового панічного

втікання наїзних. Але я вдоволена, бо хотіла знати, що то є справжня Африка. Тепер знаю» [4, с. 838]). Надалі ритмічні зміни й образні трансформації знову відновлюють гармонію (вірш «Сон») та врешті стверджують мотив невмирущого народного духу, що здатен пережити віки колонізації й не втратити радісного життєлюбства, — дарунку премудрих богинь долі Гатор (останній вірш циклу — «Таємний дар»). Тут стають очевидними асоціації з колонізованим становищем України.

Важливим для розуміння Лесиною Єгипту є порівняння її поетичного образу цієї землі з образом в інших *мандрівців*, адже в її часи Єгипет, як і загалом Схід, уже давно — від романтичної доби — був поетичною модою, про нього чимало написано у світовій поезії (Т. Маленька згадує про «східні вірші» у ліриці Роберта Сауті, Джона Кітса, Адельберта фон Шаміссо, Альфреда Теннісона, Шарля Бодлера, Костянтина Бальмонта, Івана Буніна, Валерія Брюсова, Ніколая Гумільова, Міри Лохвицької, Андрія Белого, Редьярда Кіплінга та ін. [6]). Відзначимо близькість Лесиної тематики та антиколоніальної проблематики до знаменитого «Сонета» (1911) білоруського неоромантика Максима Багдановіча (на сьогодні відтворений по-українськи в шести відомих версіях: Михайлом Драй-Хмарою, Дмитром Паламарчуком, Дмитром Павличком, Володимиром Гуцаленком, Валерієм Стрелком, Анатолієм Мойсієнком).

Детальніше зіставлення з іншими поетичними світами виходить за рамки нашої розвідки, проте зауважимо одну притаманну українській поетесі рису: Лесина пустиня не сприймається авторкою як екзотичний простір, відкритий для чужих експериментів і вторгнень, цікавий лише як нова деталь вражень, що рано чи пізно втратять свою новизну. Одухотворена нею пустиня, мовчазний трудівник-фелак, всесильний, як бог, — самодостатні, справжні, вічні, неперебутні.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Аналіз віршової поетики показує глибину діалектичного конфлікту й філософського підтексту у вірші-сонеті «Дихання пустині», яку, звичайно, не вичерпано в нашому етюді. Однак такий аналіз переконує: те, що на позір сприймається як легка й прозора імпресіоністична пейзажна замальовка з *єгипетських вражень*, насправді мусить бути прочитане в контексті гелуанських віршів Лесі Українки та цілого «єгипетського тексту» як **символістське** вираження її сформованого епохою *fin de siècle* світогляду, близького до загальноєвропейсь-



кої «філософії життя» й особливого своїм патріотизмом та демократизмом. Вірші циклу «Весна в Єгипті» ще не стали матеріалом різносторонніх порівняльних студій (зокрема імагологічних), у яких можливо було би розкрити глибину культурософського мислення української поетеси.

### Література

1. Аврахов Г. Леся Українка: проблеми текстології та історії друку (До дванадцятитомного видання творів, 1975–1979): монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2007. 228 с.
2. Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки [Електронний ресурс] / [М. Жарких]. Режим доступу: <http://www.l-ukrainka.name/uk/Verses/Alone/VesnaVEgypti.html> (15.06.2013).
3. Козлітіна О. Типологія образів у поетичному циклі Лесі Українки «Весна в Єгипті» // Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць. Т. 6. / упоряд. Н. Стащенко. Луцьк: РВВ Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2010. С. 106–119.
4. Косач-Кривинюк О. П. Леся Українка. Хронологія життя і творчості : репринт. вид. / вступ. ст. М. Г. Жулинського. Луцьк: видво «Волинська обласна друкарня», 2006. XI с.+ 928 с. іл. 13 с. (Проект «Літературознавча скарбниця»).
5. Леся Українка [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://sph.inxlit.narod.ru/indexausep/dates4/lesya.htm> (15.06.2013).
6. Маленька Т. Орієнтальна поезія Лесі Українки: від романтизму до модернізму // Леся Українка і родина Косачів в контексті української та світової культури: матеріали II Всеукр. наук. конф. 24–25 лютого 2001 р., с. Колодяжне: наук. зб. Луцьк: Надстир'я, 2001. С. 41–44.
7. Мороз О. Н. Етюди про сонет (До питання про традиції і новаторство в розвитку сонета). К.: Дніпро, 1973. 112 с.
8. Огнева О. Східні стежки Лесі Українки. Вид. 2-е, перероб. й допов. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2008. 240 с.
9. Сіробаба М. В. Жанрово-строфічні модифікації українського сонета: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 — укр. л-ра / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2000. 18 с.
10. Українка Леся. Зібр. тв.: у 12 т. Т. 1: Поезії / ред. тому А. А. Каспрук; упоряд. та приміт. Н. О. Вишневської; [вступ. ст. Є. Шаблювського]. К.: Наук. думка, 1975. 448 с.

11. Українка Леся. Стародавня історія східних народів: репринтне вид. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2008. 256 с. + XLVIII с.: 16 іл.
12. Український сонет: антологія / упоряд., вступ. ст. та приміт. А. М. Добрянського. К.: Рад. письменник, 1976. 232 с.

**Додаток.** Російський переклад вірша «Дихання пустині» подається на вказаному сайті [5]; вірш білоруського класика на сайтах: <http://vershy.ru/content/sanet>, <http://www.proza.ru/diary/belkutok/2010-04-10>, [http://belsoch.exe.by/stihi\\_18.shtml](http://belsoch.exe.by/stihi_18.shtml), [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/Nz/2011\\_96\\_1/statti/02.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nz/2011_96_1/statti/02.pdf) (15.07.2013) та ін.

### Дыхание пустыни

Пустыня дышит. Ровное дыханье.  
Песок лежит — спокойный, золотой.  
Но каждая гряда и холм любой —  
Всё о хамсине здесь воспоминанье.  
Феллах трудолюбивый строит зданье, —  
Здесь мимолётных иностранцев рой  
Найдёт гостиницу и сад густой.  
Феллах могуч: всё — рук его созданье.  
Одна беда — оазисы в пустыне  
Не для него... Вот он узоры пишет  
Под самой крышей... Ткань на нём колышет,  
Скользит горячий ветер по холстине,  
Пот осушает... дальше по равнине  
Летит... опять, опять... Пустыня дышит.  
Пер. Николай Ушаков

### Максім Багдановіч

#### Санет

(Ахвярую А. Пагодзіну)  
Un sonnet défaut vaut seul un long poème.  
Boileau  
Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі,  
Над хвалямі сінеючага Ніла,  
Ўжо колькі тысяч год стаіць магіла:  
Ў гаршку насення жменю там знайшлі.

Хоць зернейкі засохшымі былі,  
Усё ж такі жыццёвая іх сіла  
Збудзілася і буйна ўскаласіла  
Парой вясенняй збожжа на раллі.  
Вось сімвол твой, забыты краю родны!  
Зварушаны нарэшце дух народны,  
Я верую, бясплодна не засне,  
А ўперад рынецца, маўляў крыніца,  
Каторая магутна, гучна мкне,  
Здалеўшы з глебы на прастор прабіцца.

## 7.2. Інтерпретація нефікцыйнай прозы: «Ми бідні і страшенно глупі, але ми не „мізерні азіяты“...» (українське та чуже в щоденнику Юрія Луцького)<sup>98</sup>

*Чужинець: лютъ, придушена глибоко у мене в горлі, чорний ангел, що тривожить прозорість, невиразний, непроникний відбиток. Чужинець, як по-стать ненависті й іншого... <...> Це — симптом, який, власне, і робить «ми» проблематичним, а то й неможливим, чужинець починається тоді, коли виникає усвідомлення моєї відмінності, він закінчується тоді, коли ми всі визнаємо себе чужими, бунтуємо проти зв'язків і спільнот.*

Юлія Крістева [5, с. 7]

**Постановка проблеми.** Ідеться про головну проблемно-конфліктну лінію в мемуарній книзі Юрія Луцького «Роки сподівань і втрат. Щоденникові записи 1986–1999 років» — визначення українства у зіставленні з іншими народами; самовизначення як «космополіта» у протиставленні націоналістам, традиційно «патріотично» налаштованій еміграції, у відносинах із далекою батьківщиною та новою країною, що стала не лише місцем проживання, але й місцем самореалізації. Вияв цих конфліктних опозицій у сповідаль-

<sup>98</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. «Ми бідні і страшенно глупі, але ми не «мізерні азіяты»...»: українське та чуже в «Щоденнику» Юрія Луцького // Український вимір: Міжнародний зб. інформаційних, освітніх, наук., метод. ст. і матеріалів з України та діаспори. Ч. 12. К.; Чернівці, 2013. С. 92–100.

ній книзі знаного й авторитетного в колах світової славістики вченого-українця дає можливість зробити висновки про ідентифікацію українців у ХХ ст.

Мемуаристика — давній, але в кожній добі актуальний комплекс жанрів. Віднедавна українські літературознавці вивчають їх із неабияким зацікавленням. Про це свідчить ряд дисертацій молодих учених — Катерини Танчин (2005), Нелі Момот (2006), Анни Ільків (2008) тощо. Щойно з'явившись, мемуарні твори відомих авторів тут же привертають увагу дослідників передусім як матеріал для культурологічних, теоретико- та історико-літературних узагальнень [для прикладу див.: 2]. З огляду на це третя частина мемуарної трилогії відомого українця з Торонто Юрія Луцького запрограмована на успіх, якого її автор був уповні свідомий: у щоденнику він неодноразово повторював, що має надію залишити по собі вагомий слід своїми мемуарами, ніж науковою працею, до якої ставився надто скептично (*«Мій щоденник (хоч йому не рівнятися з Любченковим) — це найкраще, що я сотворив. Краще за всі мої «наукові» книжки»*) [11, с. 404; при цитуванні тексту щоденника «Роки сподівань і втрат...» надалі подаємо лише сторінку за вказаним виданням]; *«...нових, справді оригінальних ідей у мене дуже мало. <...> Треба таки зосередитися на щоденникові. У ньому вся моя надія»* [с. 423]; *«Великим ученим я ніколи не був»* [с. 451]; *«Все-таки, може, трохи моєї пам'яті залишиться для давньої батьківщини?»* [с. 461]; *«...щоразу більше насолоджуюся своїми мемуарами і щоденником. Вони зовсім непогані. Може, я хочу дати початок новому дискурсові наших спогадів?»* [с. 488]).

Щодо успіху цього щоденника Автор таки мав рацію. Роман Корогодський у своїй передмові назвав виданий у 2004 році львівським видавництвом «Класика» третій мемуарний том Юрія Луцького («Роки сподівань і втрат. Щоденникові записи 1986–1999 років») «світоглядним документом у найширшому розумінні — тут і філософія, і розважання на геополітичні теми, і аксіологічна шкала найширшого діапазону» [4, с. 7]. Серед українських мемуарних книг — «документів душі» — критик дав цій книзі найвищу оцінку. Зокрема зазначив, що головна тема щоденника — Україна, і що постав цей заповітний твір останніх років Ю. Луцького саме тому, що Україна стала незалежною державою. Розмірковування з приводу незалежності батьківщини були найпершим поштовхом до праці над мемуарами.

**Постановка завдання.** Отже, найголовніша проблемна лінія в авторських роздумах Юрія Луцького — самовизначення як українця-«космополіта»<sup>99</sup> у протиставленні націоналістам, традиційно «патріотично» налаштованій еміграції, у відносинах із далекою батьківщиною та новою країною, що стала не лише місцем проживання, але й місцем самореалізації, та визначення українства у зіставленні з іншими народами — близькими й дальшими сусідами, друзями й одвічними ворогами. Вивчення цих конфліктних опозицій як етноімагологічної проблематики в мемуарній книзі знаного й авторитетного в колах світової славістики вченого-українця і є **метою** нашої розвідки.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Породжена новітньою філософією діалогу [зокрема див.: 1; 6; 15], сучасна етноімагологія — невід’ємна частина літературознавчих студій, оскільки література (особливо ж мемуаристика, зосереджена на авторському самоаналізі) дає чимало матеріалу для аналізу образу Чужинця нарівні з образом Свого та образом Я. Автентичність має сенс лише у спільноті, бо особиста ідентичність базується на визнанні тих чи тих відмінностей у межах ширшої системи вартостей. Отже, вказані філософські праці є методологічним підґрунтям нашого дослідження.

Крім передмов / післямов та коментарів (Валерія Шевчука, Оксани Забужко, Романа Корогодського, Віктора Неборака тощо) до окремих частин мемуарної трилогії Юрія Луцького [див.: 3; 4; 9; 10; 11], про неї (власне, про останню, третю частину) вже з’явилася стаття Ярослава Поліщука в інтернетному *litakcent*’і [14] та перші рецензії, відгуки й принагідні згадки: Анни Ільків (Харченко) [2; 16; 17], Ольги Лучук [7], учасників XII щорічної Фулбрайтівської конференції в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка 18–19 грудня 2009 р. (Євген Сверстюк, Леся Демська-Будзуляк, Лариса Масенко, Ольга Лучук, Всеволод Любченко, Тарас Лучук) тощо. Однак мемуарний текст, особливо такого інтелектуального рівня, як маємо в даному випадку, потребує значно глибшого осмислення та становить практично безмежне поле для наукових досліджень, зокрема в етноімагологічному аспекті. За твердженням канадського філо-

---

<sup>99</sup> Визначення космополіта у Юрія Луцького суголосне тому, яке дає цьому поняттю Ю. Крістева у книзі «Самі собі чужі» (1988): «Космополіт, щасливий своїм буттям, приховує в морозі свого блукання стерте на порох походження. Воно незримо променіє в його спогадах, що складаються з амбівалентності та роздвоєних цінностей» [5, с. 51; про історію формування поняття в європейській культурі див.: там само, с. 164–190].

софа Чарльза Тейлора, самовизначення особистості можливе лише через зв'язок зі спільнотою і традицією [15]. Наразі говорити про дослідженість мемуарів Ю. Луцького не доводиться.

**Виклад основного матеріалу.** Щоденник Юрія Луцького можна віднести до жанрового різновиду щоденників-сповідей / підсумків (за класифікацією російського дослідника М. Ю. Михеева) [див.: 13, с. 148–155]. Головний підсумок Автор зробив задалегідь: книга відкривається «Нарисом мого життя» [с. 9–43], де сформульовані самооцінка й головні засади авторської позиції в подальшому тексті власне щоденника. В останньому абзаці читаємо: *«Які підсумки можна зробити? Назагал я маю багато щастя у житті, хоч були невдачі і болі. <...> Я намагався жити згідно зі своїми переконаннями, навіть тоді, коли вони не узгоджувалися з нормами української громади у діаспорі, до якої я себе не зачислявав. <...> Я завжди був гордий з мого українства і ніколи не заперечував його, лише уточнював. <...>»* [с. 43].

Щодо уточнень, то вони суттєві й не раз були предметом незгоди Автора з етнічно-національним оточенням (українською діаспорою в Америці, зокрема в Канаді), бо стосувалися бачення її майбутнього, — Ю. Луцький виступав прихильником асиміляції діаспори або, як він сам сформулював, противником *«українського тетта»*. Себе вважав не до кінця асимільованим (*«...я все-таки не вдома в англійській мові»* [с. 296]; *«Таким я, мабуть, вродився, і моє англійське виховання не глибоке»* [с. 364]), але й не вповні українцем чи емігрантом: *«І взагалі — який з мене українець? Я тепер по суті своїй космополіт, хоч уродженець України»* [с. 189]. Своїх дітей бачив громадянами нового світу: *«Мої діти й онуки добрі і талановиті люди, вони виростили у зовсім іншому світі. Деколи вони мене критикували за те, що я не навчив їх української мови. Моя відповідь — можуть самі навчитися. Чому я цього не зробив, важко сказати. Були й ідеологічні причини — моя щира зневага до українського тетта...»* [с. 42]. Він неодноразово декларує тезу про свій принципний індивідуалізм: *«На київському радіо вічні заклики — треба жити для України. Помилка! Передусім треба жити для себе, свого вдосконалення, потім треба жити для власної сім'ї, а щойно потім для країни, у якій живемо. Життя більше від вітчизни. Ось яка мудрість у мене наприкінці життя, та для кого вона?»* [с. 193; виділення авторське].

Твердячи про своє «роздвоєння» між двома світами — старої батьківщини й нової, — Автор не всюди переконливий і послідовний: моменти суперечностей підкреслив найперший його конфідент Р. Корогодський у своєрідно художній рефлексивній формі коментаря [3], він же відзначив особливу — найвищу з можливих, які можна уявити в українській літературі, — міру авторської ширості, що викликала застороги й у нього самого, й у його адресанта. Коментатор цитує супровідного листа, з яким щоденник було надіслано в Україну незадовго до Авторової смерті: «*Можє, прочитавши, Ти мене відречешся, бо я зовсім нагий і непристойний*» [4, с. 8]. Щоправда, незвична для українського читача відвертість<sup>100</sup> стосується здебільшого інтимного боку Авторового життя, що ж до громадянсько-суспільної позиції, то вона зумовлена становищем емігранта, який відчуває себе некоріненим у новому світі, втративши корені у старому: «*...моє страждання — емігрантське, а я стараюсь емігрантом не бути. Можна силою волі вибороти «внутрішню свободу» навіть від батьківщини, бо вона тяжіє наді мною і не окрилює*» [с. 192].

Позицію Ю. Луцького стосовно української еміграції було трактовано представниками цієї еміграції як позицію виразника ідей денаціоналізації [див. його статті: «Ще до проблеми двох батьківщин», «Де розходяться дороги», «Канада — «за» і «проти». Нотатки антиемігранта» та інші: 8]. Його дратували закиди опонентів із цього приводу, бо він не хотів опускатися до того рівня дискусії, який йому нав'язували. Характеристики еміграції в щоденнику досить різкі: «*...в українському світі тепер панує болото*» [с. 189]; «*Хай цей весь світ діяспори крутиться довкола своєї осі. Мене це не цікавить. Я до них не належу. На старість я хочу визначити своє місце — воно не в діяспорі. Там просто велике багно. Я належу до іншого світу — не українського. Мені там краще*» [с. 296]; «*Я переконаний, що діяспора скінчена*» [с. 376]; «*...вся УВАН пахне гнилизною*» [с. 388] тощо.

Юрій Луцький розумів місію еміграції інакше, ніж більшість його співвітчизників поза Україною та в ній самій. Цей мотив самовизначення послідовно розвивається у щоденнику і становить одну зі стрижневих суперечностей авторської свідомості — основу «роздвоєння»: «*Усвідомив собі, що не маю відчуття приналежності (а*

---

<sup>100</sup> У цьому аспекті «Роки сподівань і втрат...» можна порівняти хіба що зі «Щоденником (1941–1945)» Аркадія Любченка, публікація якого є науковою заслугою Ю. Луцького [див.: 12].

*sense of belonging*), таке характерне для іммігрантів. Не належу я ні до України, ні до Канади. Це, здається ключ до мого ставлення до Англії. Але з того не треба робити трагедії, бо в неприналежності є також щось добре. Але в ній криється біль імміграції» [с. 420; виділення авторське]. «Мої дві половини» для Автора вирізняються насамперед мовно: «Моя англомовна половина тільки трохи канадська, переважно ж вона англо-американська» [с. 161].

Про Канаду в щоденнику йдеться загалом мало (хоча зачіпаються окремі суспільно-політичні аспекти канадського життя — передусім проблема федерації, згадано деякі обставини наукового побуту тощо). Про Америку (тобто США, де Луцький довгий час працював як науковець, і культурну традицію північноамериканського континенту загалом) згадувано частіше, повсякчас із повагою, схваленням — навіть тоді, коли йдеться про агресію американської воєнщини, про війну в Іраку: «Треба визнати успіх американської техніки, проти якої не встоїть арабський фанатизм. <...> Американська перемога неминуча» [с. 122–123]. Навіть із захопленням ідеться про перемогу США в «холодній війні» та гонці озброєнь після розвалу СРСР: «Тепер у світі є лише одна суперпотуга» [с. 125]. Винятки — несхвальні відгуки про окремі прояви сучасної культури — постмодернізм, фемінізм, політкоректність тощо, які консервативний Автор не годен сприймати відсторонено; у цих випадках його коментарі видають роздратування «вибриками демократії»: «Професори далі хворіють на лівизну. Всюди панує неомарксизм, фемінізм, деконструктивізм і мультикультурність. Усі ці гасла, на мою думку, творчо неплідні» [с. 136]; «прокляті феміністи» [с. 348], «...постмодернізм — це занепадницька теорія. <...> Нам його не треба» [с. 392]; «проповідники дурнуватої багатокультурності» [8, с. 228 — зі статті 1993 р. «Відзискати віру» / «Нові джерела», яка пізніше увійшла до щоденника: с. 260] тощо.

Головний підсумок зіставлення американського світу і світу залишеної батьківщини позбавлений будь-яких сентиментів, хоча й не без нотки сумніву та сум'яття: «Як все-таки тут вигідно жити!» [с. 105]; «Щасливий я в Канаді щодо побуту й праці, але думками я часто в Україні. Дай, Боже, подолати кризу!» [с. 203]; «...як мені тут добре живеться, яке все тут комфортабельне. Купити можна все, з'їсти все, що хочеш... Все матеріальне доступне, а душа рветься кудись у безмір» [с. 461].



Ю. Луцький з юності опинився поза батьківщиною, довге життя на чужині значною мірою віддалило його від співвітчизників: «...я пішов у чужий світ. Наші діти вже не українці... Я не зовсім асимілювався, але батьківщина моя тут» [с. 100]. Таке становище раз по раз викликає в Автора гіркі зізнання про відчуження між ним і членами родини, які не знають рідної мови чоловіка / батька / діда й ніколи не прочитають його заповітного щоденника: «Яка віддаль між моїми дітьми а мною, особливо тепер, на старості» [с. 442]; «З онуками все спокійно, хоч, очевидно, важко з ними говорити. Дідо й внуки — це зовсім інша порода. Обмін словами — поверховий. <...> Я сказав, що радий, що мої діти і внуки — канадці з крові і кості. Моя віддаль до них більша, ніж у Мойри [дружина Ю. Луцького — Н. К.], бо вона має спільну з ними мову. <...> Так що мій щоденник зможуть читати тільки в Україні. <...> Всі вони [діти й онуки — Н. К.] дуже хороші — тільки на віддалі. <...> Мій душевний світ нікому невідомий» [с. 455–457]. Однак у цьому він бачить і добрий бік: «Мої рідні, напевно б, не зрозуміли одвертості мого щоденника. Як добре, що мої діти не читають по-українському. А я **таки буду щирим і одвертим наперекір всім нашим патріотам.** <...> Навіть якщо все це скигління невротика — хай люди почують. А що скажуть — мені не важливо, я буду вже відсутній» [с. 503; виділення моє — Н. К.].

Він свідомий і того, що екзистенційний закон відчуження стосується його так само, як будь-кого іншого: «Я переконаний, що в нашому житті національність і етнічність перешкоджають людині стати людиною. <...> А смерть — це справа людська, не національна» [с. 220]; «Зрештою, кожна людина умирає сама-одинок» [с. 284]. Попри інші визначення, цей щоденник можна назвати щоденником старості («Думав багато над тим, що таке старість. Це нова мудрість, яку не можна пояснити молодшим» [с. 420]), його Автор бачить світ перед відходом у вічність: «Я чимраз далі від жінки і дітей. Не тому, що вони неукраїнки. А тому, що вони жінки й інакше сприймають світ. <...> Але віддаль збільшується. Зрештою — людина помирає сама!» [с. 361].

Поза тим мислення і світобачення Автора виразно **україноцентричне**. Про яку б із важливих у світі подій не йшлося в щоденнику, мотив аналізу один і той самий: для України це означає те й оте. Відбулися вибори президента у США (вибрали демократа Клін-

тона): «...я не міг не подумати, що найвищий час, щоб... усунути у виборах на Україні комуністичну... партію» [с. 223]. У Чечні кри- ваві бої: «Росіяни показують свою справжню природу. <...> Однак це може вийти на користь Україні» [с. 226]. У канадських виборах добре показала себе комп'ютерна технологія: «Коли така техніка дійде до України?» [с. 249]. Чеченці можуть довести до поразки Єльцина у російських виборах: «Від них багато залежить і для Ук- раїни» [с. 317]. Єльцин виграв вибори — «добре для Росії і для Ук- раїни» [с. 348]. Криза в Москві триває: «Цікаво, який вплив це ма- тиме на Україну?» [с. 427]. НАТО терпить поразку в Югославії: «Це не вийде на користь Україні» [с. 451]. «Все таки НАТО пере- могло... <...> Який буде вплив цього на Україну і Росію? Чи напевне це Україну трохи до Заходу?» [с. 455]. І т. п.

Зрештою, навіть в особистих міркуваннях Автор виходить із єдиної «осі координат» з Україною в центрі, і про що б не йшлося, йому важливо: «Якщо Україна вдержиться...» [с. 208], тобто чи відбудеться незалежна українська держава. Від цього, виявляється, залежать і самопочуття, і всі індивідуальні плани на майбутнє: «У мене хандра і самота. Може, це реакція на події в Україні. <...> Я не емігрант і чекатиму далі — на справжню незалежність» [с. 143]; «Надійшов однак вирішальний час — або-або. Або реформи і Європа, або дальше балакання і розвал. Невже у нас немає розуму, щоб це зрозуміти?» [с. 222]; «Людя, не ознайомленим із західним екзистенціальним побутом, я можу видаватися просто як скиглій. Та це не так. До певної міри причиною мого рішення є моя нетерпе- ливість щодо України, яка мені осточортіла. <...> Так що з одного боку розчарування Україною, а з іншого — цілковитий застій у моїх видавничих проєктах» [с. 236]; «Хотів би щось по собі залишити в Україні. Бо я духом там, не тут» [с. 462].

При тому ставлення мемуариста до одноплемінників, м'яко кажучи, доволі скептичне («...нехай почують мій скептичний ко- ментар на Україні» [с. 141]), перевагу в усьому — починаючи з ха- рактерних дрібниць побуту — він віддає Заходові або навіть най- ближчим сусідам українців: «Україна завжди позаду всіх, навіть Росії» [с. 221]; «Типова українська розхристаність і сентименталь- ність. Люди не вміють діяти по-діловому. <...> Грубе недбальство. І як такі люди збудують державу?» [с. 252]; «Намагаюся зрозумі- ти, чому українці так багато святкують, ходять на різні збори.

*Завжди у них якісь ювілеї, річниці, фестивалі, свята і публічні збіговища. Я того дуже не люблю (не тільки через свої фобії), а й тому, що на Заході таких звичаїв немає»* [с. 272]; *«Переглядаючи каталог книжок з України, я побачив скільки там друкують барахла, зокрема з діаспори. Взагалі бачимо якусь оргію плюгавства, глупоти і самохвальства. Аж соромно ставати... у шерех такої літератури»* [с. 361]. Висновки невтішні, й Автор не намагається підсолювати пілюлю після своїх скептичних обсервацій: *«В Україні далі хаос»* [с. 310]; *«Важко вірити, що в Україні щось може закінчитися успіхом»* [с. 360]. Навіть ладен відсторонитися й махнути рукою на колишню батьківщину та співвітчизників: *«Нема ради — ми живемо в інших світах. Навіщо занадто з ними в'язатися? Адже там зовсім по-інакшому думають. <...> Нехай вони самі знайдуть вихід. А я тут остану на сторожі того, що мені дороге»* [с. 363]; *«Краще залишити всіх киснути в їхньому рідному болоті, а собі шукати неукраїнських шляхів»* [с. 422].

У своїх геополітичних міркуваннях та самоаналізі автор щоденника неодноразово повертається до спроб визначити притаманні українству ментальні риси та спосіб життя і здебільшого бачить негативне, критикує та сумнівається в тому, що найближчим часом Україна зміниться на краще: *«Але, як звичайно, хохли, мабуть, прозивають!»* [с. 385]. Будь-яка згадка про українські реалії чи ментальність повсякчас викликає різку критику: *«...все сьогодні в Києві залежить від знайомств. Блат і мафія торжествують»* [с. 174]; *«Там хаос не тільки у політиці, а й у літературі і культурі. <...> Зрештою, там, як завжди, багато свинства»* [с. 410]; *«..бачимо справжнє фіаско українського недбальства і шарлатанства. <...> От які ми всі (і тут, і там [тобто в українській діаспорі та в материковій Україні — Н. К.] недолугі і гохитаптери. Коли прийдуть чесні та розумні люди, а не чічікови і хлестакови?»* [с. 466]. Нерідко натрапляємо й на безцеремонно різкі вислови: *«От «прогавили» реформи, хахли!»* [с. 175]; *«...таки наші хахли розвалють молоду державу?»* [с. 216]; *«...наш дурний парламент буде, напевно, старатися блокувати реформи. <...> Щоби тільки хахли не обісралися»* [с. 221]; *«Не буду членом цього кодла»* (про запрошення від Інституту літератури з Києва стати академіком НАНУ) [с. 404] тощо.

На фоні інтенсивних роздумів про Україну як культурно-історичний феномен і як власну ідентичність скромними вигляда-

ють враження від подорожі в реальну Україну — у 1992 році — «у такі непевні часи» [с. 169]. Вони накладаються на спогад про першу «подорож до Ітаки» — у 1964 році [с. 169]. Загалом друга подорож названа «дуже успішною» [с. 170], однак Автор занотовує переважно прикрі враження, хоча намагається врахувати й «плюси»: «Всюди неділовитість і балаган. <...> Домінує стара советська структура. <...> Недбальство і корупція» [с. 170]. І хоча в підсумку «відчуваю глибоку втрату. Тепер я ще більше, як був, — людини без батьківщини» [с. 171], ідентифікує себе й далі з Україною: «Аеропорти у Франкфурті і у Києві — це небо і земля. Як довго це треба нам чекати на пристойний аеропорт?» [с. 173; виділення моє — Н. К.].

У самокритики, як правило, є певна межа: критикуючи себе, спільноту, з якою суб'єкт ототожнюється, він намагається дати пояснення негативним рисам, складаючи вину за них на ближніх. В українському менталітеті найперший ворог, звичайно ж, сусід. Отже, особливий стрижень опозиційних оцінок у щоденнику Ю. Луцького — стосунки України й Росії. Автор покладає вину за труднощі української молоді держави на колоніальний спадок: «Треба нових людей з ідеями. Де їх взяти? Ось трагедія українського проводу. Ми завжди позаду, за Москвою, яка вела нас сторіччями» [с. 191]; «Знову «солом'яний вогонь» типово український феномен, після якого залишається тільки попіл. Чому це так? Бо триста років люди в Україні не мали справжньої ініціативи, а тільки слухали Москви» [с. 310]; «Коріння української глупоти — у нашій під'яремності» [с. 404].

Але не знімає вини і з самих українців — у минулому й сучасності: «Ми самі в усьому винні. Не нашії воріженьки, а самі малороси. <...> Адже дух рабства живий досі» [с. 67]; «Замість того, щоб виходити в широкий світ, ми замикаємося у власному домі. Як нам далеко до Європи і до всього позанаціонального! <...> Які ми бідні, у нас мало цікавого для читання. Легко зрозуміти русифікацію. Нема на що опертися, хіба що 20-ті роки... Немає нічого нового, свіжого» [с. 83]; «Не заслужили ми собі на державу!» [с. 455]. Тут Автор досить однозначний і послідовний: Росія компрометує себе імперською політикою, а Україна все ще перебуває під загрозою колонізації, бо політики в ній недолугі, культура далека від цивілізованого рівня, а самосвідомість пересічних українців слабка. Звільнитися від колоніальної загрози зможуть тільки ті, хто

втілюватиме нову, незалежну свідомість українства — вона поступово, але дуже повільно зростає: «*Ми бідні і страшенно гупі, але ми не «мізерні азіяти», як писав Панько Куліш*» [с. 498].

Окремо виділяється лінія аналізу геополітичних перспектив для Росії й України. Хоча правило «щоб погане для мого ворога, те добре для мене» й дає себе відчутти в авторських обсерваціях та особливо в аналізі сучасної геополітики («*Якщо все закінчиться добре — повною поразкою Слободана [Мілошевича — лідера Сербії — Н. К.] — то це може мати добрий вплив на Україну і злий на Росію*» [с. 454]), це не є тотожним русофобії. Щоправда, й особливої приязні до сусідів не відчутно, зокрема Автор постійно підкреслює імперську складову в російській культурі й історичній свідомості: «*...жаль мені тих дурних росіян. Коли вони навчаться бути людьми, а не імперіялістами?*» [с. 366]; «*Невже ці москалі ніколи нічого не навчаться? Подекуди вони дурніші від нас*» [с. 382].

Порівняння українців і росіян саме в цьому аспекті слугує підставою для стриманого оптимізму щодо переваги України: «*Мені ж совети не полоскали мізків, як йому [Ю. Шереху-Шевельову — Н. К.]. Я маю зовсім інакше наставлення до Росії, як він. Вона збанкрутувала і ніщо їй не допоможе. Навіть Зюганов. А Україна таки вдержиться*» [с. 326]. Коли йдеться про культуру сусідів, Автор намагається бути об'єктивним у своїх оцінках російського впливу: «*...бачу, що росіяни — інакші люди від нас*» [с. 396]. Посправжньому об'єктивний філолог-науковець дає себе знати, наприклад, у відгуку про Чехова (у зв'язку з американським кінофільмом за п'єсою «Дядя Ваня»): «*У Чехова глибока людяність, у Нью-Йорку — розперзане варварство. От що дає справжня велика література, якої у нас, українців, так мало*» [с. 248]; про Гоголя (у зв'язку із завершенням власної книги про класика): «*Учора читав Розанова, який ненавидить Гоголя. Так само інші росіяни, бо він був для них чужинець. Тільки щоби не перетягнути струни і не зробити з нього українця, яким він також не був. Цікаво, що він називав себе „хохлою“*» [с. 346].

Авторське ставлення до представників інших націй часом навіть нетерпиме. Він не боїться робити ризиковані й далекі від політкоректності заяви: «*Я завжди не терпів французів і був за відокремлення Квебеку*» [с. 98]; «*У деякому розумінні я расист, то правда*» [с. 104]. Це не означає, що розуміти подібні вислови треба буквально-

но й тут же ловити Автора на слові. Адже найодіознішими в його очах є українці, які сповідують фашистську ідеологію чи радикальний націоналізм: *«Український фашизм, користаючи з гласности, підносить свою голову. Це мене трохи лякає. Невже знову агресивні молоді люди (а таких у Галичині напевно є багато) переймуть національний провід? Було б дуже зле, якби таке сталося. Як нам далеко до Європи і до справжньої демократії! Як легко повторювати ідеологію комсомолу і Hitler Jugend! З такою бандерівською Україною я не хочу мати нічого спільного»* [с. 105].

Загалом *«бандерівщина»* виступає синонімом шовінізму, що веде до небезпеки національної обмеженості та, зрештою, виродження. Про це Автор робив слушні застереження у статті *«Гей, там на горі січ іде»* (1990–1991) [див.: 8, с. 126–130, 382], яка увійшла й до щоденника [с. 83–88]. У ньому знаходять місце розлогіші й різноманітніші обсервації сучасного націоналістично спрямованого українства, зокрема в записках 1998 року зустрічаємо такий пасаж: *«Прочитав статтю у «Дзвоні» про українців у Лондоні. Боже! Як добре, що я не там. Це ж чиста бандерівщина розпаношилася на всі усюди. Самі лише згадки про синьо-жовтий тризуб! Яке жахливе убожество. І то напевно збудують там ще один храм-срам. Маврацію Неру, коли сказав, що націоналіст — це так, як людина хвора на рака. Не може думати про ніщо інше. Всі вони хворі люди»* [с. 420]. Висновок щодо еміграції, як бачимо, не змінився. Про майбутнє патріотично налаштованої української діаспори думка впродовж усього періоду записів нищівно зневажлива: *«Як я ненавиджу все це наше народництво! А воно якраз тепер усе більше процвітає. Це вічне співання пісень, танцювання, захоплення солов'їною мовою і Шевченком, це безнастанне бринькання на бандурі — яке це все глупе і обмежене!»* [с. 82]; *«...роль українців тут закінчена. Це сталося з моменту відродження України. Наші архіви тут треба передати людям і установам на Україні»* [с. 110]; *«Це страшне багно»* [с. 370]; і т. д.

У щоденнику чимало побіжних оцінок та визначень іншим націям чи державам — полякам і росіянам (як авторське кредо у цьому відношенні звучить наступне: *«Полонофілом я був завжди, а русофобом ніколи»* [с. 231]), Білорусі й Казахстану (*«Казахстан більше сміливий, як Україна. <...> Навіть Білорусь проголосувала за незалежність»* [с. 141]), грузинам (*«Грузин відмовився бути яни-*

чаром» [с. 121]) і чеченцям («...чеченці — завзятий народ» [с. 226]; «Весь світ дивується з чеченців» [с. 228]), англійцям (як найбільш шанованій Автором спільноті та втіленню найпривабливіших для нього ментальних рис) і канадцям, американцям («Американці так наче забули про В'єтнам...» [с. 105]) та арабам («Ті нещасні араби [Близького Сходу — Н. К.] все ще живуть у середньовіччі» [с. 105]), — щоразу в зіставленні зі співвітчизниками, здебільшого — не на їх користь. За цими оцінками й зіставленнями відчутне болісне авторське переживання українських комплексів, страхів та багатовікових принижень («Дивлюся на телевізю — весна балтійських народів, і очам своїм не вірю. Що може дати масовий спротив народу проти Москви! І в порівнянні — яка слабка Україна!» [с. 63]). А також побоювання, що при завищених оцінках чи сподіваннях на майбутнє України доведеться в котрий раз пережити гірке розчарування. Краще вже сподіватися гіршого: «...сподіване не справдиться, а несподіване завжди заскочить» — один із лейтмотивів щоденника [с. 350, 370, 405, 475].

Гіршим від України втіленням вікової відсталості від цивілізованого світу в авторській свідомості є так званий «третій світ»: африканці, індіанці, азіати. І саме тут виринають атавістичні прояви «моєї старої слов'янської нетолерантності», хоч Автор свідомий того, що далекий у цих проявах від бажаної «англо-саксонської холоднокровності» [с. 142]: «Органічно не можу стерпіти людей, які зі мною не погоджуються, навіть якщо ті люди — мої діти. Для моїх доньок-канадок усе індійське — святе. Індіанців не можна критикувати, а я їх хочу і буду далі критикувати» [с. 142]; «Майбутнє видається хорошим, навіть для України. А чому б нам історія не дала щось доброго — після 300 років неволі? Ми ж не африканці» [с. 324]. Цитата з П. Куліша про «азіятамізерного» зустрічається в щоденнику двічі [с. 363, 498] усе з тим же зневажливим відтінком щодо азіатів.

Водночас із особливою чутливістю Автор обсервує у своєму оточенні прояви антисемітизму, які викликають у нього гостру неприязнь. Він навіть схильний бачити антисемітизм однією з ганебних ментальних хвороб пересічного українця: «Це типовий український антисеміт, який всюди бачить ворогів України — жидів» [с. 185]. Луцького очевидно відштовхує антисемітизм у впорядкованому ним щоденнику Аркадія Любченка [див.: с. 244, 403, 463, 482].

**Висновки.** Загалом Авторіві прочитаного нами щоденника притаманне прагнення до відкритості, самокритичність, здатність враховувати й залучати інший досвід, тяжіння до засад рівноправності, повага до Іншого. Позиція суб'єкта в цій мемуарній книзі може розглядатися як чутливий індикатор соціокультурних настроїв цілого сучасного світу й особливо настроїв сучасних українців. Вона втілює далеко не ідеально моральну й гармонійну позицію — швидше тривогу й невпевненість («*Хворобливе моє самоспоглядання*» [с. 245]; «*Тривога мене не покидає*» [с. 301]), комплекси й роздвоєння між привабливим, але внутрішньо недосяжним Заходом та залишеною, занедбаною батьківщиною, яку б хотілося бачити в колі цивілізованих країн, однак є усвідомлення, що до цього далеко. Тому для себе обрано позицію стороннього обсерватора.

Визначення українства у зіставленні з іншими народами; самовизначення як «космополіта» у протиставленні націоналістам, традиційно «патріотично» налаштованій еміграції, у відносинах із назавжди залишеною, хоч і незабутньою, небайдужою батьківщиною та новою країною, що стала не лише місцем проживання, але й місцем самореалізації, — вияв цих конфліктних опозицій у сповідальній книзі знаного й авторитетного в колах світової славістики вченого-українця дає можливість зробити висновки про ідентифікацію українців напередодні XXI ст. Наразі це люди, непевні майбутнього — свого й України; вони втомилися відстоювати своє українське «Я» як гідне поваги в цивілізованому світі, тому ладні зректися тягаря минулого й спекатися обтяжливого національного спадку. Однак не можуть зробити це беззастережно, усвідомлюючи неможливість вкорінення в новому світі. «Чи можна бути чужинцем і почуватися щасливим? Чужинець витворює нову думку про щастя. Між утечею і походженням: хитка межа, тимчасовий гомеостаз» [5, с. 11].

### Література

1. Габермас Ю. Залучення іншого: Студії з політичної теорії / пер. з нім. Андрій Дахній; наук. ред. Борис Поляруш. Львів: Астролябія, 2006. 416 с.
2. Ільків А. В. Жанр щоденника в українській літературі II половини XX — початку XXI століть : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 — «українська література» / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2008 20 с.



3. [Корогодський Р.] Автопортрет незнайомого Юрія Луцького, що був відтворений після смерті Майстра, з коментарем і діалогом архівіста Романа Корогодського // Луцький Ю. З двох світів: Публіцистика. Естетика. Історіософія. К.: Гелікон, 2002. С. 241–370.
4. Корогодський Р. Читаючи щоденник... // Луцький Ю. Роки сподівань і втрат: Щоденникові записи 1986–1999 років. Львів: ВНТЛ-Класика, 2004. С. 7–8.
5. Кристева Ю. Самі собі чужі / пер. з фр. Зоя Борисюк. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 262 с.
6. Левінас Е. Між нами. Дослідження думки-про-іншого : пер. з фр. / передм. К. Сігов. К.: Дух і Літера : Задруга, 1999. 312 с. (Б-ка ХХІ ст.).
7. Лучук О. Постать Юрія Луцького крізь призму його епістолярію // Вісник Львів. ун-ту. Сер. філол. 2008. Вип. 44. Ч. 2. С. 151–162.
8. Луцький Ю. З двох світів. Публіцистика. Естетика. Історіософія / вступ. стаття, упоряд., післям. Р. Корогодського. К.: Гелікон, 2002. 400 с.
9. Луцький Ю. На перехресті: [документально-художнє видання] / передм. Валерія Шевчука; післям. Оксани Забужко; відп. ред. М. Рябчук; худож. оформ. М. Кумановського. Луцьк: Ініціал, 1999. 160 с.
10. Луцький Ю. На сторожі. Друга частина споминів Юрія Луцького: [документально-художнє видання] / ред. Микола Рябчук. Київ: Критика, 2000. 112 с.
11. Луцький Ю. Роки сподівань і втрат: Щоденникові записи 1986–1999 років / ред. Мирослава Прихода; адаптація Віктора Неборака. Львів: ВНТЛ-Класика, 2004. 516 с.
12. [Любченко А.] Щоденник Аркадія Любченка (1941–1945) / упоряд. Юрій Луцький. Львів; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коця, 1999. 383 с.
13. Михеев М. Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX). М.: Водолей Publishers, 2007. 264 с.
14. Поліщук Я. Родинна історія про «добру людину» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://litakcent.com2009/09/08/rodynna-istorija-pro-dobru-ljudynu.html> (09.07.2010).
15. Тейлор Ч. Етика автентичності / пер. з англ. і заг. ред. А. Васильченко; літ. ред. П. Кравчук; наук. ред. К. Сігов. К.: Дух і літера, 2002. 128 с.

16. Харченко А. Проблема україноцентризму крізь призму антиномії «націоналізм — космополітизм» (на матеріалі щоденників Юрія Луцького) // Вісник Прикарпат. нац. ун-ту. Філологія. Вип. IX–X (2004–2005). Івано-Франківськ: Плай, 2005. С. 443–450.
17. Харченко А. Трансатлантична історія Юрія Луцького // Кальміус. 2005. № 3. С. 138–141.

### 7.3. Імагологічний метод прочитання епічного тексту: «свої» та «чужі» в романі І. Сельвінського «О, юність моя!»<sup>101</sup>

*Епоха народжується при мені.*

*Мне двадцять лет. Вся жизнь моя — начало.*

І. Сельвінський, із вінка сонетів «Юність».  
Сімферополь, 1920

**Постановка проблеми.** Розглянемо етноімагологічні характеристики в автобіографічному романі кримчакка Іллі Сельвінського (1899–1968), котрий у 1920-х роках переїхав з рідного Криму до Москви і став визначним російським поетом (у юності належав до модерного об'єднання ЛЦК — «Літературний центр конструктивізму»). У його автобіографічному романі чимало персонажів та автобіографічний герой різнобічно виявляють складну проблему авторської ідентичності, що стоїть за цими образами-персонажами, визначають параметри цінностей у невидимій шкалі «Свій — Чужий», котра є найвагомішою проблемою світогляду індивіда переломної доби, оскільки ставить його перед необхідністю важкого вибору.

Завдяки новітній філософії діалогу, котру активно розробляли мислителі ХХ століття (Мартін Бубер, Міхаїл Бахтін, Юрген Габермас, Еммануель Левінас, Юлія Крістева, Чарльз Тейлор та ін. [див.: 2; 5; 8]), у порівняльному літературознавстві більш як півстоліття тому виділився особливий напрям досліджень — етноімагологія. Художня література (особливо мемуаристика та автобіографічна проза, зосереджена на авторському самоаналізі) дає цінний матеріал для аналізу образів Чужака у порівнянні зі Своїм (аналог якого — образ «Я»). Згідно з філософією діалогу, людська автентичність на-

---

<sup>101</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. «Свои» и «чужие» в романе И. Сельвинского «О, юность моя!» (имагологічний аспект) // Вестник Крымских чтений И. Л. Сельвинского. Вып. 10: Природа, мир, вселенная в русской литературе: сб. науч. ст. / гл. ред. В. П. Казарин. Симферополь: Бизнес-Информ, 2013. С. 48–68.

буває сенсу лише в спільноті, оскільки особистісна ідентифікація базується на впізнанні тих чи інших відмінностей у межах більш широкої системи цінностей, ніж власні цінності індивіда. Філософські праці представників феноменології та постструктуралістських концепцій, котрі розробляли проблему «Свій — Чужий», є методологічною основою нашого дослідження.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Самоідентифікація одного з видатних російських поетів-новаторів ХХ століття Іллі Сельвінського винятково складна і донині не була предметом спеціального розгляду. Будучи російськомовним представником майже зниклого в середині ХХ століття народу кримчаків, атеїстом і радянським поетом за переконаннями, Сельвінський не забував про своє походження і не зрікався своїх коренів, пишався ними та неодноразово підкреслював це, але в епоху декларованого «пролетарського інтернаціоналізму» й нещадного нівелювання національних культур, лютого переслідування усіх можливих «буржуазних націоналізмів» та «космополітизму» (читай: винищення національно свідомої інтелігенції всіх народів СРСР), у часи підспудної русифікації за ширмою лицемірної «єдності радянського народу» будь-який національний чи навіть «місцевий» патріотизм викликав хіба що роздратування ідеологічних верхів. Починаючи з розгрому групи російських конструктивістів (ЛЦК) у 1930–1932 рр., Сельвінського регулярно піддавали гонінням, несправедливій критиці; у часи ганебної антисемітської кампанії кінця 1940-х — на початку 1950-х його зарахували до «космополітів» і донині у біографічних довідках вказують на походження «з єврейської родини» [див.: 14], хоча це далеко від істини. Кримчаки з давніх часів належали до іудаїзму [див.: 6]; як батьківська, так і власна родина Сельвінського та його оточення пов'язані з єврейством, однак авторська етноідентичність у його творчості все ж інакша, він причетний і до інших культур, серед представників яких жив і яких щиро любив. Його творчість у радянські часи неодноразово піддавалася хвилям несправедливої критики і *«проработкам»*, а все ж здавалася його ворогам недостатньо «радянською», будучи трактованою викривлено й упереджено.

Рівень дослідження спадщини Сельвінського у сучасній русистиці явно не відповідає ні масштабам таланту, ні обсягові його доробку [див.: 7; а також у вступній статті Льва Озерова «Ілля Сельвінський, його праця і дні»: 12, с. 5–6]. У свій зрілий час Сель-

вінський заслужено був одним із «метрів» радянської поезії, улюбленим і знаменитим [див.: 9, с. 66, 110, 116, 329 та ін.], але... записував у щоденнику: *«Я существую в советской литературе очень рано и всё же... в порядке исключения»* [цит. за статтею Л. Озерова: 12, с. 5]. Після його смерті чимало зі створеного ним так і залишилося не вивченим та не виданим (зокрема щоденники та листи — неоціненний матеріал для літературознавців). Ще за життя І. Сельвінського вийшла монографія про нього, написана його багаторічним другом та критиком Осипом Резніком, втретє перевидана 1981 року [10]; про національну самосвідомість у ній говорилося мимохідь, в обтічній та обережній формі (власне, не ставилася під сумнів нібито російська самоідентичність — цілком у відповідності з радянськими офіційними догмами), докладно досліджувалася лише російська складова національних традицій, із який він вийшов.

У наступні десятиліття в історичній перспективі радянської літератури Сельвінський був відсунутий на другий план: у сучасних вишівських підручниках його найвідоміші твори лише згадані як зразки авангардного конструктивізму 1920-х рр. [див., напр.: 11, с. 396]. Статті або інтерв'ю про нього з'являються зрідка [до прикладу: 7; 16]. Спонукою до неперервних досліджень стали конференції на батьківщині поета, у Криму, які з 1999 року періодично проводив Дім-музей І. Л. Сельвінського у Сімферополі — «Кримські Міжнародні наукові читання І. Л. Сельвінського». Донедавна це була нитка живого зв'язку зі спадщиною поета, який мимоволі став заручником епохи, в якій він жив.

Поет ніби передчував це: свій єдиний масштабний прозовий твір — роман «О, юність моя!» (закінчений у 1964 р.) — він присвятив своїй малій батьківщині — Криму. Формальна посвята відсутня, але роман закінчується короткою несподіваною фразою; обриваючи щойно показані драматичні події втечі білоемігрантів із Криму перед наступом Червоної армії, ця фраза звучить промовистим дисонансом до попередньо сказаного: *«В это время я жил»* [с. 518]<sup>102</sup>. Дисонансом — бо перевертає ракурс «об'єктивної» авторської оповіді (від третьої особи оповідач несподівано переходить до першої) і, перегукуючись із назвою та повертаючи до неї читацьку увагу, надає текстові задушевно-сповідальної інтонації. А Крим постає не лише місцем дії (з усього багатого подіями, подорожами, зустріча-

---

<sup>102</sup> Тут і далі посилання на прижиттєве видання тексту [13].

ми життєвого шляху автор показав лише кілька років юності свого героя-двійника, прожиті в Євпаторії та інших місцях Криму напередодні встановлення радянської влади), але й самостійним образом малої батьківщини, яку Сельвінський завжди вважав найважливішим джерелом своєї творчості.

Роман «О, юність моя!» не був предметом спеціального аналізу в етноімагологічному ракурсі, хоча близькі до нашої теми дослідження (тобто ті, що стосуються роману чи прози Сельвінського загалом) були опубліковані у збірках згаданих наукових читань («И. Л. Сельвинский и литературный процесс XX века», Симферополь, 2000; «Вестник Крымских чтений И. Л. Сельвинского», вып. 1–6, Симферополь, 2002–2009): це статті Н. В. Яблоновської та А. А. Бачинської (2000 р.), В. Л. Гаврилюк та М. А. Новикової (2003 р.), І. А. Добровольської і В. К. Катіної (2004 р.), Н. Ю. Бакши (2008 р.), Л. Л. Нікіфорової та Л. А. Рустемової (2009 р.) тощо. У вказаній монографії О. Рєзніка роман розглянуто досить поверхово й тенденційно: головною темою критик вважав прихід героя та подібних до нього «перехідників» «у революцію», ускладнений «стихійництвом та однолінійним сприйняттям гуманізму, запозиченою плутаниною етичних та естетичних поглядів» [див.: 10, с. 333, 336].

**Завдання** нашого дослідження — аналіз етноімагологічних характеристик, котрі в романі визначають головного автобіографічного персонажа і численних героїв другого та третього планів зображення. **Мета** — виявити особливості авторської ідентичності, яка стоїть за ними; визначити параметри цінностей світоглядної шкали «Свій — Чужий», адже це співвідношення є найважливішою проблемою становлення молоді людини в переломну добу, бо ставить її перед важким вибором. Щоб зрозуміти творчість неординарного поета, такий аналіз необхідний.

**Виклад основного матеріалу.** Роман «О, юність моя!» «населений» дуже густо: у ньому йдеться про десятки персонажів — епізодичних або показаних ширше і повніше; майже завжди вказано їхню національну або соціальну приналежність, або ту й іншу. Головний персонаж — російський юнак Леська (Єлисей) Бредіхін — юний гімназист-сирота з рибальсько-робітничої родини потомствених кримських мешканців. На сторінках роману живуть і зустрічаються з головним героєм росіяни й «малороси», євреї й татари, німці-колоністи й кочівники-цигани, греки й латиші; звучить російська,

українська, циганська мова й пісні, говорять татарською і караїмською, самозабутньо танцюють грецький танок... Згадка про кримчаків зустрічається в тексті лише один раз і лише в думках головного героя, але звучить так, ніби думає він про це глибоко й поважно.

Етнічно строката картина передреволюційного Криму показана колоритною і зовні мирною: міжетнічні відмінності не заважають людям жити поруч у маленькій Євпаторії, де починається сюжетна дія. Влада й етнічна приналежність, як і соціальні стосунки, сформовані Російською імперією, сприймаються ще за старими моделями, хоча читача повідомлено про те, що після лютневої революції (1917) Крим оголосив незалежність. Ще міцна інерція колишнього устрою. Наприклад, про свої почуття до кримської татарки Гульнари сімнадцятирічний Леська думає як про заборонене: *«Нет, о ней думать нельзя: ей ведь всего четырнадцать лет. Впрочем, на Кавказе девочкам разрешается выходить замуж даже в тринадцать. А мы Крым. Соседи. К тому же она татарка. <...> Нет-нет, думать о ней нельзя. Всё-таки мы Россия»* [с. 18], — маючи на увазі відмінність звичаїв мусульманського і свого середовища. Але розділяє підлітків нова реальність, а не старі звичаї: скоро мирне життя містечка, *«объятого синевой»* [с. 11] і заколисаного звуками морського прибою (*«Город окутывался шелковистым шелестом, если было лето, или зубовным скрежетом, если зима»* [с. 7]), заллють каламутні хвилі громадянської війни, і Леська з Гульнарою попрощаються назавжди й досить холодно — багаті родичі заберуть дівчинку в Туреччину, нібито призначивши за дружину якомусь турецькому принцові.

У старому Криму діти євпаторійців разом училися в російських гімназіях (окремо — у чоловічій і жіночій), танцювали на гімназійних балах, дружили з ровесниками, єдиною гімназійною командою гребців змагалися з іншими екіпажами кримських яхт і не були готові до зіткнень на етнічному ґрунті: найближчими друзями Єлисея Бредіхіна були єврей Самсон Грінбах з родини адвоката-єврея, син російського мільонера Володя Шокарев, син корабельного майстра-латиша Артур Відакас, грек Уліс Канакі та інші. Серед цієї молоді само собою розумілося, що треба заступатися за «своїх» — однокласників, євпаторійців, земляків. Вони впізнавали один одного за характерними євпаторійськими слівцями (*«Авелла!»* — як привітання, *«Мир праху»* — замість прощання, *«Пеламиды»* та ін.),

навіть за вимовою [с. 71], і почуття земляцтва не раз виручатиме Леську у важкі хвилини. Але з моменту початку дії (весна — літо 1917 року) приховане політичне бродіння, набираючи розмаху, призводить до незворотних змін: татарська верхівка збирається об'єднати Крим із Туреччиною, євреї бояться погромів, денікінці таємно планують і влаштовують «Варфоломійську ніч», вбиваючи підпільників-більшовиків і просто всіх «підозрілих», більшовики пропагують населенню «експропріацію експропріаторів» і т. п. Упродовж трьох з половиною років сюжетної дії різноманітні влади і безладдя змінюються кілька разів, до того ж у Євпаторії може бути одна влада, а в Сімферополі — зовсім інша. Леська за цей час потрапить і на фронт із денікінцями, і до пробільшовицьких партизанів, і до анархістів, і до «червоних», і в госпіталь, і у в'язницю... Роман складається із соковито та яскраво виписаних епізодів, які пам'ять письменника, очевидно, зберегла з юності — вони показані навдивовижу достовірними.

Автор показав людську солідарність мирних провінціалів: коли багатий власник вілли — предводитель повітового євпаторійського дворянства Сеїд-бей Булатов — руками цигана Девлетки спалив хату небажаного сусіди-рибалки Петропаліча (Лесьчиного діда), «різноплемінні» однокласники Єлисея щиро йому співчують і намагаються допомогти побудувати нове житло. Але навчений гірким життєвським досвідом Петропаліч уже бачить у них майбутніх ворогів: *«Эх, мальчики, мальчики! Пока вы дети, у вас золотые сердца, а вырастете, всё равно собаками станете»* [с. 55].

Чим напруженішою стає сюжетна дія, тим більше в авторській третьоособовій оповіді накопичується деталей, які свідчать про те, що політична ситуація швидко перетворюється у вибухонебезпечну і є чимало готових спровокувати вибух у будь-який момент — у нинішні часи такий роман про Крим надзвичайно актуальний. Дія закінчується перемогою більшовиків, але плоди перемоги та її наслідки для простих кримчан уже поза романом. А от обличчя громадянської війни постає зловісним і передбачуваним. Побачивши труп прокурора Лістікова — батька свого гімназійного товариша на прізвисько Двадцять Тисяч — Леська думає в сум'ятті, внутрішньо сперечаючись з уявними опонентами, які вимагають від нього виконувати без жодних заперечень безапеляційні «революційні» вироки, не зважаючи на цінність людського життя: *«Я не хочу*

*этого! Эпоха? Пусть. Революция? Преклоняюсь. Но этого я не хочу. Понимаете? Не хочу — и всё тут! Мне это противно, омерзительно. Буду картошку чистить. Подштанники вам стирать. Что хотите! Но это — нет! Пускай матросы, пускай Петриченко, если им так хочется. Но не я. Только не я!»* [с. 93]. Нормальна людська реакція на вигляд насильницької смерті? Але в тому суспільстві та в той час, коли входило у доросле життя покоління Сельвінського, така реакція зусиллями людей, які ставали по різні сторони барикад, цілеспрямовано перетворювалася на ненормальну — на прояв ганебної слабкості, безідейності-«безхребетності» і т. п. Не випадкова критична оцінка у вказаній монографії О. Резніка: у молодих героїв роману він бачить «ідейний сумбур у голові» [10, с. 334].

Показником різниці між Лесьчиною, тобто нормальною загальнолюдською мораллю, і якоюсь нібито «новою», «революційною» є образ Самсона Грінбаха — цей персонаж у романі проживає неймовірно швидко еволюцію. На початку — найближчий Лесьчин гімназійний товариш, справедливо визнаний ровесниками за найрозумнішого та найдібнішого, але в узаконеній суспільній ієрархії — упосліджений вигнанець через своє єврейство. Навіть командувати гімназійним екіпажем яхти на спортивних змаганнях його не допускають. *«Но ведь он еврей»* [с. 29], — такою формулою гімназійний викладач пояснює Лесьці рішення педагогічної ради як щось самозрозуміле. Лесьчин бунт (призначений капітаном замість Грінбаха, Бредіхін під час змагань заважає команді отримати заслужену перемогу) не схвалюють майже всі друзі-однокурсники, крім Володі Шокарева. Однак на думку Володі, котрий співчуває Бредіхину, Сімка (Грінбах) міг би бути капітаном, як він того й заслуговує, якби прийняв «просте» рішення: *«Ну что же, он крестится. <...> Он убеждённый атеист, и ему всё равно, что там в паспорте написано»* [с. 31]. Сам Сімка Грінбах сприймає те, що *«в капитаны евреев не пускают»* [там само], як і інші несправедливі утиски в гімназії, із видимим спокоєм: на змагання він просто не приходять, на уроках у відмінники не рветься — все одно вчителі «зріжуть». Зате з настанням революційної доби він — єдиний із Лесьчиних друзів — стає радикальним більшовиком, інші або гинуть, або змушені емігрувати чи ховатися, тобто намагаються вижити в складні часи.

Дороги друзів розійдуться: Грінбах стане комісаром червоноармійського загону і на *«толстовца»* та *«непротивленца»* Бредіхіна



дивитиметься з недовірою і звисока [с. 119]. Ще й обґрунтує свою позицію «ідейно»: *«Думаю, что я идея. Не хочу в себе ничего человеческого. С корнем вырываю! Ненавижу это в себе! Благодарность, снисходительность, милосердие — всё это не для пролетариата. Потом, потом! Когда-нибудь!»* [с. 137]. Спантеличений Леська не приймає цього в товаришеві, хоча й бере до уваги схвальну точку зору на причини його поведінки (висловлену російським анархістом, та ще й з колишніх старовірів!): *«Человек он [тобто Грінбах — Н. К.] зарный, себя не жалеет, всё только об революции мечтает. Что на него серчать? Дай боже всем нам вот эдак. Мы их, явреев, били, погромы устраивали, а они вон каковы оказались на поверку»* [там само]. Лесьці колишній приятель у новій ролі нібито й подобається, але стає чужим.

У наступному розділі автор-оповідач пояснює особливу «революційність» Грінбаха та його одноплемінників тим, що у талановитих євреїв царській Росії довго відбирали можливість вільного розвитку, *«романтику»* зросту *«в высоту»*, от вона й стала *«извиваться в узлы и петли»*. І навіть знамениту одеську кримінальщину з єврейським обличчям — Мотьке Малхамовес (герой однойменного вірша у раннього Сельвінського, створеного в 1923 р.), Беня Крик, Філька-анархіст — пояснює *«великолепным уродством царской национальной политики»* [с. 138]. Одним словом: *«Октябрь сдул с России все рогатки, барьеры, проволочные заграждения. Россия ста народов хлынула в революцию»* [там само].

Багато що в образі Єлисея Бредіхіна нагадує самого Сельвінського в його юності: деталі неможливого побуту в батьківській родині, обставини гімназійного навчання, подробиці блукань та зміни занять у пошуках шматка хліба, на які змушений був вирушити дуже молодим, участь у політичній боротьбі та два арешти, спроби приєднатися до підпільного більшовицького руху й авантюрні пригоди, юнацькі чуттєві захоплення й закоханість, пристрасть до спорту — греблі, боротьби, гімнастики, боксу, захоплення музикою, літературою і т. ін. (про це свідчить будь-який життєпис поета, починаючи з його автобіографій [напр.: 1] і закінчуючи довідками в енциклопедіях та на сучасних електронних сайтах [14; 15], а також спогади про нього [9]). Чимало інших персонажів роману мають реальних прототипів і навіть реальні імена, не кажучи вже про історичну основу всіх показаних подій у рідному місті Євпаторії у пері-

од між лютневою російською революцією 1917 р. та закінченням громадянської війни в Криму в листопаді 1920 р: і люди, і події відтворені «майже з документальною точністю» [4].

Щоправда, головні політичні події в колишній царській імперії обійшли Крим та Леську Бредіхіна осторонь: *«Завоевание власти пролетариатом прошло для Леськи незамеченным. Он не знал, что вся его жизнь отныне пойдёт по новым рельсам. <...> Бой за Зимний дворец, образование Советского правительства во главе с Лениным, декреты о мире и земле — все эти события не коснулись Елисея»* [с. 43]. Але чи так уже багато людей помітили їх у свій час? Як не згадати Маяковського: *«Дул, / как всегда, / октябрь / ветрами. / Рельсы / по мосту / вызмеив, / гонку / свою / продолжали трамы / уже — / при социализме»* (поема «Добре!», 1927). Отже, і в цьому нюансі створеного ним образу свого часу Сельвінський не погрішив проти правди. Але головне, що споріднює реального автора з вигаданим героєм, — погляд на те, що відбувається у вирі революції та громадянської війни. Якщо автор і визнає абстрактну *«огромную справедливость революции, охватившей судьбы миллионов»* [с. 136], то не може прийняти конкретні потворні прояви «нової моралі».

Його двійник Леська так і не змириться з необхідністю вбивства, грабунків, насильства не те що над людьми — чужими чи знайомими, але й над тваринами: у першому ж бою боїться поцілити з кулемета в коней, ніяк не може забути про пограбованих циган, котрі й самі обікрали злощасного китайця (Леська впізнав на Тіні Капітоновій Настині чобітки, і його турбує доля власниці), а китайцеві Вану Лі він радіє, як братові, бо не сподівався побачити його живим. Втікаючи від Алім-бея Булатова, який ув'язнив його під наглядом слуги-татарина, Леська міркує над тим, як запобігти покаранню вартового, адже за втечу арештанта того можуть і розстріляти. Те, що для багатьох його сучасників допустиме, викликає у Леськи обурення й огиду: тупа й хамувата *«полуинтеллигентщина»* в особі білого прапорщика Кавуна [с. 312] або червоного партизана Воронова [с. 493], корисливість селянина Сізова чи мільйонерів батька й сина Шокаревих, цинізм колишніх гімназійних приятелів Саші Лістікова й Едуарда Візау, примітивна моральна нечистоплотність Тіни Капітонової (під виглядом «нової морлі»: *«Совесть у меня чистая. Я вернула себе своё»* [с. 113]; *«При коммунизме все так жить будут. Ведь всё равно любви на свете не бывает»* [с. 115]). Захоплений ідеєю ко-

мунізму, Леська вважає за необхідне сперечатися про ідею, а не насаджувати її силою. Як каже йому симпатичний старий Беспрозванний, *«там, где нет инакомыслия, нет и движения вперед»* [с. 310].

Читати роман як документ і приписувати кожній заяві автора-оповідача або героїв букввальний смисл було би грубою помилкою, але в тексті безумовно є дійсне свідчення епохи, зумовлене природою художнього мислення: там, де історик був би точний у фактах, датах та іншому «матеріалі», художник правдивий, оскільки мислить образами. Природа творчості значною мірою інтуїтивна, поза-свідома, тобто художник говорить не лише про те, що думає, але й «проговорюється» про те, що приховане в підсвідомості, яка має, як відомо, ґрунт у колективному несвідомому. Художницька картина, контрольована свідомістю, може бути неповною або просто про щось промовчати, але умовчання майже завжди можна розшифрувати. Наскільки точною буде «розшифровка», залежить від читацької компетенції і, головне, від бажання зрозуміти художника. Наприклад, як відповісти на природне питання, що виникає у читача роману «О, юність моя!», — чому свого автобіографічного героя автор показав російським хлопцем із робітничого середовища? Чи не було в цьому підспудного бажання видати себе за того, ким, по суті, не був? Одягти підхожу маску, щоб позбутися прискіпувань до обставин невгодного новій добі «соціального походження», які муляли впродовж цілого життя, бо доводилося повертатися до них у кожній анкеті? Хоча б в уяві утвердитися в тому образі, яким було б зручніше й бажаніше здаватися в дійсності, виходячи з реалій країни й часу, в яких жив?

Не будемо доводити, що таких бажань у художника зовсім не було — Сельвінський, як відомо, був честолюбним, ревним до слави й успіху, неабияк амбіційним [див.: 9, с. 17, 88, 288, 293 та ін.]. Є в романі «авторський відступ» на пів сторінки (до речі, єдиний у тексті, крім уже коментованої останньої фрази, — від першої особи неназваного оповідача), який підтверджує подібні здогади: після чергового змагання з однокласниками Леська засмучений тим, що його не хочуть визнати кращим. Зачепили його хлопчаче самолюбство, і автор співчуває персонажеві, асоціюючи свої дорослі життєві невдачі з напівдитячими Лесьчиними образами: *«Когда я думаю об этой схватке Бредихина с Видакасом, мне вспоминается басня... <...> Ах, Леся, Леся!.. Сколько раз в жизни и мне случалось*

в літературе класть и правые и левые руки, но всегда это не считалось...» [с. 25].

І все таки головна причина «перелицювання» персонажа з однієї національної та «класової» іпостасі в іншу, яка не співпадала з реальним становищем прототипа, очевидно, була іншою: не комплекси стосовно власного «непролетарського» походження керували пером Сельвінського, не бажання підкорегувати «анкету» (адже вони не призвели до боягузливого відречення від власних коренів), а сумніви в доцільності виносити ці комплекси «на люди» в романі, який повинен був, за авторським наміром, показати «типового» сучасника, що за канонами соціалістичного реалізму дорівнювало якомусь усереднено-зразковому втіленню «героя нашого часу». От і виявився герой російським юнаком із «чистою анкетною», хоча й неординарним за інтелектуально-моральним рівнем.

Очевидно, Сельвінський щиро вважав етнічні відмінності не визначальним ґрунтом, а всього лише особливою колоритною рисою у багатьох представниках «радянського народу» (уже в роки так званої Великої Вітчизняної війни це поняття стало синонімом «російського народу», як видно з його тодішніх віршів), до якого себе зараховував. Показовим підтвердженням цієї метаморфози у свідомості співвітчизників-сучасників (*«Вам — / Из другого поколения — / Едва ль постичь до глубины...»*), — писав А. Твардовський у поемі «За правом пам'яті» приблизно в той самий час<sup>103</sup>, що й Сельвінський — свій роман) є вірш, написаний у 1942 році в діючій армії — вірш «Росії». Звертаючись до неї як до батьківщини, Сельвінський заявив: *«Но в час большого испытанья / Мне крикнуть хочется: „Я твой!“*». Логіка тут вишукано казуїстична, але не прийняти її в радянські часи, особливо в час смертельного протистояння фашизму, було неможливим, неуявним: *«...Но мы мостим прямую гать / Через всемирную трясину, / И ныне воспримь Россию — / Не человечество ль примять? <...> Убить Россию — это значит / Отнять надежду у Земли»*<sup>104</sup>.

Порівняємо хоча б побіжно цей вірш із хрестоматійною лермонтовською «Батьківщиною» / «Родиной» (у текстах є прями пере-

<sup>103</sup> Метаморфоза відбулася не лише із Сельвінським — вона очевидна, наприклад, і творості багатьох українських радянських письменників; щоб переконатися в цьому, досить прочитати военні щоденники Олеса Гончара.

<sup>104</sup> Вірші Сельвінського цитуємо за матеріалами електронного зібрання на сайті «Лучшие русские поэты и стихи» [3].

гуки): у Лермонтова рідним постає звичайний, скромний, навіть непривабливий образ батьківщини, і рідне сприймається поза будь-якими доказами («*Но я люблю — за что, не знаю сам...*»); у Сельвінського прийняття Росії вимагає ораторського переконування, виражене як доказ самому собі й *urbi et orbi*. Кожна урочиста, виточена 8-рядкова строфа (їх одинадцять!) — окремий аргумент у цілому ряду емоційних закликів *ad hominem*: «*Я твой... Люблю... Люблю... Люблю... За одно за это / Тебя нельзя не полюбить*». Головними прикметами Батьківщини-Росії стають екзотичні образи-деталі: «*Люблю, Россия, твой пейзаж: / Твои курганы печенежьи, / Станухи белых побережий, / Оранжевый на синем пляж, / Кровавый мех лесной зари, / Олений бой, тюленьи игры, / И в кедраче над Уссури / Шаманскую личину тигра*». І т. п.

Цей варіант на тему мотиву «*широка страна моя родная*», що вже став на той час офіційним, — не дійсна Росія «зсередини», як у Лермонтова, а Росія «зовні» — втілення колективно твореного зусиллями багатьох радянських поетів міфу могутньої Батьківщини-матері, готової прийняти й захистити всіх вірних синів. Сельвінський у подальшому розвитку не уникнув гірких розчарувань у цьому міфі, про що свідчать чимало його віршів останніх десятиліть творчого шляху. І глибоко інтимна лірика: «*Ах, Россия, край великой правды / В мирадах маленьких неправд*» («*В часы бессонницы*», 1952). І сатирично-дошкульна епіграма: «*Чтобы быть российским писателем, / Бо-ольшое здор-ровье надо иметь*» («*Союз писателей*», 1956). І напівзадушені зізнання: «*Как жутко в нашей стороне...*» («*В минуту отчаянья*», 1957). І безнадійно-гіркі підсумки власного життя у філософському роздумі (до речі, ці рядки могли би бути епіграфом до роману «*О, юність моя!*», але Сельвінський їх не надрукував): «*Ты затонула, как Атлантида, / Республика Ленина, юность моя*» («*Andante*», 1959). Або ще з недрукованого: «*...(А Русь, / в поту перемыта, / Влачит немое житьё.) / Коммуна не пирамида: / Рабам не построят её*» («*Империи были с орлами...*», 1963).

Внаслідок указаної метаморфози з ідентичністю, образ героя-сучасника, котрий іде в революцію, не цілком автобіографічний, зате відповідає жанровим параметрам, оскільки Сельвінський писав не автобіографічний нарис і не спогади, а белетристичний роман про «час, у якому жив». Схожий на «митця замолоду» (перифразовуючи назву роману знаменитого Джойса) Леська Бредіхін вийшов не зраз-

ково-показовим героєм пролетарської революції, а інтелігентним юнаком, котрий шукає свій шлях, сумнівається, захоплюється, навіть вважає себе «анархістом», яким називали в молодості його творця [див.: 9, с. 22]. Сельвінський, очевидно, не вважав ці риси недоліком для поета: «*Я нужен коммунизму такой, как есть, — в «дебрях, огнях и тиграх», ибо во имя этих «огней», цветенья человека идёт борьба*», — згадував його слова соратник по ЛЦК К. Л. Зелінський [9, с. 15].

Крамольні авторські думки про демократію, як і пізні не пропущені цензурою до друку вірші, і не друковані за життя вірші молодого Сельвінського, написані з 1915 р. (у тому числі й написані у в'язниці, де двічі за короткий час побував він сам, як і його Леська Бредіхін), у романі приписано епізодичному персонажеві — старому дивакові-поетові Акіму Васильовичу Беспрозванному, з яким Леську нібито випадково доля звела на короткий час.

Очевидно, саме розчарування у сучасній йому Росії — «*могучей Совдепии*» [с. 87] — змусило зрілого художника показати свій час не в широкому епічному полотні з історичним розмахом (хоча саме епос Сельвінський вважав своїм творчим покликанням і метою, над ним наполегливо працював у зрілі роки [див.: 9, с. 20, 27, 168, 215, 258, 271, 279]), а вибрати короткий проміжок на самісінькому початку нової ери, на переломі власного життя і життя свого покоління, яке так і не діждалося втілення романтичних надій на революцію. Сельвінський не сказав — «це мій час», а «*могучую Совдепию*», більшовизм і ленінізм показав як те, що прийшли у Крим із зовні. Починаючи з заголовку, роман зазвучав ностальгічно — у ставленні до власної юності, до втрачених друзів, до колишнього Криму. І лише в найліричнішому епізоді, де Леська, переживши болісні втрати (старі друзі загинули або виїхали — втрачені назавжди) залишається один на один із «*песками, горами и морем*», із «*древним эллинским морем*» [с. 359], автор-оповідач вводить у роздуми свого персонажа ще один мотив кримської етнічної складової — той, який реальному авторові був найрідніший, але про нього він так і не сказав від себе, лише від Леськи: «*Но кто же такие «крымчаки» — племя, взявшее иудейскую религию у хозар, а язык у татар? <...> Он бродил по отлогим берегам Евпатории в невидимой толпе скифов, гуннов, хозар и чувствовал себя богаче всякого, кто жил в Крыму и ничего этого не знал, не помнил, не видел*» [с. 360]. Таким чином, етнічна пам'ять у розумінні автора — це і є

багатство душі, яке не можна відібрати, доки людина не зречеться його разом із пам'яттю. Леська не зрікається: «...носил в своей груди все эти расы, нации, племена, и задолго до того, как ознакомился со взглядами партии, он уже был глубоким, органическим интернационалистом» [там само].

Що ж до «соціалістичної» більшовицької революції, то вона не має прямого стосунку до життя автобіографічного героя, хоча й втілена в симпатичних йому людях — більшість із них мали реальних прототипів: лікар Дмитрій Ульянов (брат В. Леніна), по-звірячому вбитий білогвардійцями євпаторійський маляр Давид Караєв, робітники Віктор Груббе і Семен Немич та ін. Показово, що найближчих родичів автобіографічного героя Сельвінський показує не схожими на своїх власних — ні батьки, ні сестри не стали прототипами персонажів роману. Втіленням простонародного уявлення про революцію став близький Єлісєєві дядько-шкіпер, котрий замінив його рано втраченого батька: «*Андрон весь дышал обаянием русского богатства. И вообще — лицо его было таким русским, что в Евпатории, наполненной караимами, татарами и греками, оно казалось нестандартным до экзотики*» [с. 58]. Через Андрона Леська й виявився причетним до справ підпільників-більшовиків. Корінні кримчани мало цікавилися революцією («...революцией греки не интересовались: ведь это у тех, там, у русских» [с. 67]), але, змушені заступатися за несправедливо переслідуваних, вступилися за арештованого Андрона: «...дело шкипера их взволновало: во-первых, шкипер шкиперу почти родственник, а греки уже рождались шкиперами; во-вторых, так ведь и каждого можно схватить как щенка за шиворот, и бросить в острог» [с. 67]. Ще одне прикметне висловлювання про революцію як про внутрішній конфлікт у Росії належить наглядчєві маяка Попову. На питання Леськи про поведінку окупантів — французів та англійців — він резонно відповідає: «*Эту публику, Антанту то есть, интересуют только коммунисты, а в остальном, господа русские, друг друга хоть режьте, хоть ешьте*» [с. 258].

Показані в романі представники старої влади — Російської імперії (прокурор Лістіков, предводитель дворянства Сеїд-бей Булатов та його син Алім — білий офіцер, брутальні денікінські офіцери, які поводяться в Євпаторії та Сімферополі як завойовники) — тому і втратили симпатії кримчан, що чинили насильство та сваволлю. Зрозуміло, що автор час від часу намагався повернути конфлікт

у «класове» русло: наприклад, виявив «істинну» причину спротиву більшовикам і революції у поведінці мільйонера Шокарева та його сина Володі за канонами радянської ідеології (ці люди — вороги, бо належать до «ворожого класу»). Коли виникла загроза шокаревським статкам, багач звернувся за допомогою до командування білої армії, тобто багаті шукають підтримки у багатих, не дивлячись на національність, як і бідняки нібито сприяють більшовицькій владі тому, що вона — «їхня». Бідними, але «свідомими» пролетаріями показано євреїв (сім'я слюсаря Сеньки Немича та його товариша Голомба), «малоросів» (десятник Петриченко з каменоломні Шокаревих, розвідник Нечипоренко у партизанському загоні), росіяни Бредіхіни та інші. Загалом роман повинен був переконати читача в закономірній перемозі всенародно підтриманого більшовизму. Але Сельвінський був надто вимогливим до себе художником, щоб керуватися лише офіційно ствердженими стереотипами.

Показово, що у сприйманні головного героя кожна стрічна на його шляху людина цікава йому незалежно від класових оцінок і неповторна, як буває лише у справжнього талановитого митця. Особливо яскраві жіночі образи — майже завжди вони сприйняті романтично. Наприклад, проїхавши один раз на возі з *«какой-то молодой в мужском пальто и цветастом платке»*, побачивши її в найпрозаїчнішій ситуації (жінок везуть на примусове копання окопів, вони дрімають дорогою), Леська *«подумал о том, что эта женщина стала ему дорогой, что он её вовеки не забудет и что в той доверчивости, с какой она, незнакомая, прильнула к нему, тоже есть что-то огромное, народное, мировое...»* [с. 134]. Народне чи істинно жіноче, чи тепле й людське герой здатний побачити в кожній жінці, і тому чимало зустрічних дівчат мимохідь дарують йому відчуття незмірного життєвого багатства, щедрої краси, безкорисливого милосердя, хай то циганка Настя, «хохлушка» Шурка чи євпаторійська проститутка Тіна Капітонова, котра в загоні «червоних» стала медсестрою: *«Они ещё ничего для меня не сделали, никем для меня не стали. Но все мои горести, весь этот камень под грудью вдруг рассосался, как в крутом кипятке камешек соли. Откуда во мне эта тихая радость? <...> Совсем другое — женщина. Так вот в чём её тайна!»* [с. 97].

Леська навіть зізнається в розмові з Андроном, що не може не закохуватися мало не в кожен стрічну жінку, на що старший співбе-



сідник реагує досить поблажливо: *«Ну, это смолоду у всех так... Женишься — переменишься»* [с. 230]. І повчає племінника: *«Знаешь крымскую пословицу: «Хочешь жениться — езжай в Евпаторию». Таких девушек, как у нас, и в Одессе не сыщешь, — на все вкусы: русские, хохлушки, гречанки, караимки, — и одна лучше другой»* [с. 231]. Ця розмова — не порожні балачки. У житті Єлисея не раз підтверджувалася проста житейська мудрість: *наші* — усі, хто живуть поруч із тобою, без різниці нації чи віри. У його сприйнятті невід'ємною рисою рідного міста стали і *«древние старухи с Греческой улицы»* [с. 517], і власна бабуся Євдокія з її тихою гідністю і природною порядністю (вона навідріз відмовилася переселитися зі власною вцілілої після пожежі лазні у покинуту сусідами-втікачами віллу, як пропонував «ревком» [с. 94]), і навіть зарозуміла сусідка Розія, котра допікала Лесьці своєю пихою (*«Я хочу, чтоб ты понял наконец, кто ты и кто мы!»*) [с. 26]), а потім виявилось, що була таємно закохана в нього і ревнувала до молодшої сестри Гульнари.

Юна татарка Гульнара Булатова — найпоетичніший жіночий образ у романі. Вона — предмет напівдитячої Лесьчиної закоханості, живе зовсім поруч і незмірно далеко, бо вона — дочка Сеїд-бея Булатова, готового зжити своїх сусідів зі світу, аби не бачити темної плями їхніх злиднів біля свого багатства. У першому епізоді з Гульнарою у роман вводиться короткий екскурс про кримських татар — їхнє походження та антропологічні відмінності між степняками і приморськими жителями цієї національності [див.: с. 15]. Не забуваймо, що писалося це тоді, коли вже в післясталінські часи за депортованим кримсько-татарським народом так і не було визнано права повернутися на батьківщину. Сельвінський не зачіпав болючих політичних аспектів, але писав про корінних кримчан із величезною симпатією та щирим інтересом. Гульнара для Леськи втілює не просто екзотичний жіночий «тип», а всю красу світу і щастя жити в ньому: *«Какое счастье, что у меня это есть. Вот эти звёзды, эти травы, эта задумчивая девушка, читающая стихи, эта тишина... Ведь этого никто другой сейчас не видит. Вижу я. Значит, это всё моё! Частица моей души, моей памяти навеки, моего счастья»* [с. 178]. Дивно, що О. Резнік побачив у романі «набридливі прожилки натуралізму й літературщини», а любовні переживання юного романтичного героя вважав «нескінченною й доволі однамітною сув'яззю «бліц»-романів» [10, с. 333]. Тим часом навіть мит-

теві зустрічі для головного героя — зовсім не розваги, а відкриття світу, нового у кожній жінці.

І все ж, не зважаючи на пробуджену чуттєвість, для Єлисея ріднішою від усіх на світі дівчат стихією стало море, котре втілює у його світообразі й історію, і живий дух батьківщини: *«Леська бажал ему навстречу, забыв о Гульнаре, о Васене, даже о Шурке. <...> Вот он, милый, родной евпаторийский берег! Леська понёлся к воде, поймал в ладони пену, процедил её сквозь пальцы и с нежностью стал рассматривать крошечные, удивительно изящные овалы раковины, похожие на большие греческие амфоры. <...> Какое счастье жить на этом берегу...»* [с. 192].

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Роман І. Сельвінського «О, юність моя!» винятково багатий етноімагологічними характеристиками, їхня розмаїтість явно не вкладається у стереотипи літературної белетристики радянських часів, тому й не отримала адекватної критичної інтерпретації. Вичерпний аналіз цього матеріалу у межах невеликої розвідки неможливий; окремо треба вивчати практично не зачеплені нами образи **українців** (особливо показовий аспект зневажливого ставлення до них як «простолюду», що проявляється у ставленні Сеїд-бея Булатова) і **росіян** (наприклад, показовою може бути в цьому аналізі родина Сізових), **німців** (родина колоністів Візау, особливо Гунда та Едуард) і **латишів** (Марта), **караїмів** (стареньке подружжя Сінаї) і **татар** (Умербей та інші), адже необхідно коментувати чимало епізодів — мало не кожна сторінка дає колоритний матеріал. Вибравши для порівняння характеристики головного героя та кількох його близьких друзів, бачимо особливе, притаманне лише Сельвінському співвідношення понять «свій» — «чужий» (останнє відповідає поняттю «ворог революції»), а також «інтелігент» та «народ», «росіянин» і «єврей», «інтернаціоналіст» і «патріот» тощо.

Етноідентичність І. Сельвінського упродовж його життя суттєво змінювалася, що й виявилось в автобіографічному романі. Будучи представником маленького і майже знищеного до середини ХХ століття народу кримчаків, поет із повагою, щирим інтересом, теплою приязню ставився до всіх народів і був відданий ідеї інтернаціоналізму *«глибоко і органічно»*, засвоївши її поза партійними догмами, розуміючи як мирне й солідарне співжиття конкретних людей, у яких умів побачити й показати багатство спільного та від-

мінного у культурах і характерах У цілій творчості Сельвінського, починаючи з ранніх віршів, національні відтінки й нюанси мови чи зовнішнього вигляду персонажів, їхнього світосприйняття й поведінки завжди яскраві, соковиті, любовно підкреслені й талановито обіграні. У цьому сенсі роман «О, юність моя!» є підсумковим: у ньому знаходимо цілий букет етнічних характеристик, жодна з яких не свідчить про переваги «старшого», «могутнішого» народу і кожна заперечує переваги безликої «більшості». Не дивлячись на те, що роман відбиває і типово радянські стереотипи розуміння історії та суспільства (неминучість перемоги більшовизму-ленінізму в російській революції; знак рівності між *«золотопогонной сволочью»* і *«жизнью подонков»* [с. 514]; утвердження атеїзму та інтернаціоналізму як нібито природних у «новій» людині), у ньому чимало нестандартного, нестереотипного в комплексі авторських світоглядних цінностей: від розуміння небезпеки *«полуинтеллигентщины»* до утвердження лицарства й жіночності, національного та індивідуального, інтелігентного та людяного як істинно людських цінностей.

### Література

1. Автобіографія Ильи Сельвинского (май 1967) // Илья Львович Сельвинский [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://poetrylibrary.ru/stixiya/articles-146.html> (26.01.2018).
2. Габермас Ю. Залучення іншого: Студії з політичної теорії / пер. з нім. Андрій Дахній; наук. ред. Борис Поляруш. Львів: Астролябія, 2006. 416 с.
3. Илья Сельвинский // Лучшие русские поэты и стихи [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://er3ed.grz.ru/selwinsky.htm> (26.01.2018).
4. Катина В. «Каждый человек имеет право на туманный уголок души» (еврейская тема в жизни и творчестве Ильи Сельвинского) // Матеріали конференції «Доля єврейських громад центральної та східної Європи в першій половині ХХ століття», Інститут юдаїки, Київ, 6–22 серпня 2003 р. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.judaica.kiev.ua/Conference/Conf2003/46.htm> (26.01.2018).
5. Кристева Ю. Самі собі чужі / пер. з фр. Зоя Борисюк. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 262 с.

6. Крымчаки / Ачкинази Игорь Вениаминович [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://krymchaks.blogspot.com/2008/06/blog-post\\_29.html](http://krymchaks.blogspot.com/2008/06/blog-post_29.html) (26.01.2018).
7. К сорока годам его сломали: [интервью] / Мих. Бойко, Татьяна Сельвинская // НГ ЕХ LIBRIS. 2009. 23.04. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://mikhail-boyko.narod.ru/interview/selvinskaya.html> (26.01.2018).
8. Левінас Е. Між нами. Дослідження думки-про-іншого: пер. з фр. / передм. К. Сігов. К.: Дух і Літера; Задруга, 1999. 312 с. (Б-ка ХХІ ст.).
9. О Сельвинском. Воспоминания / сост. Ц. А. Воскресенская, И. П. Сиротинская. М.: Сов. писатель, 1982. 400 с.
10. Резник О. Жизнь в поэзии. Творчество И. Сельвинского. М.: Сов. писатель, 1981. 528 с.
11. Русская литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений: в 2 т. Т. 2: 1940–1990-е годы / Л. П. Кременцов, Л. Ф. Алексеева, Н. М. Малыгина и др.; под ред. Л. П. Кременцова. 3-е изд., испр. и доп. М.: Изд. центр «Академия», 2005. 464 с.
12. Сельвинский И. Л. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы / сост. Ц. Воскресенской; вступ. ст. Л. Озерова; науч. подгот. текстов и коммент. И. Михайлова. М.: Худож. лит., 1989. 608 с.
13. Сельвинский И. О, юность моя!: роман. М.: Сов. писатель, 1967. 520 с.
14. Сельвинский Илья // Электронная еврейская энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.eleven.co.il/article/13753> (26.01.2018).
15. Сельвинский, Илья Львович. Материал из Крымологии [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.krymology.info/index.php?title=Сельвинский,\\_Илья\\_Львович](http://www.krymology.info/index.php?title=Сельвинский,_Илья_Львович) (26.01.2018).
16. Соловей Т. Пишаймось, кримчани, своїм земляком! // Кримська світлиця. 2011. 4 грудня [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://svitlytsia.crimea.ua/index.php?section=article&artID=9520> (26.01.2016).

## Розділ 8. Інтертекстуальні, етноімагологічні та постколоніальні студії

**Завдання студентам.** Прочитайте дослідження. Зауважте, як «працюють» компаративістські методи в інтерпретації розлогих епічних текстів. Зверніть увагу на підстави вибору імагологічного методу як головного (присутність у текстах образів «Чужого» у протиставленні «Своєму») та необхідність поєднання з іншими методами — інтертекстуальним (порівняння книг Ф. Достоевського та Г. Герлінг-Грудзінського), методу постколоніальних студій у двох інших темах.

Дайте відповіді на питання:

Яким постає світогляд автора через бачення ним чужого світу? Від чого залежить таке бачення? Чому деякі автори «не бачать» чужий для них світ?

Яким постає рідний авторові світ? За якими ознаками ми бачимо, що автор «свій» у цьому світі?

Як створюється міфологія імперського світу (у книзі Б. Ширяєва)? Як і чому вона проявляється у радянського письменника І. Бабеля?

Що можемо прочитати про опір колонізації у текстах про табірне зневолення (книга С. Підгайного)?

Як можемо визначити достовірність нефікційних розповідей про табірне минуле? Кому з авторів таких розповідей ви довіряєте найбільше? Як порівняння таких книг допомагає їх зрозуміти й оцінити?

Чим відрізняються проблеми самоідентифікації, які бачимо в текстах російських авторів та білоруських, українських, польських? Як пояснити цю різницю?

Які етнічні стереотипи зустрічаємо в нефікційній літературі? Як пояснити формування тих чи інших стереотипів (приведіть приклади)? Чому вони повторюються в різних авторів (наприклад, стають топосами в зображенні табірної світу)?

**Термінологічний словник до розділу:** етноімагологія, національний образ світу, літературні іміджі народів і країв, етнічні та соціальні стереотипи, автообрази, гетерообрази, конфлікт «Свій —

Чужий», етнічна ідентифікація, самоідентифікація, постколоніальні студії, інтертекстуальні зв'язки.

### 8.1. «Інший світ» Г. Герлінга-Грудзінського та «Записки з Мертвого дому» Ф. М. Достоевського: спадкоємні зв'язки в табірному тексті<sup>105</sup>

**Постановка проблеми.** Ідеться про спадкоємні зв'язки мемуарних текстів Ф. М. Достоевського та Г. Герлінга-Грудзінського, які показують розвиток традиції мемуарних жанрів, зокрема табірної прози. А також засвідчують перехід філософської проблематики, яка стосується людського відчуження через тюрми й табори, від російського класика XIX ст. до його наступника у XX ст. Порівняння дає змогу виявити глибину проникнення польського письменника в закони чужого йому світу та оцінити моральні критерії його зображення.

Із текстами документальної табірної прози XX ст. неодноразово порівнювали знамениту книгу каторжанських спогадів-спостережень Ф. М. Достоевського «Записки з Мертвого дому» (1862), вбачаючи в ній певну архетипну модель подальшого розвитку цієї тематичної гілки в документалістиці<sup>106</sup>. **Завдання** нашої розвідки — показати тематично-проблемні сходження та поетикально-образні аналогії у книзі російського класика і його польського шанувальника, відомого в повоєнній Польщі прозаїка-емігранта Густава Герлінга-Грудзінського «Інший світ» (1950), а через них показати й відмінності. Вони неможливою для белетристики мірою виражають суть суспільних змін і незмінність людської душі від часів доби позитивізму до постмодерну<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. «Інший світ» Г. Герлінга-Грудзінського й «Записки з Мертвого дому» Ф. М. Достоевського: спадкоємні зв'язки в табірному тексті // Волинь філологічна: текст і контекст. Вип. 6. Ч. II: Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті: зб. наук. пр. / упоряд. Л. К. Оляндер. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. С. 379–391.

<sup>106</sup> Див., напр., у статті Ірини Заярної [4]; у польських літературознавців постійно проводиться паралель між каторжанськими книгами Достоевського і польських засланих (до Сибіру у царській Росії) та табірників із радянського ГУЛАГу (див. у Євгеніуша Чаплеєвича [10], Лешека Шаруги та ін.).

<sup>107</sup> За визначенням польських літературознавців, доба розквіту реалізму в XIX ст. — «епоха позитивізму» [див.: 12].

**Виклад основного матеріалу.** Достоевський писав «Записки з Мертвого дому» за канонам мемуарної літератури свого часу<sup>108</sup>. Він увів фікційного героя-оповідача — дворянина Олександра Петровича Горянчикова, який нібито проживає на поселенні в сибірському містечку після каторги, що її відбув за вбивство дружини. Йому начебто належать записки, котрі автор-наратор у «Вступі» («Введение») видає за посмертно знайдені й опубліковані. Крім «Вступу», Горянчиков ніде більше в тексті не характеризується; ця постать введена в книгу як цілком умовна. Лише у «Вступі» автор намагається обґрунтувати психологічними характеристиками свого підставного alter ego (відлюдкуватість, замкнутість, самотність, уникання знайомств і т. п.) подальшу долю його записок — вони мали потрапити у грубку господині тієї квартири, де Горянчиков самотньо прожив довгі роки заслання і помер, — однак далі про нього забуто, оповідь ведеться від першоособового автора, який є політичним засланцем, а не кримінальним злочинцем [див.: 5, с. 289].

Поза цим белетристичним антуражем «Записки...» Ф. Достоевського — книга не-фікційна, небелетристична: усе, що складає зміст оповіді власне про сибірську каторгу і каторжан, автор пережив сам, бачив на власні очі. Завдяки чому й створив «своєрідну енциклопедію російської каторги» (Тетяна Сімонова [6, с. 61]). У 1849–1959 рр. він відбув після арешту, слідства й вироку 4-річну каторгу, а потім заслання (солдатську службу) в Омському острозі та у провінційному Семіпалатинську за участь у «справі петрашевців» — нового після декабристів покоління російських революціонерів-демократів. Цей досвід «мав для розвитку Достоевського-художника і мислителя величезне значення, хоча виявилось воно не відразу і повною мірою проявилось лише у творах початку 60-х рр. [1860-х — Н. К.], після всебічного осмислення цього досвіду в „Записках із Мертвого дому“», — зазначав Георгій Фрідлендер [8, с. 709]. Дослідники Достоевського вважають, що фіктивна постать Горянчикова введена з цензурних міркувань і автор з нею «не рахувався та одверто будував свою розповідь як розповідь про долю

---

<sup>108</sup> Білоруська дослідниця із Гродно Т. Г. Сімонова помилково вважає, що Достоевський порушував формальні ознаки мемуарної жанрової форми, увівши фіктивного оповідача [6, с. 60]; насправді таке введення довго практикувалося у літературі класичних епох і навіть використовувалося авторами белетристичних жанрів, щоб завоювати повну довіру читача до нібито реально пережитого: див., напр., у «Робінзоні Крузо» Данієля Дефо, «Подорожі Гуллівера» Джонатана Свіфта та ін. знаменитих книгах.

не кримінального, а політичного злочинця, наділену автобіографічними зізнаннями, міркуваннями про особисто передумане й пережите» [8, с. 714; див. також: 5, с. 289–291]. Радянський літературознавець при тому запевняв, що ця книга — «не просто автобіографія, мемуари чи серія документальних замальовок, це видатна за значенням та унікальна жанром книга про народну Росію, де при документальній точності розповіді узагальнюючий смисл пережитого виведений з нього думкою і творчою уявою автора, котрий поєднує в собі геніального художника, психолога і публіциста» [8, с. 714]. Така недооцінка можливостей мемуарно-документальної форми була характерною загалом для радянського літературознавства<sup>109</sup>, не зжита вона й досі, про що свідчить стан сучасного критичного та науково-літературознавчого дискурсу, зокрема в Україні: документальні книги-свідчення посідають у ньому мінімальне місце, перебуваючи на периферії літературного процесу.

У «Записках із Мертвого дому» бачимо ту художньо-образну структуру, яка згодом виявляється чи не в усіх тюремно-табірних спогадах про радянський ГУЛАГ: «...стисло окреслені головні моменти життя арештантів — підневільна праця, бесіди, забави і розваги у вільні години, лазня, лікарня, будні і свята острога. Автор малює всі головні розряди каторжанської адміністрації...» [8, с. 714]. Сюжетно оповідь охоплює увесь час перебування оповідача на каторзі: від першого дня до останнього — чотири болісно пережиті роки. Усі ці враження безперечно належать самому Достоєвському, адже відбиті і в його листуванні: зокрема одразу по виході з каторги (22 лютого 1854 року в Омську) він написав докладного листа братові Михаїлу Михайловичу Достоєвському [3, с. 166–174], що його авторитетний знавець творчості російського класика Г. М. Фрідлендер слушно називає «зерном майбутніх «Записок із Мертвого дому» [9, с. 10]. Соціально-психологічна та морально-

---

<sup>109</sup> Укладачі найповнішого (за радянський період) бібліографічного довідника про творчість Достоєвського послідовно називали «Записки з Мертвого дому» в ряду найвидатніших його творів «романом» [див.: 7, с. 60, 66, 68, 72, 76, 77, 83, 89, 109, 126, 127, 132, 134, 138, 151, 156, 160, 185, 229]. У примітках до академічного видання творів жанрове визначення коментується таким чином: оскільки сам Достоєвський не дав «Запискам...» жанрового визначення [?! — «записки» і є визначенням мемуарного жанрового різновиду — Н. К.], критика переймалася прагненням визначити жанр майже одразу після виходу книги; її жанрова природа найближча до мемуарів, однак не є мемуарною, «оскільки центральна проблема книги — проблема каторги, її порядки та долі людей на каторзі» [5, с. 289].



етична проблематика книги досить широка; очевидно, саме це зробило Достоєвського своєрідним орієнтиром для наступних авторів, котрі намагалися передати свій тюремно-табірний досвід: на нього постійно оглядаються не тільки Густав Герлінг-Грудзінський, а й А. Солженіцин в «Архіпелазі ГУЛАГ» та інші автори.

Г. М. Фрідлендер виділив у каторжанській книзі Достоєвського «три особливо пристрасно та болісно пережиті автором наскрізні ідеї»: 1) «ідея народної Росії та її великих можливостей»; 2) «тема роз'єднаності, трагічної відірваності один від одного в Росії верхів і низів, народу та інтелігенції»; 3) «різне ставлення до мешканців острога офіційно-державної і народної Росії» [8, с. 715]. На мою думку, названа проблематика лише частково відображає коло найважливіших мотивів у «Мертвому домі», котрі згодом як провідні ідеї неодноразово були приводом до заочних суперечок із Достоєвським його наступників у російській табірній прозі ХХ ст. — зокрема А. Солженіцина, В. Шаламова. Важливо вказати те, що знайшло продовження у їхніх писаннях, стало своєрідними архетипами топосів тюремно-табірної мемуаристики.

Ось кілька підмічених Достоєвським характеристик каторги і каторжан, які мали продовження у багатьох його наступників:

1) неможливість виправлення злочинця у тюрмі через неможливість відчувати вину за дійсно скоєний злочин («...ни *малейшого признака раскаяния, ни малейшей тягостной думы о своём преступлении...*» [2, с. 15]), абсурдність багатьох видів і засобів тюремного покарання — «*бесполезную жестокость*», необхідність застосування котрих неможливо зрозуміти й обґрунтувати логічно [2, с. 138–141, 175, 176];

2) поширення аморальних тюремних / каторжанських норм поведінки на приватне життя ув'язнених (Достоєвський писав, наприклад, про «*всеобщее воровство*», п'янство, контрабанду, лихварство, звідництво у середовищі каторжан, а також про те, що «...*сплетни, интриги, бабьи наговоры, зависть, ссора, злость всегда были на первом плане в этой крошечной жизни*» [2, с. 13; а також: 2, с. 15, 66, 252 та ін.]), про тиранство, що стає виявом моральної розпусти, і садизм, котрий входить у звичку — тобто в норму, переставши у хворому суспільстві бути злочином («*Тиранство есть привычка... оно развивается наконец в болезнь. <...> Кровь и власть пьянят: развивается загрубелость, разврат... <...> Общес-*

тво, равнодушно смотрящее на такое явление, уже само заражено в своём основании. ...Право телесного наказания... одно из самых сильных средств для уничтожения в нём всякого зародыша, всякой попытки гражданственности и полное основание к неперемennomu и неотразимому его разложению» [2, с. 154]);

3) ненависть невільників до підневільної праці («*На работу смотрели с ненавистью*» [2, с. 16]); особливо важливим є цей мотив у «*Колимських оповіданнях*» Варлама Шаламова;

4) відчуження як універсальний закон міжлюдських стосунків серед зневолених («...*между арестантами почти совсем не замечалось дружелюбия... И это замечательная черта: так не бывает на воле*» [2, с. 107]), оскільки ув'язнені найбільше страждають від вимушеного тісного співжиття [2, с. 22, 252]; загострюється тужна ностальгія за істинно дружньою близькістю (епізод із собакою Шариком [2, с. 77]); загострюються і стають одверто антагоністичними стосунки між представниками різних верств суспільства та різних народів («*Не свой человек, да и только*» [2, с. 198; див також: 2, с. 26, 54 та ін.]; одвертий цинізм стосунків виливається у жорстокі закони всезагальної табірної моралі: «...*ты сперва помри, а я после...*» [2, с. 24]; мусиш бути таким, як усі, і не надійся на співчуття та підтримку — «...*против внутренних уставов и принятых обычаев острога никто не смел восставать; все подчинялись*» [2, с. 12] — пізніше це правило вилилось у формулу суворого аскетичного каторжанського стоїцизму: «*Не вѣр, не бѣйся, не проси*»;

5) безнадійність становища — найгірша кара для людини: арештанти у «*Мертвому домі*» живуть із постійним відчуттям, що кара їм «*на роду написана*», що вона несправедлива й надмірна [2, с. 147], однак уникнути її неможливо; може, через те так ревно дбають про дотримання певних ритуалів своєї арештантської справедливості між собою: строго порівню ділять милостиню [2, с. 108], не терплять «*вискочок*» [2, с. 121], уперто не приймають спроб «*благородных*» стати «*своїми*» в їхньому середовищі («*Они разделены с простонародьем глубочайшей бездной...*» [2, с. 198; а також: 2, с. 26, 54]) тощо;

б) примарність хисткої межі між каторгою і «*волею*» у свідомості ув'язненої людини («...*вследствие мечтательности и долгой отвычки свобода казалась у нас в остроге как-то свободнее настоящей свободы...*» [2, с. 230; див. також: 2, с. 66]);

7) як наслідок — «*ко всему подлец-человек привыкает*» (за виразом героя в пізнішому романі Достоевського): «...да, живуч человек! Человек есть существо, ко всему привыкающее, и, я думаю, это самое лучшее его определение» [2, с. 10]; «...я и тогда уже предчувствовал, до какой чудовищной степени приживчив человек» [2, с. 56].

Польський письменник Густав Герлінг-Грудзінський свою книгу «Інший світ», видану в еміграції, у Римі в 1950 році, писав під очевидним впливом «Записок...» Достоевського. Про це свідчать і прямі авторські посилання на попередника (зокрема епіграфи до цілої книги та до чотирьох її структурних підрозділів — три розділи й епілог — із 16-ти, а також назва і зміст третього розділу у другій частині — «Записки з Мертвого дому», де йдеться про знайомство героя-оповідача із книгою російського класика, коли її пощастило отримати від співтабірниці і тримати у себе «під подушкою» довший час), та численні приховані ремінісценції, поетикальні збіги, аналогії, сюжетні антитези радянського табору з «Мертвим домом» царських часів.

Перший епіграф (перед цілим текстом [11, с. 5]) пояснює назву книги польського емігранта: «Інший світ» — «*особый мир, ни на что более не похожий*» — за Достоевським, його «*заживо Мёртвый дом, жизнь — как нигде, и люди особенные*» [2, с. 9]. Другий епіграф — до розділу 5-го у першій частині тексту [11, с. 91], де йдеться про традиції примусової праці в Росії, що склалися в системі нелюдського визиску за часів радянської каторги, єдиним порятунком від якої для в'язня були смерть або самокаліцтво. Епіграф вказує на «*исход в добровольном, почти искусственном мученичестве*», яке Достоевський бачив метафізичною рисою російського простолюду — Грудзінський же пояснює цілком конкретними соціально-історичними причинами, через які жорстокі радянські методи «перековки особистості» виявилися утопією, що лицемірно прикривала узаконену експлуатацію людського матеріалу аж до повного його використання / виснаження. Закінчувалося викиданням табірних відходів-доходяг «*w Trupiarniu*» [див. розділ «Групарня»].

Третій епіграф — до 2-го розділу у другій частині тексту — «Нічні крики» [11, с. 190] — про те, як вириваються моторошними стогонами у нічних кошмарах страждання зневолених людей, загнані у підсвідомість (у Достоевського — про «*народ битый... нутро отбитое*»). Четвертий епіграф — до розділу 4-го із другої частини — «В тилу *отсчётственной войны*» — про традицію доносительс-

тва, котре процвітало на каторзі, за Достоевським, ще з царських часів, переставши підпадати під моральний осуд і, за Грудзінським, ставши нормою суспільної моралі в Радянському Союзі, що й вилилося в істерію шпигуноманії з початком радянсько-німецької війни. Польський письменник завдяки початкові війни і підписанню угоди між Сталіним та представниками польського уряду («пакт Сікорського — Майського»), після численних митарств, вирвався з табору, вступивши до лав добровольців польської армії, яка формувалася з польських громадян на території СРСР. Про непростий шлях до такого звільнення крізь перипетії людського благородства й підступності, альтруїзму і зради йдеться в розділі «Нічні крики».

П'ятий епіграф — до «Епілогу: Падіння Парижа» [11, с. 314] — перегукується зі вже згадуваною думкою про *«подлеца человека»: «Трудно представить, до чего можно исказить природу человеческую»* [2, с. 157]. В «Епілозі» розказано про підсумковий епізод табірної одисеї польського письменника — зустріч у щойно звільненому від фашистів Римі у червні 1945 року із колишнім товаришем по нещастю — «маленьким євреєм» із Вітебської в'язниці червня 1940-го. Тоді від нього, новоприбулого з «волі», тамтешні в'язні (серед них був і Грудзінський) дізналися про падіння Парижа під гітлерівською навалою. Його сльози по переможеному Парижеві на час спільного перебування у радянській в'язниці зблизили їх з оповідачем — то був вияв солідарності з вільним світом, ідеали якого уособлював Париж.

А в 1945 році сам факт звільнення Парижа та інших європейських столиць від чуми нацизму змушує поляка, який пройшов війну з армією переможців, проте втратив батьківщину й добровільно став емігрантом (щоб не повертатися туди, де зверхниками стали прорадянські чільники, які для нього уособлюють причетність до табірної неволі), — змушують відмовити колишньому знайомцеві у словах співчуття, коли «маленький єврей»-комуніст зізнається оповідачеві, що вижив у радянському таборі завдяки зраді. Його змусили стати стукачем, і своє життя він рятував, подаючи табірному «оперові» доноси на товаришів, зокрема німецьких комуністів, участь яких після початку радянсько-німецької війни була визначена наперед: вони стали першими жертвами ненависті до німців, що узаконювалася в Радянській країні мало не на офіційному рівні.

У червні 1945-го, після перемоги над нацизмом, у звільненій європейській столиці, оповідач не хоче й не може прощати колиш-

ньому співтабірникові його минулого, хоча визнає, що не має права судити його, бо якби був у таборі й досі, то поставився б до такого зізнання інакше — може, більш терпимо. Однак у нормальному людському суспільстві простити за невинні жертви, принесені на алтар гулагівського Молоха заради власного порятунку, — означає повернутися до зжитого минулого, прийняти його закони й мораль, змиритися з ними, пустити їх у своє нове життя, яке доводиться починати хай на чужині, втративши всі права на плоди спільної перемоги, але на волі. Тому мовчання оповідача (він не вимовив жодного слова розуміння, на які чекав колишній товариш, і той змушений був піти геть як побитий пес, затамувавши в собі свою вину і своє каяття, щоб нести їх нерозділеними самому все подальше життя) — своєрідна риска під табірним минулим, від якого оповідач відсторонюється як від «іншого світу» — світу чужого, неприйнятного.

По суті, Грудзінський через епіграфи й назви відштовхується від думок Достоевського, щоб вибудувати у своєму тексті систему ідей — аналогій та антитез до твору знаменитого попередника. За аналогією показано чимало приватних рис табірної розпорядку і співжиття (наприклад звичай виробничого начальства «за згодою» із бригадами зеків-вантажників організовувати авральну наднормову працю [розділ «Робота»: 11, с. 62–63]). За контрастом із Достоевським подаються реалії суто радянської дійсності (наприклад «лікарська мафія» у таборі), які польський письменник послідовно показує очима чужинця, європейця, для котрого ці реалії неприйнятні в якості норм цивілізованого людського існування. Тоді ж, коли він солідаризується з Достоевським, виникає ряд ідейно-образних аналогій, які допомагають вжитися в чужий світ, пізнати його із середини в усій складності психологічних перипетій людської поведінки за екстремальних умов виживання і протесту (приклад «мучеництва за віру», визначення якого оповідач «несвідомо запозичив»<sup>110</sup> у класика — розділ «Мучеництво за віру»).

Окремо треба розглянути 3-й розділ із другої частини книги, назва якої збігається з назвою книги Достоевського й означає саме цю книгу. У 3-му розділі автор-оповідач знайомить читачів із «культурним» побутом табірників того «пункту» (Єрцево в Архангельській області), де він перебував найдовший час зі своїх кількох років

---

<sup>110</sup> «Męka za wiarę», «bez namysłu, nie zdając sobie nawet wówczas sprawy, że pożyczam to określenie od Dostojewskiego» [11, с. 266].

поневірянь у радянському ГУЛАГові. Докладна розповідь про діяльність «*kawecze*» («*kulturno-wospitatielnoј czasti*» табірної адміністрації), художню самодіяльність зеків, організований ними театр — єдине, у чому в'язні охоче співробітничали із КВЧ («*Teatr miał w sobie istotnie coś z przedsiönka wolności*» [11, с. 207]<sup>111</sup>), кіносеанси, у яких зеки шукали можливості споглядати бодай мить «*raj utracony innej epoki*» [11, с. 208]<sup>112</sup>, — все це ретельно виписаний автором фон, на якому він розгортає сюжет про знайомство із книгою свого великого попередника, що стала для нього мукою, отрутою і рятунком водночас. Читаючи і перечитуючи книгу, зізнається він, «...*Żyłem w stanie asfiksji, podobnym do przebudzenia z długiego śmiertelnego snu. Nie to w Dostojewskim było wstrząsające, że potrafił opisać niehumanne cierpienia tak, jak gdyby stanowiły tylko naturalną część ludzkiego losu, ale to... że nie było nigdy najkrótszej nawet przerwy pomiędzy jego a naszym losem. Czytałem 'Zapiski'... z sercem bijącym jak wahadło dzwonu, z scumem w głowie, który wzmagał się niby odpływające w nieskończoność echo kropel wody, gdy spadając w miarowych odstępach czasu w to samo miejsce czaszki, rozłupują ją za każdym razem potężnym uderzeniem młota. Był to w moim życiu więziennym jeden z najcięższych okresów. ...Nienawidziłem jej i kochałem ją zarazem, tak jak ofiara potrafi się w pewien szczególny sposób przywiązać do narzędzia tortur. <...> Nie wiedziałem jeszcze, że jedyną rzeczą, przed którą należy się w więzieniu bronić bardziej uporczywie niż przed głodem i śmiercią fizyczną, jest stan pełnej świadomości*» [11, с. 213]<sup>113</sup>. Але, витримавши катування «повною ясністю свідомості», герой-оповідач вийшов із нього готовим до наступних випробувань — зокрема відчайдушною голо-

---

<sup>111</sup> «В театре действительно было нечто от сени, ведущих к свободе» [1, с. 155]. Тут і далі подаємо переклад за російським перекладним виданням, оскільки на момент здійснення дослідження українського перекладу ще не було.

<sup>112</sup> «Образ потерянного рая былых времён» [1, с. 156].

<sup>113</sup> «...я жил в состоянии асфиксии, напоминающем пробуждение от долгого смертельного сна. Не то потрясло в Достоевском, что он сумел описать нечеловеческие страдания так, словно они составляли всего лишь естественную часть человеческой судьбы, но то... что никогда не было даже самого краткого перерыва между его и нашей судьбой. Я читал... с сердцем, колотящимся, как язык колокола, с шумом в голове, который нарастал, словно расплывающийся в бесконечность отголосок капель воды, когда, падая в отмеренные промежутки времени в одно и то же место черепа, они каждый раз раскалывают его мощным ударом молота. В моей каторжной жизни это был один из самых тяжёлых периодов. ...Я и ненавидел её и любил, так, как жертва способна каким-то особым образом привязаться к орудию пытки. <...> Я ещё не знал, что единственное, от чего в заключении следует защищаться упорней, чем от голода и смерти, — это состояние полной ясности сознания» [1, с. 159].

дівкою, яка вирвала його з табору, бо завдяки їй він і його товариші-поляки добилися зарахування у ряди добровольців польської армії.

Слід у власній свідомості від читання книги Достоевського Грудзінський передає розгорнутим порівнянням: «*czarna fala*» показаного російським класиком страждання залишила в його «*nieprzytomnej i rozgorączkowanej wyobraźni*» [11, с. 213]<sup>114</sup> безкінечний ряд поколінь попередників-каторжан, «*co to byli przed nami i zdążyli wydrapać w skale ślad swego istnienia, zanim zalał ich i pochłonął z ledwie dostyżalnym bulgotem wieczny mrok. <...> A jednocześnie, gdy uległszy na koniec, opadali na dno jak topielcy ciemności, czarna fala przynosiła na ich miejsce innych, coraz nowych, tak samo upadających pod ciężarem cierpienia, tak samo wyruwających się daremnie z jej śmiertelnych wirów — nas, nas, nas...*» [11, с. 213–214]<sup>115</sup>. Переставали діяти закони часу: між стражданнями попередників і власними «*nie było najmniejszej przerwy*» [11, с. 214], тому ці страждання набували якогось невідворотного сенсу — «*przeznaczenia, w którym dla patrzących z boku wieczność znaczy tyle co zmrużenie oka, a dla skazanych na swój los zmrużenie oka trwa wieczność*» [11, 214]<sup>116</sup>.

Зрештою, «*zatrute źródło*» («отруйне джерело») книги Достоевського привело героя до думки про звільнення через самогубство. І лише вчасно підказаний більш досвідченою у житейських стражданнях співтабірницею вихід його врятував. Ця інтелігентна Наталя Львівна, котра й дала героєві читати книгу Достоевського, забираючи її, сказала про власний висновок із неї: «*Niech pan pomyśli: tracę nadzieje, gdy odżywa we mnie pragnienie życia; odzyskuję ją na nowo, gdy odczuwam w sobie pragnienie śmierci*» [11, с. 216]<sup>117</sup>. Тим самим вона відстрочила фатальний крок, який герой збирався вчинити, але потім до свого наміру вже не повернувся: досвід невдалого самогубства цієї товаришки по нещастю змінив його плани. Зрештою, для нього і його співвітчизників часи такі змінювалися.

---

<sup>114</sup> «Чорна хвиля», «розмеченій уяві».

<sup>115</sup> «...что были здесь до нас и сумели выцарапать на скале след своего существования, прежде чем их залил и с едва слышным плеском поглотил вечный мрак. <...> А когда, сдавшись, они в конце концов опустились на дно утопленниками тьмы, чёрная волна принесла на их место других, всё новых и новых, так же падающих под грузом страдания, так же тлетно рвущихся из её смертельных водоворотов — нас, нас, нас...» [1, с. 160].

<sup>116</sup> «...не было ни малейшего промежутка. <...>...Предназначения, в котором для глядящих со стороны вечность равна мновению ока, а для обречённых на свою судьбу мновение равняется вечности» [1, с. 160].

<sup>117</sup> «Подумайте: я теряю надежду, когда во мне оживает жажда жизни, и заново её обретаю, когда испытываю жажду смерти» [1, с. 162].

**Висновки.** Досвід Густава Грудзінського, пережитий у радянському концтаборі, — це досвід, який повертає читача із пекла ГУЛАГу до вселюдських цінностей. Цей тверезий погляд на реалії радянської Системи належить людині, котра скептично відсторонюється від декларацій «нового ладу», бачить їх облудність завдяки порівнянню з поглядом «із середини» — у Достоєвського. І робить висновок, що радянські декларації лише лицемірно прикривають за давнє варварство й цинізм, котрі поширюються й узаконюються, стають нормою ще від царських часів. Спостереження крізь призму Достоєвського дає авторові підстави сприймати свого попередника як представника російської культури, що нерозривно пов'язана в історії з гулагівською дійсністю ХХ ст. Її образ польський письменник витворює, спираючись на літературний досвід російського класика, навіть на манеру його оповіді, на досягнення психологічного аналізу в реалістичному письмі та на філософські висновки, зроблені Достоєвським із пережитого на каторзі. Достоєвський для автора-поляка дійсно став дантівським Вергілієм (з «Божественною комедією» книга Грудзінського теж має виразні паралелі, простежені Е. Чаплеєвичем [див.: 10, с. 62–63]), провідником через кола пекла, завдяки якому є надія повернутися на світ Божий.

Художньо-поетикальний бік документального тексту не відрізняється своєю дією від дії тексту фікційного / белетристичного: закони сприймання одні й ті самі, хоча художня форма тексту, безумовно, інша. У документальному тексті значно більша вага безпосередньо пережитого автором, більше вирізняються екстремальні / виняткові ситуації, нетипові обставини й характери, незвичайні, неповторні — бо невігдані — деталі та подробиці. Водночас документальний текст відзначається меншою залежністю композиції від розвитку зв'язної дії (сюжету й фабули). Композиційно його визначає логічна завершеність кожної глави-розділу [див. висновки щодо книги Достоєвського: 5, с. 291]. В основі побудови розділу у Грудзінського лежить більшою чи меншою мірою цілісний епізод / етап табірної життя, його випробувань. Саме ця поетикальна характеристика, запозичена в російського класика, вміло використана Грудзінським, щоб книга виглядала композиційно цілісною і завершеною.

Зрештою, порівняння каторжанських мемуарів Достоєвського з табірними свідченнями Г. Герлінга-Грудзінського дає підстави робити висновок про еволюцію мемуаристики у ХХ ст.: документа-



лізм у ній став цілком одвертим, безпосереднім, бо автор ексклюзивних свідчень про табірне минуле не мав потреби маскувати оповідача — alter ego — і не намагався сховатися за маскою наратора «вставної», обрамленої розповіді. Це надає табірним мемуарам особливої пронизливої сили звучання.

### Література

1. Герлинг-Грудзинский Г. Иной мир: Советские записки / пер. с польск. Натальи Горбаневской. М.: Прогресс, 1991. 240 с.
2. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 4: Записки из Мёртвого дома. Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1972. 327 с.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28. Кн. 1: Письма 1832–1859. Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1985. 552 с.
4. Заярная И. С. Традиции художественно-документального повествования Ф. М. Достоевского в прозе А. Солженицына («Записки из Мёртвого дома» и «Архипелаг ГУЛАГ») // Достоевский и XX век: сб. науч. тр. Вып. 2: Русская литература. Исследования. К.: Логос, 2000. С.117–122.
5. Примечания / составл. примеч.: И. Д. Якубович, В. В. Федоренко, И. М. Юдина, З. И. Власова; ред. Ф. Я. Прийма // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 4: Записки из Мёртвого дома. Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1972. С. 271–322.
6. Симонова Т. Г. Мемуарный компонент в прозе Ф. М. Достоевского («Записки из Мёртвого дома») // Ф. М. Достоевский и мировой литературный процесс: материалы Международ. науч. конференции, посвящённой 185-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского. Иваново, 5–6 октября 2006 года / под общ. ред. Т. В. Сенькевич. Брест: б. и., 2007. С. 60–64.
7. Ф. М. Достоевский. Библиография произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нём. 1917–1965. М.: Книга, 1968. 408 с.
8. Фридлиндер Г. М. Ф. М. Достоевский // История русской литературы: в 4 т. Т. 3: Расцвет реализма / ред. Ф. Н. Прийма, И. И. Пруцков. Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1982. С. 695–761 [Гл. 22].
9. Фридлиндер Г. М. Письма Достоевского // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 28. Кн. 1: Письма 1832–1859. Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1985. С. 5–26.
10. Czaplejewicz E. Polska literatura łagrowa. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992. 212 s.

11. Herling-Grudziński G. Inny świat: Zapiski sowieckie. Warszawa: Czytelnik, 1996. 325 s.
12. Weiss T. Pozytywizm // Okresy literackie: Praca zbiorowa pod red. J. Majdy. Wyd. 4-e. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1990. S. 219–249.

## 8.2. «Нотатник» Юрія Липи та «Кінармія» Ісаака Бабеля: два погляди на одну війну<sup>118</sup>

*...Все, що є рідне, то — рідне, вороже — ворожим  
зостане,*

*Йди без вагань і без схибу і вдар там, де треба,  
А ще частіш — пожалій, відвернись і не думай...*

Юрій Липа [«Простовіч», 1920–1930-ті рр.]

*И быть над землёй закатам,  
И быть над землёй рассветам.  
Удобрить её солдатам.  
Одобрить её поэтам.*

Иосиф Бродский [«Пилигримы», 1958]

**Постановка проблеми.** Порівнюючи збірки оповідань Ю. Липи («Нотатник») та І. Бабеля («Кінармія»), поміркуємо про типологію Свого і Чужого, про авторське бачення громадянської війни 1918–1920-х рр. на теренах України. На цій підставі можемо робити висновки про схоже у світогляді письменників (неприйняття насильства і шовінізму) та відмінне, передусім про характерну для Ю. Липи відданість українській національній ідеї та притаманну І. Бабелю увагу до теми єврейства і «невидимість» українського життя. Підставою для порівняння цих книг є, по-перше, біографія письменників: обоє — земляки-одесити, до того ж сучасники, майже ровесники (Бабель народився 1894 р., Ю. Липа в 1900 р.); обоє — безпосередні учасники бойових дій громадянської війни в пореволюційний час, головним епізодом їхнього воєнного шляху були події 1918–1920 рр. в Україні. Життя обох рано обірвалося від рук енкаведистів, творча спадщина в радянські часи замовчувалася [для зістав-

<sup>118</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. «Нотатник» Юрія Липи та «Кінармія» Ісаака Бабеля: два погляди на одну війну // Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Сер. «Літературознавство». Кам'янець-Подільський, 2011. Вип. 1. С. 57–66.

лення: 1; 6]. Юрій Липа, на жаль, відомий набагато менше: його реабілітація почалася не з часів «відлиги», як часткова реабілітація його знаменитого земляка [див. коментарі: 2], а з 1991 р. [див.: 15; 16]. Донині неоднозначні оцінки «буржуазного націоналіста» не рідкість навіть серед його нащадків-одеситів («*в семье не без урода*» і т. п.) [див.: 10]. У творчому доробку обох письменників важливе місце належить книгам оповідань, про котрі йдеться. По-друге, саме в цих книгах — у «Кінармії» І. Бабеля (1923) та в оповіданнях трьох збірок «Нотатника» Ю. Липи (видані у 1934–1935 та в 1936 р.) — сконцентровано найпоказовіші для письменників художньо-ідейні особливості їхнього таланту. По-третє, у новелістичних книгах ідеться про одну й ту саму війну — це так звана (в радянській історії) громадянська війна на українських землях і війна Радянської Росії з новопосталою незалежною Польщею та Українською Народною Республікою (УНР, Центральна Рада, Директорія) в 1918–1920 рр.

Тим не менше, літературознавче порівняння обох книг жодного разу не було зроблене, вони навіть не згадувалися в порівняльному контексті. Причина суто ідеологічна: автори воювали по різний бік фронтів громадянської війни. І якщо Бабеля його війну давно вже не прийнято ставити за вину, то щодо Юрія Липи все далеко не однозначне: чимало нинішніх його співвітчизників не бачать бачити письменника ні серед героїв національно-визвольних змагань, ні серед визначних талантів своєї батьківщини. Більше того: ні в книзі Бабеля, ні в будь-яких коментарях щодо неї про «українську» війну не згадується. Літературознавці слідом за радянськими та російськими істориками не бачать її у тих відображеннях, які вона залишила по собі, у тому числі й у російській літературі. Спрацьовує особливий механізм замовчування, який в етноімагології (що нині становить чи не найперспективнішу сферу компаративістики), наслідуючи Едварда Саїда, уже навчилися аналізувати автори так званих постколоніальних студій. Українські дослідження в цій галузі (Юрій Барабаш, Іван Дзюба, Оля Гнатюк, Мирослав Шкандрій тощо) доводять, що творений упродовж століть у науковій і масовій свідомості, поширюваний освітньою системою і закріплений державними інституціями «дискурс відсутності» українства давно вже став головним інструментом пригнічення й аргументом, котрий виправдовував та ще й досі виправдовує асиміляцію колонізованого українського населення як частини Росії [див.: 4, с. 403].

**Аналіз досліджень і публікацій.** Є чимало досліджень про прозу кожного з обраних письменників. Про Бабеля упродовж останніх півстоліття писали визначні російські та західні представники культури й науковці: Г. Белая, Є. Добренко, Н. Драгомирецька, А. Жолковський, Е. Зіхер, П. Карден, А. Кобринський, М. Лангленбен, Л. Ліберман, К. Луплоу, Ш. Маркіш, Л. Поляк, М. Фрідберг, М. Шреус, М. Ямпольський... [огляд літературознавчих досліджень див. у недавніх працях: 12; 14]. Про Ю. Липу ще в 1940–1970-х писали митці й науковці української діаспори (Леонід Биковський, Євген Маланюк, Ігор Качуровський, Христина Саноцька, Аріядна Стебельська та ін.), а від початку незалежності України опубліковані спогади й розвідки Марти Липи-Гуменецької, Леоніда Череватенка, Юрія Коваліва, Миколи Ільницького, Ірини Руснак, Олега Янчука, Ярослава Ободянського тощо [докладніший аналіз у монографії Наталії Мафтин: 8].

**Постановка завдання.** Метою цього дослідження є історико-типологічне та імагологічне порівняння вказаних новелістичних книг Ю. Липи та І. Бабеля (оскільки, як зазначено вище, під таким кутом зору ні Бабель, ні Ю. Липа не розглядалися), щоб виявити спільні та відмінні ідейно-художні характеристики, адже ті й інші, як не парадоксально, зумовлені етнічною та суспільно-історичною культурною традицією, котра становить незвизнане культурно-історичне надбання сучасної України.

**Виклад основного матеріалу.** Порівнюючи оповідання із зазначених книг, передусім помічаємо ідеологічну розбіжність позиції авторів та яскраво індивідуальні стильові відмінності.

Юрій Липа виразно пише про чужих («большевики», денікінці, поляки), але головним чином про своїх — про українське селянство й інтелігенцію як переважну силу національно-визвольних змагань. Найколеритніші його персонажі — це селянський вождь Рубан<sup>119</sup>; коваль із причорноморських степів Супрун, котрий стає на чолі повсталого проти зайд-землевласників села<sup>120</sup>; молодий гали-

---

<sup>119</sup> Повість «Рубан» відкриває першу книгу «Нотатника», складену з шести творів; крім першої повісті, усі наступні — оповідання [див.: 7; надалі сторінки прозових творів Ю. Липи вказуватимуться за цим томом]. Усього в «Нотатнику» 16 творів, з яких 4 («Рубан», «Коваль Супрун», «Бляшанки», «Гринів»), на мою думку, потрібно жанрово визначати як повісті, а всі інші — як класичні новели.

<sup>120</sup> Повість «Коваль Супрун» відкриває другу книгу із п'яти творів: два з них — перший та останній — повісті, решта — оповідання [див. там само].

чанин Роман Гринів, котрого вояцька доля закинула в 1917 році в Одесу<sup>121</sup>; юнак-«культосвітник» Моренко, маркітантка Марина та безіменний полковник-«комгруп» на чолі останнього загону повстанців (остання у другій книзі повість — «Бляшанки»); а також легендарний Махно (друге оповідання — «Чародій» — у другій книзі), молодий письменник Лесь Єрлець (друге у першій книзі оповідання «Зустріч літераторів»), сотник-відчайдух Недайхата (останнє, тобто шосте оповідання «Кіннотчик» у першій книзі), молоденька сільська вчителька (передостаннє оповідання в тій же книзі — «Ганнуся»), учорашній миколаївський гімназист Миколка (третє оповідання у третій книзі — «Малий») тощо. Усіх об'єднує не лише належність до єдиного часопростору — теренів збуреної громадянською війною України, а й глибоке, без показного пафосу переконання, що без них Україна не настане, що їм нікуди від неї піти:

*«Це не були панички, ці суворі «хлопці»! Дехто ще мав на собі чорну уніформу Н-ського полку і сушився при вогнищу, на декому зосталося саме лахміття, ледве прикрите селянським сіряком, було також кілька босих.*

*І всі — старшини й козаки — мали щось спільне, відважне й терпеливе, в очах, в обличчю, — то, властиво, була їхня уніформа»* [оповідання «На варті», с. 175]. Вони свідомі того, що вирішується питання їхнього життя і смерті. Про це спокійно каже комгруп: «Я вас, діти, не силую: хто не хоче з нами, нехай туди [за Збруч, на польський бік — Н. К.] йде. За дроти. <...> Але я туди не йду, ніхто мене не переконає. У себе, в Україні, помру, — із зброєю в руках» [«Бляшанки», с. 179].

Перша Кінна армія Будьонного у зображенні Бабеля виглядає ордою войовничих кочівників, котрі постали з нізвідки і сунуть невідомо куди й чого (мотив дороги дослідники відзначають як наскрізний у «Кінармії» [13, с. 227]). Недарма ж читачів книги вражала новизна епічного матеріалу, відкритого письменником: «Бабеля трясла лихоманка відкриттів. Золото виявилось під ногами. І все було нове, ще не відкрите, не описане... Не описані слова, вирази, склад мовлення множення людей, цілих пластів людей. Вони ще не говорили в літературі. А це чисте золото контрастів, своєрідної виразності, «антилітературності» їхньої мови. Не відкриті їхні харак-

---

<sup>121</sup> Повість «Гринів» — перша у третій книзі, котра теж складається з п'яти творів.

тери, стосунки, як вони вмирають і люблять», — захоплювався кінорежисер Григорій Козінцев уже в 1950-х рр. [цит. за: 13, с. 216].

Юрій Липа не намагався бути новим, хоча теж відкривав незвідане. Однак до нього про громадянську війну в Україні вже писали Григорій Косинка й Микола Хвильовий, Юрій Яновський та Андрій Головка, Валер'ян Підмогильний та Борис Антоненко-Давидович, Олександр Довженко й Петро Панч та інші. Отож письменник слідом за своїми попередниками використав і традиційну стилістику народної думи (у «**Бляшанках**»: «*Конином перед своїми людьми виїжджає-басує, голосно питається-говорить...*» [с. 179]), і літературні ремінісценції (у зачині повісті «**Рубан**» вчувається стилістика «революційних» творів Косинки, Хвильового, Яновського<sup>122</sup>). Ця одверта декларація зв'язку з українською традиційною та модерною поетикою ставила автора в ряд сучасників із «великої» України, які також використовували подібну стилістику — стилістику думи й історичної пісні.

Головна відмінність зображення війни у Бабеля в порівнянні з Ю. Липою полягає в тому, що російський письменник бачить на українських землях усіх їхніх мешканців, окрім... власне українців. У розтрощених будьонівською навалою містечках і селах живуть католики і євреї, цигани і «*русские мещане-кожевники*» («**Берестечко**»). «*Казак*»-будьонівці воюють із поляками, і загибель Польщі проголошується з епічною урочистістю та стилізованою бароковою пишнотою: «*Нищие орды катятся на твои древние города, о Польша, песнь об единении всех холопов гремит над ними, и горе тебе, Речь Посполитая, горе тебе, князь Радзивилл, и тебе, князь Сапега, вставшие на час!...*» («**Костел в Новограді**»). Будьонівська армія всюди називається «*наша*», армія УНР жодного разу не згадана. Є лише окремі згадки про Махна. Один із особливо колоритних героїв нагадає оповідачеві «*татарского хана*». Асоціації оповідача, коли він споглядає волинські землі, досить екзотичні: «*Кладбище в еврейском местечке. Ассирия и таинственное тление Востока на проросших бурьяном вольтских полях*» («**Кладбище в Козині**»).

Але хто ж тоді оті не визначені за національною ознакою епізодичні постаті-персонажі, котрі зветься «*мужики*» / «*крестьяне*»?

---

<sup>122</sup> І. Руснак вказувала на «речитативну мелодіку початку повісті», що нагадає поетику народних дум, та «стилізацію під народний твір» у цьому тексті [11, с. 347]. На мою думку, спостереження неточне — зачин має виразні перегуки з літературними творами названих вище авторів.

Навіть якщо прізвище такого мужика Гришук, і «в *Кременецком уезде у него жена и дети*», то все одно він не українець, а просто — «*мужик*» (оповідання «*Учение о тачанке*»). В оповіданні «*Афонька Бида*» вжито вираз «*белесое, босое, волынское мужичье*». В «*Эскадронном Трунове*» з'являється безіменний безмовний «*галичанин*», схожий на Дон Кіхота, котрий веде корову вулицею Сокаля. Галицьке містечко у сприйманні Лютова-Бабеля — «*готический Сокаль, лежащий в синей пыли и галицийском унынии*».

Із не названого українським у Бабеля збереглися реалії: топографічні назви Волині, Галичини й Поділля, деталі й поодинокі прикмети пейзажу (*Збруч, Новоград-Волинск, Крапивно, Броды, Житомир, Ровно, Радзивиллов, Белая Церковь, Берестечко, Хотин, Козин, Сокаль, Ковель* тощо; «*клуня*», «*корчма*», «*бричка*», «*бандура*», «*свитки*», «*нагайки*», «*поля пурпурного мака*», «*плантації из хмеля*» і т. п.). Є навіть персонаж на ім'я *Тарас Григорьевич* («*Смерть Долгушова*»), кілька разів згадується Богдан Хмельницький («*Кладбище в Козине*», «*Берестечко*») та минула слава запорізького козацтва. Крім того, у мові героїв-персонажів та в оповіді від головного оповідача Лютова чимало українських слів, виразів: «*есть думка за начдива*», «*зачем сватання, венчання*» («*Смерть Долгушова*»), «*ниці нема*» і «*чекай*» («*Замостье*») тощо.

Важливе місце в «Кінармії» посідає єврейська тема. Ще сучасники Бабеля помітили, що матеріал його книги «не міг не отримати своєрідного тлумачення, котре значно більшою мірою характерне для соціального середовища, з якого вийшов художник, ніж для того побуту, котрий у його творах відображено. <...> Бабель не є реалістичним художником і завдань реалістичного відтворення дійсності не ставить» [цит. за: 5]. Ігор Сухих зауважив, що дорога приводить героїв «Кінармії» в дім — чужий, місце ночівлі, випадкове пристановище: «Дім цей — єврейський, і доля єврейського світу та філософії, що стоїть за ним, стане постійною темою книги» [13, с. 212].

Із темою єврейства тісно переплетений головний мотив «Кінармії» — мотив насильницької смерті: «*Летопись будничных злодеяний теснит меня неутомимо, как порок сердца*» («*Путь в Броды*»). І. Сухих писав про художній світ бабелівської книги: «Смерть, як вода, розлита в природі, в історії, проникла навіть у сни» [13, с. 213]. Він відзначив, що в «Кінармії» немає жодної природної

смерті, натомість «множество пристрелених, зарізаних, замучених. У 34 новелах крупним планом подані 12 смертей, про інші, масові, згадано мимохідь» [там само]. Першими вбивцями представлені поляки — «номінальні вороги». «Але далі все змішується, розпливається, перетворюється у криваву кашу» [там само]. Тому що найбільше вбивають «*наши*» — будьонівці, *казáки*.

У «Нотатнику» Ю. Липи смертей теж чимало: із 16 творів гинуть або вмирають у 7. Але це може бути й природна смерть: наприклад, помирає від сухот Дубенко, один із чотирьох героїв-безробітних в останньому оповіданні — «**Табір**». Вмираючи, він говорить своїм друзям, інтернованим у польському таборі колишнім воякам УНР, що не боїться смерті: «*Я таки бачу — ми своє зробили... <...> Ми — дріжджі, інтелігенція. Мене страх не раз брав, хлопці, — як то ми, такі слабі, до такого діла беремося. П'ятдесят мільйонів державу будувати, шосту частину світа в зуби бити. Себе, себе перебудовувати... Боже, як тяжко... <...> Понесло нас на кров кров'ю відповідати, розпихати для себе світ залізними ліктями. <...> Діточки, та ж нас хуртовина несла, а ми самі її ще й поганяли. Та ж ми велике діло зробили. Тепер росте, о, як росте! Не дарма я жив, хлопці, не дарма я жив. І тепер... і тепер можу... тепер...*» [с. 337]. Судячи з цілого змісту «Нотатника», ці слова персонажа відповідають авторським переконанням, тобто поглядам Ю. Липи на сенс національно-визвольних українських змагань 1917–1920-х рр. Тому найтрагічніші сторінки доби «Шевченком напрокорованого Обудження» (за виразом Євгена Маланюка в есеїстичній «Книзі спостережень», 1961) показані в «Нотатнику» з невимовною гіркотою, але з оптимізмом. У цьому сенсі герої Ю. Липи сприймаються як протилежність «*беззаветным героям*», «*красным кавалеристам*» Будьонного<sup>123</sup>, бо це герої *заповіту*<sup>124</sup>.

Мотив *заповіту* — останнього напутнього слова героя-персонажа, звернутого до нащадків, щоб передати вистраждану істину, —

---

<sup>123</sup> На шкільному уроці, присвяченому «Кінармії» Бабеля, сценарій якого пропонує вчителька російської літератури з Алтайського краю Тетяна Брик, використано ці вирази зі знаного в радянські часи шлягера Дм. Покраса «Марш Будьонного». Підсумок уроку звучить так: «То про що ж книга Бабеля? Це книга про страждання людської душі, котра несамовито шукає істину в несправедливому світі, що стікає кров'ю. Будь-яка війна, особливо громадянська, однаково згубна для обох воюючих сторін — ось підсумок міркувань Бабеля про трагічні події своєї епохи» [див.: 3].

<sup>124</sup> «А що таке «заповіт»? Договір, спілка Бога і людини» [зі сценарію того ж уроку].



у «Нотатнику» звучить тричі: із заповітом умирають українські повстанці — Рубан в однойменній повісті, уже згаданий Дубенко. Заповітне, найдорожче, вистраждане стверджує своєю смертю Ромко Гринів, і це визнають його вороги-вбивці. Голова денікінського трибуналу, дивлячись у лице закатованого в'язня, каже: «...в ньому і по смерті є якась сила» [с. 282]. Символічне значення мають три передсмертні сні Гриніва — у них на повну силу звучить мотив того ідеалу, який герой відстоював: перший сон — про справедливість і гріх, за який доведеться спокутувати перед Богом, другий — спогад про безтурботне щастя серед милих серцю молодих ровесників, третій — образ «блискучого і променистого» корабля в неспокійному морі майбутнього.

Юрій Липа зрідка використовував у прозі символічні образи. Тим безсумнівніша їхня вага в контексті оповіді про молодого героя, що гине в боротьбі із сильнішим, брутальним ворогом, залишаючи по собі добру пам'ять: «В їх пам'яті тепліє його ввічливий усміх, серед українців міста блукали легенди про нього, про його перемоги, про його надзвичайну любов» [с. 282]. Як бачимо, трагічне в українського письменника зливається з героїчно-піднесеним, хоча Липа не переступає тонку грань, де за піднесеним починається штучно-пафосне або безживно-камінно-монументальне («Гвозди бы делать из этих людей — / крепче бы не было в мире гвоздей», — за знаменитим виразом радянського поета Ніколая Тіхонова). У «Кінармії» смерть виглядає страхітливо-натуралістично, вона гротескова у своїй буденній **принизливій** наготі; у «Нотатнику» — природна й **пронизлива**. Герої Липи не володіють ні надлюдською силою, ні невразливістю — умирають змученими, безсилим, понівченими, як Рубан чи Гринів, як безіменні молоді захисники УНР, трупи яких везуть старовинними вулицями тимчасової української столиці у фіналі новели «**Кам'янець столичний**», де між чотирма персонажами — представниками української інтелігенції — точиться дискусія про те, чи є майбутнє в української держави і в них самих: «Три автоплатформи, повні трупів, їхали поволи вузькою вулицею камінного, старовинного міста. Прикриті були широкими ряднами. Тільки було видно темні обводи шапок з білими шнурками юнацької школи і безпомічні, майже дитячі, худі ноги в обмотках, що стирчали з-під накривала та тряслись і здригались при посуванні авт.

*Шофер першого авта, побачивши їх чотири уважні голови в вікні, крикнув їм знизу бадьоро:*

*— Відбили Кам'янець!..» [с. 172].*

Ще одне спостереження здається важливим для порівняння двох книг: у центрі уваги автора в «Нотатнику» перебуває український селянин та молодий інтелігент, тоді як головним героєм Бабеля став, по суті, декласований плебс. Через те й говорять, а особливо пишуть бабелівські персонажі такою каліченою мовою — сумішшю канцелярщини, офіційних більшовицьких гасел та спотвореної вуличної говірки з домішкою вульгаризмів (близькою до знаменитого зоценківського *«обывательского сказа»*, але з більшою мірою стильового гротеску). Герої Липи і думають, і говорять цілком осмислено, оповідач формулює їхні прагнення чітко й недвозначно: *«Говорив про справедливість і про насильників, а відвічна ненависть, завжди скулена під серцем, обуджувалась у селянах. Супрун кликав ту ненависть випростуватись на весь зріст. І вони дрижали цілим тілом, затаювали дух, вхлинаючи його голос. <...> Бо на тих грудях чули утиск важкого, немилосердного коліна чужинців. Бачили очі плантаторів-землевласників, зіньки шахістів і вбивць одночасно, бачили, як воруються щучі целепи шляхти, викривляють м'які, сонні лиця дворян з борідками, як кісками, як гримасують лиця зайшли, байдужі, пухлі, мов купецькі кулаки, і жукаті підступні очі своїх метисів. Всі були ошуканці і всіх руки були в селянській крові, як не тепер, то сто літ тому. До них не можна було привикнути, хоч вони щоденно вривались у життя села, приходили ззовні разом з наказами про податки і гнилим запахом поліційних тюрем» [«Кюваль Супрун», с. 137].*

Цю чіткість формулювань історіософського конфлікту за часів першої хвилі національно-визвольних змагань, пережитих українським народом у ХХ столітті, важко знайти у когось із сучасників Юрія Липи. Вже тим він як письменник мусить бути поставлений у перший ряд митців «розстріляного відродження»-Обудження.

**Висновки.** Порівняння Свого і Чужого в авторському баченні громадянської війни у Ю. Липи та І. Бабеля далеко не повне. Його треба би було зробити докладнішим, що неможливо в межах короткої розвідки. Однак воно вже показує дещо важливе: схоже у світогляді письменників-сучасників неприйняття насильства і шовінізму та відмінне, передусім характерну для Ю. Липи відданість українсь-

кій національній ідеї та притаманну І. Бабелю увагу до теми єврейства і «невидимість» українського життя. Бабель показує чужу йому війну: як не намагається його оповідач Кіріл Лютов злитися з червоними бійцями, виправдати їхні дії він не може, хіба наближує до читача через першоособові / «казовые» форми оповіді (саме про це найбільше писали дослідники «Кінармії»). Юрій Липа у всіх ракурсах війни бачить нездійснений ідеал — українську державну незалежність, тому війна а ргіогі постає виправданою, справедливою з боку українства, хоча показано найрізноманітніші ситуації, і далеко не завжди борці за незалежність героїзовані. Ідеалізація відсутня в обох авторів. Однак у Бабеля значно відчутніший натуралістичний присмак, що разом з імпресіоністичною манерою введення «випадкових» штрихів-деталей та експресіоністичними контрастними мазками породжує особливий ефект його соковитого стилю, віднесеного російськими дослідниками до «орнаментальної» прози 1920-х рр. Прозу Юрія Липи характеризують то як реалістичну (Юрій Ковалів), то як неоромантичну (Ярослав Ободяньський). Конфлікти в обох письменників мають морально-етичне вираження, розгортаються в площині міжособистісних стосунків персонажів і тим самим повертають думки читача у сферу вічних людських цінностей.

## Література

1. Бабель, Исаак Эммануилович: материал из Википедии — свободной энциклопедии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D1%> (22.03.2010).
2. Бабель И. Избранное / сост., предисл., коммент. Е. Шкловского. М.: Олімп; ООО «Фирма „Издательство АСТ“», 1998. 592 с.
3. Брик Т. Трагическая правда Гражданской войны. «Конармия» Исаака Бабеля: [рубрика «Я иду на урок: 11 клас»] [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200701712> (22.03.2010).
4. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
5. Вергасов Ф. Исаак Эммануилович Бабель [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pseudology.org/babel/Index.htm> (22.03.2010).

6. Липа Юрій Іванович: матеріал із Вікіпедії — вільної енциклопедії [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D0%BF%D0%B0\\_%D0%AE%D1](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D0%BF%D0%B0_%D0%AE%D1) (22.03.2010).
7. Липа Ю. І. Твори: в 10 т. Т. 2: Проза. Нотатник: новели / худож. оформл. І. Шутурми. Львів: Каменярь, 2005. 357 с.: портр. (Спадщина).
8. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х рр. ХХ століття: парадигма реконквісти: монографія. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. 356 с.
9. Ободьянський Я. «Нотатник» Юрія Липи — пошук неоромантичного ідеалу (До проблеми української національної ідеї в творчості письменника) [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://newright.il.if.ua/obodyansky.htm> (22.03.2010).
10. Одеса — батьківщина гумористів та націоналістів | Украинская правда — Блоги. Блог Андрея Юсова [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://blogs.pravda.com.ua/rus/authors/yusov/4a0001d5cc67f/> (22.03.2010).
11. Руснак І. Повість Юрія Липи «Рубан» // Липа Ю. І. Твори: в 10 т. Т. 2: Проза. Нотатник: новели / худож. оформл. І. Шутурми. Львів: Каменярь, 2005. С. 346–355.
12. Су Ен Л. Исаак Бабель. «Конармия» и «Одесские рассказы». Поэтика циклов русской литературы / Ин-т рус. л-ры (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Мир, 2005. 180 с. (Пушкинский Дом).
13. Сухих И. О звёздах, крови, людях и лошадях. 1923–1925. «Конармия». Бабель // Сухих И. Книги ХХ века: русский канон: эссе. М.: Издательство Независимая газета, 2001. 352 с. (Серия «Литературоведение»).
14. Тарасова В. В. Стиль Исаака Бабеля («Конармия»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1999 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dissertation1.narod.ru/avtoreferats175.htm> (22.03.2010).
15. Череватенко Л. «Господь міцним мене створив і душу дав нерозділимому» // Дніпро. 1991. № 4. С. 147–154.
16. Череватенко Л. «Україно, рівнино жорстокого бою і слави»: [передне слово] // Дніпро. 1997. № 7–8. С. 82–83.

### 8.3. Табірна проза non fiction: Соловки в конфліктному етноімагологічному аспекті<sup>125</sup>

**Постановка проблеми.** Спогади про перший у радянській країні Соловецький концтабір, написані представниками білоруської, російської, української літератур та видані в різний час (1935–1980-ті рр.), доцільно порівняти в конфліктному етноімагологічному аспекті, оскільки їхні автори по-різному побачили одне й те саме місце свого ув'язнення і показали його відповідно до свого бачення «Чужого» і «Свого».

Табірна автобіографічна проза — унікальне явище в культурі ХХ століття; у багатьох літературах світу це головним чином феномен non fiction — створений очевидцями масив різноманітних «людських документів». Однак більшість читачів знають лише окремі белетристичні й мемуарні твори. В Україні та близьких пострадянських країнах (зокрема слов'янських) табірна проза мало вивчена й не завжди виділена із загального потоку нефікційних текстів, хоча термінологічно поняття вже закріпилося (підтвердженням є чимало інтернетних сайтів, особливо російськомовних, у тому числі й ті, де подано учнівські твори на тему «табірна / лагерная проза»). Літературознавче вивчення відстає від поширення терміна не тому, що табірна проза не заслуговує окремого розгляду, а через особливе ставлення до об'єкта, у ній відображеного: «...можна сказати, що голокост і табір рівною мірою витіснені на узбіччя свідомості, неозначувані, «невиліковні». <...> Тоталітарній системі вдалося надовго зробити табірну тему забороненою. <...> Сміслові поле цієї теми, здається, скуте паралічем до такої міри, що можна говорити про патологічне її замовчування» [7, с. 200–201]. З тієї пори, коли визначний французький славіст Жорж Ніва написав це, суть проблеми не змінилося. Раніше табірної прози «не існувало» з ідеологічних причин, тепер її замовчують із причин ментальних та виходячи з політичної кон'юнктури.

Очевидно, сформовану за пострадянських часів традицію «розчинення» табірної теми в неозорому літературознавчому дискурсі давно пора змінити. Інакше дійсність, котра за нею стоїть,

---

<sup>125</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. Табірна проза non fiction: Соловки в конфліктному етноімагологічному аспекті // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки (Філологічні науки. Літературознавство). Луцьк, 2012. № 13 (238). С. 53–60.

так і залишатиметься «скутою паралічем», позбавленою адекватного смислу.

Звичайно, цілком правомірні питання: на якій підставі й навіщо? Чи не краще розглядати творчість кожного письменника-табірника окремо, включно з їхніми творами табірної тематики, як роблять автори підручників, посібників, монографій про російську літературу ХХ століття, вводячи цей матеріал у відповідні розділи<sup>126</sup>. Однак табірники-мемуаристи (серед них високоталановиті Ольга Адамова-Сліозберг, Владімір Зубчанінов, Єфросинія Керновська, Владімір Буковський, Анатолій Марченко та чимало інших) потрапляють у поле зору літературознавців вряди-годи, ширшій публіці їхні книги відомі лише номінально, а складний комплекс проблем, виявлених чи породжених гулагівським життєвим досвідом, розглядається побіжно, доволі трафаретно й спрощено (якщо взагалі виявлена увага до такого досвіду).

**Аналіз досліджень визначеної проблеми.** Огляди та аналіз окремих творів російської табірної прози містяться, як правило, у критичних статтях (1990–2000-і роки); ґрунтовніші спеціальні дослідження (починаючи з відомої книги емігранта Михаїла Геллера «Концентрационный мир и советская литература» — Лондон, 1974) поодинокі й лише відкривають цю грандіозну тему (як, наприклад, дисертація Юлії Малової із Саранська, 2003 р. [5]). Про недостатнє вивчення свідчить і той факт, що в коло уваги російських літературознавців потрапляють нечисленні знамениті автори (Солженіцин, Шаламов, Євгенія Гінзбург, Юрій Домбровський, Лев Разгон, Олег Волков, Анатолій Рибakov, Анатолій Жигулін...) та зрідка не більше десятка інших, маловідомих. Значно краще вивчена в Росії передісторія гулагівської теми — тюремно-острожна та каторжанська проза від «Життя» Авакума до чеховських нарисів про Сахалін. Символом зображення табірної світу став Мертвий дім Достоєвського («Записки из Мёртвого дома», 1862). Білоруські дослідники табірної прози — Алесь Пашкевіч та ін. — теж її не виділяють, розглядаючи в контексті еміграційної білоруської літератури ХХ ст. або мемуаристики. Українська ситуація принципово не відрізняється.

---

<sup>126</sup> Винятком є вишівський підручник «Русская литература XX века» за редакцією Л. П. Кременцова (М., 2005; 3-є вид.), де окремо подано короткий огляд «ГУЛАГ в современной прозе» (т. 2, с. 284–286).

На Заході існує традиція усебічного розгляду табірних свідчень істориками, філософами, соціологами, психологами, культурологами, літературознавцями тощо, котрі використовують різноманітні підходи до цих текстів і, виходячи з їхнього аналізу, роблять найвагоміші для сучасної загальнолюдської свідомості висновки. Прикладом такого дослідження є книга французького постструктураліста Цветана Тодорова «Face à l'extrême» (1994; укр. пер. «Обличчям до екстрєми» — К., 2000). Крізь призму табірної досвіду мемуаристів — євреїв, французів, італійців, поляків, росіян, німців тощо, — Тодоров аналізував моральні устої, на яких стоїть сучасне людство.

У моїй монографії «Табірна проза в парадигмі постмодерну» (Луцьк, 2006) та дисертації «Табірна проза як літературний феномен ХХ століття (на матеріалі української, російської, білоруської та польської літератур)» (2007) ішлося про розвиток «табірної тексту», тобто комплексу різноманітних документальних жанрів ХХ ст. (починаючи з 1930-х рр.), включно з текстами-свідченнями непрофесійних авторів, у контексті формування сучасної культурної парадигми з її світоглядно-естетичною кризою. Тема про Соловки є продовженням розгляду ширшої теми.

**Завдання дослідження.** Ідеться про один із тематичних розділів цього тексту — спогади про перший у Радянському Союзі Соловецький концтабір (він існував у 1920–1938 рр.), написані представниками білоруської, російської, української літератур у різний час — від 1934 до початку горбачовської «перестройки». Із численних документальних свідчень в'язнів соловецького табору вибираємо книги чотирьох авторів:

1) «повідість»<sup>127</sup> білоруського прозаїка і драматурга Францішека Аляхновіча «У пазурах ГПУ» («У капцюрах ГПУ», Вільно, 1935–1942) — вона вперше показала світові дійсність радянського ГУЛАГу;

2) книгу документальних нарисів-споминів українського історика й публіциста Семена Підгайного «Недостріляні» (Канада, 1949);

---

<sup>127</sup> Спершу це була книга колоритних документальних нарисів, написана в 1934–1935 рр. під свіжими враженнями пережитого автором, який шойно вирвався зі Соловецького концтабору (у 1933-му радянські власті обміняли його разом із деякими іншими польськими громадянами на польських в'язнів-комуністів, котрі погодилися переїхати в СРСР). Надрукована на Заході сімома мовами (у тому числі польською, російською, італійською та ін.), книга принесла авторові широку популярність. Пізніше була доповнена й перетворилася в автобіографічну повість. У 1944 р. Ф. Аляхновіч був убитий у своїй квартирі у Вільно підсланими агентами; хто вони були, достеменно не в'яснено донині [див. вступ. статтю: 1, с. 5–12].

3) «документальний роман в оповіданнях» [див.: 10] російського прозаїка-емігранта «другої хвилі» Бориса Ширяєва «Невгасима лампада» («Неугасимая лампада», о. Капрі, 1950 — Нью-Йорк, 1954); Підгайний та Ширяєв найочевидніше протистоять своїми етноімагологічними оцінками;

4) значно більш відому сучасним російським читачам і світові мемуарну книгу визначного прозаїка Олега Волкова «Занурення в пільму» («Погружение во тьму (Из пережитого)», Москва, 1957–1979; уперше надрукована мовою оригіналу в Парижі 1987 р.). Останній з авторів, О. Волков, очевидно найталановитіший серед цих мемуаристів-соловчан; його книга — не просто публіцистично-документальне свідчення, а яскраве художнє полотно, значно ширше за обрану тему.

Однак зосередимося на єдиному аспекті табірного буття в «образі світу», створеному цими письменниками, — на етноімагологічних авторських оцінках та характеристиках. Оскільки докладний розгляд усіх чотирьох книг у статті неможливий, а зіставлення імагологічних характеристик може бути водночас стислим і містким, такий аналіз здатен виявити нюанси табірної світу, котрі поза порівнянням, як правило, не помітні.

**Виклад основного матеріалу.** Імагологія / етноімагологія — порівняно нова міждисциплінарна сфера компаративістики, котра розвивається із другої половини ХХ ст. (відомі представники в Західній Європі — Даніель-Анрі Пажо, Гуго Дизерінк, Джоел Лірсен та ін.), вивчаючи літературне й художнє зображення інших народів та країн. Предметом вивчення є етнообрази, котрі конструюють не лише індивідуальні риси, але й етнічну ідентичність зображених персонажів, соціально-історичного та природного середовища, подаючи ці характеристики як «типові» / показові для певної країни, характерні для її народу [див. докладніше: 12; 6; 2, с. 349–374]. За своєю функціональною структурою літературний етнообраз постає деталлю тексту, що формує художній «образ світу» (Д. С. Ліхачов) через опозицію автообразів та гетерообразів («Я» — «Інший» / «Свій» — «Чужий»). Етнообрази не просто фіксують, а й формують міжкультурні, міжнародні зв'язки, виступаючи водночас посередниками та результатами міжнаціонального спілкування. Спектр літературних жанрів, котрі показують етнообрази в опозиції «Свій» — «Чужий», дуже широкий, однак найзначнішу його частку станов-



лять жанри *non fiction*: тревелоги, мемуари, епістолярій, публіцистика, есеїстика тощо [див.: 2, с. 352].

Авто- й гетерообрази — неодмінна складова Космо-Психологосу (Г. Гачев) як універсального інструмента пізнання й самопізнання будь-якої національної спільноти [див.: 4]. У міжнародному спілкуванні та сприйнятті функціонують також національні стереотипи — спрощені, неповноцінні еквіваленти, розпізнавальні знаки національних спільнот, котрі мають хіба лиш умовні зв'язки з тими реаліями, що повноцінно репрезентують національну культуру й характер. Однак саме стереотипи, завдяки нескладності їхнього сприйняття, еволюціонують довше за інші продукти культури й частіше перетворюються у спрощені трюїзми, несправедливі узагальнення й шовіністичні упередження. У нефікційній літературі зустрічаємо практично всі різновиди етноімагологічних образів — етно-стереотипи, авто- й гетерообрази.

Табірні спомини серед мемуарних текстів найближчі до жанрів «подорожей»-тревелогів. У всіх обраних нами авторів зафіксовано момент першого, загального сприйняття екзотичного місця перебування — священного для православних росіян Соловецького архіпелагу. І вже в тому першому погляді автори-табірники розходяться у сприйнятті побаченого. Зближує те, що всі приїхали до святого місця, котре стало місцем ув'язнення, не зі власної волі і вважають своє зневолення несправедливим. *«Ніхто самахоць на гэты выкляты абток ня едзе»*, — без жодних сентиментів писав Ф. Аляхновіч [1, с. 157], геть відкинувши можливість сприйняття Соловецького архіпелагу як святині. Фактично у момент перебування на острові всі сприймають Соловецький табір як дзеркало життя в цілому СРСР: *«Капля воды отражает в себе океан. Соловки отражали в себе все основные черты тогдашней жизни Советского Союза, население которого, болезненно отрываясь от старого уклада, ещё только приспособлялось к новым уродливым формам жизни»*, — зробив висновок Борис Ширяев, котрий був в'язнем на Соловках раніш од інших — у 1922–1928 рр. [11, с. 41]. Він пережив тільки першу — порівняно «м'яку» пору соловецької неволі, однак побачив закономірність: *«Соловки были всегда микрокосмом, чутко отражавшим в уменьшенном во много раз виде все процессы, возникавшие на материке. Они пережили свой период военного коммунизма, свой НЭП и теперь вступали в эпоху формирования*

*социалистической кабалы»* [11, с. 145]. Однак висновки зі спостережень цієї еволюції в авторів-табірників різні.

Патріот-монархіст Борис Ширяєв (1889–1959) вважав *«социалистическую кабалу»* спотворенням істинно російської культури; Соловки з їхньою багатовіковою релігійно-культурною традицією постали у його сприйнятті священною твердиною російського духу. Такою ж твердиною він бачив російське селянство, що відчайдушно опиралося загрозі соціалізму, котра йшла з міста, «зверху», від невідомого й «богопротивного» своїми незрозумілими указами ленінського уряду, і селянство чинило їй спротив, як кілька століть назад опиралося петровським указам та никонівському оновленню православної церкви, породивши розкол. Третя частина книги Ширяєва — *«Летопись мужицкого царства»* — є, по суті, вставною повістю про повстале старообрядницьке село Урани в костромській глушині, чії вожаки-селяни після придушення антирадянського повстання відбувають строк і гинуть у Соловецькому таборі на очах в оповідача *«Невгасимой лампы»*. Винищення селянства Б. Ширяєв бачив в одному ряду з винищенням російської інтелігенції, із підривом життєвих устоїв *«святой нерушимой Руси»*, увічнюючи їх у символі *«неугасимой лампы духа»* [11, с. 77, 131, 380], зі знищенням природних багатств, старовинних народних вірувань і культури: *«Порубят тебя, тёмный сосновый бор, поразгонят птицу и зверя, сгинут русалки и девки чарусные, леший-хозяин в иные места уйдёт. Правое слово сказал землемер: порушены жизни устои. Где же устоять Уреням, когда вся Русь великая суетным беспутством объята?»* [11, с. 199].

У книзі Б. Ширяєва нові радянські, спаплюжені Соловки — *«всероссийская свалка»*, в якій, усупереч злочинам безбожної більшовицької *«сатрапии»* [11, с. 37, 109, 130], *«жив и дух Руси — многогрешной, заблудшей, смрадной, кровавой... кровью омытой, крещённой ею, покаянной, прощённой и грядущей к воскресению преображённой китежской Руси»* [11, с. 130–131]. Завершуючи свою книгу нарисами про російських праведників (частина п'ята — *«На тропе к Китежу»*), автор зізнався, що одразу після соловецької каторги не міг *«не поминать её лихом»*. Славослів'я *«руському духу»* могло бути написане лише через доволі тривалий час. За щасливого збігу обставин строк неволі виявився для Ширяєва порівняно коротким — замість 10 років близько 7, інші замінили на три роки заслання, яке письменник відбув у Середній Азії. Ще один символіч-

ний лейтмотив його книги — картина скотобійні, побачена в дитинстві [11, с. 129] — повторюється у фіналі: «*Она [соловецька дійсність — Н. К.] была для меня только страшной, зияющей ямой, полной крови, растерзанных тел, раздавленных сердец, разбрызганных мозгов. <...> Над навсегда покинутым Святым островом смерть, только смерть простирала свои чёрные крылья...*» [11, с. 421].

Жахлива дійсність нових Соловків не заслонила оповідачеві ту ідеальну міфічну Русь, про яку він не переставав мріяти й на каторзі — «*Ушедшую, величавую, безмерную, дивную в несказанной красоте своей*» [11, с. 421]. Третій найважливіший ліричний лейтмотив його книги — «*мечта о дальних странствиях*», «*сосущая мечта о невозможном, недостижимом, отнятом*», «*порывы к неведомым далям*» [11, с. 86, 91, 311, 373]. Зі часової та просторової віддалі — повоєнної еміграції — Соловки бачаться йому місцем поховання «*безвестных страдальцев за древнее русское благочестие*» разом із могилами «*новых мучеников, положивших жизнь свою за Русь*» [11, с. 421]. Показово, що останнього кошового Запорізької Січі Петра Калнишевського (у Ширяєва — Кольнішевського; могила славетного запорожця знаходиться на території Соловецького монастиря) цей автор теж зараховує до «*мелких осколков разбитой, поруганной русской культуры*» [11, с. 129]. І навіть у ликові розп'ятого Христа бачить «*русского, сермяжного, в рабском виде исходившего землю Свою и здесь, на её полуночной окраине, расстрелянного поклонившимся Ему теперь убийцей*» [11, с. 338]. Могила запорожця Калнишевського названа місцем поклоніння «*русским страстотерпцам*», а отець Никодим, котрий неодноразово згадував свою рідну Полтавщину, — «*русским деревенским Утешительным попом*» [11, с. 271].

Інакше ставлення до Соловків — як до оплоту ворожої чужої традиції, котра втілює не святість і світлу благодію, а ортодоксію й агресію, — знаходимо у книзі українського історика-емігранта Семена Підгайного (1907–1965). Загальне враження від Соловків при першому знайомстві таке: «*Праворуч, зовсім близько, похмуро й підозріло насутившись, стояв Соловецький кремль, втілення грубої сили, безпросвітної темряви, начотництва й ортодоксії*» [8, с. 190]. І надалі російська «*твердиня благочестія і ортодоксії*» [8, с. 200] бачиться не протиставленням новій радянській дійсності, а навпаки — радянська дійсність Соловків виглядає законо-

мірним продовженням російського фанатизму й державної жорстокості, протистоїть гуманістичній світовій традиції: *«Я хотів зрозуміти цей твір скрайніх, фанатичних його будівничих. І мені так здавалося, що кожний той сірий тисячопудовий камінь, що лежав в тій стіні, дихав ортодоксією й непогрішимістю супроти єдино правого і єдино правдивого бога соловецького. Це був бог інший, він рішуче різнився і уявлявся творцями кремля цілком іншим, як його уявляли люди на цілому світі. Соловецький бог був особливий, він був наділений якостями, характерними для цього темного жорстокого краю. Бог не був милостивий, а лиш всекараючий, соловецький бог не прощав найменшої провини, він лиш карав, карав і на майбутнє віщував страшні муки»* [8, с. 259].

У сприйнятті українського в'язня Підгайного це місце — *«потьора, що зветься Соловецьким монастирем»* [8, с. 261] — ніби очікувало нових жертв *«в ім'я нового соловецького бога»* [там само] й дочекалося їх, щоби виссати, *«як вампір»*, із них кров [8, с. 259]. Вони виглядають по-радянськи гротескно і втілюють колективний образ зека, змальований з гіркою іронією та щемливим боєм: *«Ликові, по-ударному зроблені лапті, півпайки хліба за пазухою, пилка під одною, а сокира під другою рукою, шапка «прощай, родіна», а сам ніби тільки-но з хреста знятий — це він, так оригінально убраний, найпотужніша сила сталінського соціалізму. <...> ...двадцятимільйоновий будівничий у лаптях і з півпайкою за пазухою!.. Як матеріалу не вистачить, то власні кістки покладе і кров'ю власною зцементує той «Дворец советов», щоб довго та твердиня стояла, щоб майбутні покоління могли прийти, холодного каменю торкнутися й могли так само проклясти фундаторів тої споруди, як ото я проклинав, стоячи між соборними стінами святотатців і провокаторів»* [8, с. 262].

Притаманний С. Підгайному гірко-іронічний погляд на соловецьку зеківську братію не допускав замилювання чи благоговіння перед «святою Руссю», та й «Русі» він на Соловках бачив значно менше. Відбуваючи там своє безстрокове ув'язнення (заміну смертного вироку) у найжахливішу пору — 1933–1937 роки (перед ліквідацією Соловецького табору його перевели на материк, у Белбалтлаг), він зустрічав головним чином розкуркулених селян, недоморених голодом, а не останніх російських інтелігентів, серед котрих переважно перебував Б. Ширяєв. Могила Калнишевського, спалю-

жена написом «Смірліся і почил», у сприйнятті Підгайного — блюзнірська образа українського бунтарського духу, за яку він проклинає «святотатців і провокаторів» — такими вважає не лише нових соловецьких катів, а й царських мучителів, і навіть святих Зосиму і Саватія: *«Ні, це не дійсність. Дійсність — це каземати, правіжи і — покоряйтеся. Ці два були свого часу грозою цілого Біломор'я! Ні, це фальш — ті благообразні всепрощаючі дідусі. Не були вони такими, це вони поклали основи цій потворі, що зветься Соловецьким кремлем»* [8, с. 261].

Серед тих, кого показує Підгайний, навіть засуджені за людоїдство жертви голодомору 1933-го виглядають людянішими за соловецьких катів. Із симпатією та повагою показано й російських мучеників та монахів; наприклад, у розділі «Отець Никодим» ідеться про останнього ієромонаха Соловецької обителі — сина *«архангельського помора»* — та його наставників і соратників [8, с. 327–333]. Однак особливо майстерно й переконливо Підгайний показав не тих, кого знав лише з переказів чи легенд, а того, кого бачив на власні очі: *«Божого чоловіка»* Филимона Подоляка — батька знищеної в 1921 р. великої селянської родини, котрий своїм юродством виявляв зневагу до нелюдських властей спочатку на рідній Житомирщині, звідки його в 1926 році заслали на Соловки, а потім на каторжному острові, де його в 1935 році розстріляли, скориставшись звинуваченням на підставі доносу. Останні сцени зі стилізованого життєпису Филимона в розділі «Соловецький бог і „христосики“» сповнені ремінісценцій з євангельської історії про зраду й розп'яття Христа [8, с. 266–272].

Загалом склад ув'язнених, за спостереженнями Підгайного, був різнонаціональний, про що співалося у цитованій ним пісні, котра *«фігурувала свого часу за матеріал в руках слідчої частини ГПУ на Біломорканалі»: «А нас — одна сім'я — / Ми побраталися: / Туркмен, узбек, чечен, / Сумний грузин, / Сини України, / Карельські «каймени», / Удмурт і чех, / Литвин і білорус»* [8, с. 408–409]. В обох частинах книги «Недостріляні» є розділи-нарис, у котрих назва підтверджує особливу увагу українського історика до інонаціональних складових соловецького контингенту: «Білоруси» [8, с. 248–257], «Нацмени на Соловках» [8, с. 384–412].

Загалом в етноімагологічних характеристиках Підгайний значно ближчий до білоруса Аляхновіча, ніж до Б. Ширяєва. Більшість

характеристик однослівні, зате трапляються доволі часто; на перший погляд, вони просто фіксують склад в'язнів у той чи інший момент. Але вони диференційовані й показують наявність у тюремній камері або таборі представників різних націй і верств, не змішуючи з росіянами. Табірне середовище героя-оповідача постійно змінюється, однак він не забуває про чіткі етнічно-соціальні визначення: *«Там сиділи кубанські і донські козаки, греки, вірмени. Зовсім не було справжніх росіян, а всі були українізованими і справжніми українцями. За соціальною ознакою це були переважно хлібороби і міщани»*, — так виглядає в його сприйнятті таганрозька тюремна камера в 1933 році [8, с. 152]. На Соловках дещо інша ситуація: *«Коло тисячі осіб, що вміщав цей барак, становили інтелігенти з так званих інонаціоналів. Росіян майже не було, за винятком кількох священників, артистів і професорів дуже правого, так би мовити, крила»* [8, с. 182]. Як бачимо, однослівна констатація факту вже сама по собі здатна виразити авторську етноімагологічну оцінку.

Зближує білоруського й українського авторів і те, що вони критично-вороже налаштовані до радянської влади, яка уособлює в їхньому сприйнятті нове піднесення тиранії, вважають її безумовно злочинною (у буржуазній Польщі Аляхновіч був налаштований про-радянськи, але його ілюзії стосовно *«новага жыцця»* швидко розвіялися в Мінську 1926 року, а на Соловках роком пізніше від них не лишилося й сліду). Білоруса та українця споріднює й те, що «російське» та «радянське» в їхньому сприйнятті не протиставлені, як у Ширяєва, а пов'язані. Аляхновіч сприймає всі особливості чужого йому соловецького побуту як щось показово радянське — вони цікавлять його як груба й неестетична екзотика, до якої треба пристосовуватися, притерпітися, що вимагає певного цинічного загартування. Наприклад, з особливою відразою пише про *«агідную маскоўскую лаянку»*, що пережила всі епохи й розквітла при «советах». Підгайний, як уже сказано, бачить Соловки втіленням російської безперервної державної й культурної традиції. У цьому головна відмінність від Ширяєва, котрий апологізує дорогий йому образ Русі, зараховуючи до нього все, що заслуговує поваги та пошани, включаючи загарбану Російською імперією чужу культурну спадщину.

Вчитуючись у сторінки, котрі розповідають про перипетії особистого досвіду виживання, розуміємо, наскільки соціальна ідентифікація була важливою умовою існування табірників. Земляки та

одноплемінники, як правило, допомагали один одному — завдяки такій допомозі вдалося вижити героєві-«простаку» Аляхновіча, про неї зі вдячністю згадують і Б. Ширяєв, і С. Підгайний, і О. Волков. З усіх спогадів очевидно, що табірне світосприйняття суб'єкта перебудовується з особистісного на, умовно кажучи, колективний реєстр. Адже окрема людина в табірному «звалищі» представляє не себе особисто, а свій народ, свій край, свою верству; хороше чи погане в людині переноситься оточенням на спільноту, котру вона представляє. Так формуються й закріплюються стереотипи тюремно-табірного життя. Однозначний стереотипний поділ на «Своїх» і «Чужих» виявляється передусім у кримінальному середовищі: *«Їхали всі разом, політичні й кримінальні. Їхали разом, але були цілком ворожі. Ми — це «осмадеї», «штимти», «фраєра», вони — справжні люди, вони „жуліки“»* [8, с. 159]. Одначе «хахлацький конвой» у книзі Підгайного безпомилково передвіщає нелюдські умови етапування для всіх зневолених: *«Ну, братці, шах і мат нам, — кричав якийсь уркач, — хахлацький конвой, пропали ми, братці!»* [8, с. 158]. Той же стереотип побутує в книзі О. Волкова та багатьох інших табірників (і не лише зі Соловків) — він став одним із топосів радянського ГУЛАГу в літературному зображенні.

Те, що в надзвичайних умовах виживання, котрі нівелюють особистість, людина намагається знайти опору в більшій, сильнішій ідентифікованій спільноті, — цілком закономірно. Те, що ці спільноти залишають сліди у вигляді стереотипів сприйняття, — очевидно, теж. У радянських таборах, де знищували представників «ворожих класів», соціальні відмінності спотворювалися, переходили у свою протилежність, а стереотипи продовжували жити. У свідченнях соловецьких табірників, крім колективних соціальних характеристик, котрі виглядають іноді карикатурно — «уркачі», «фраєра», «враги народу», «бывшие», «каэры» тощо — знаходимо чимало стереотипних визначень людей і за національною ознакою. Не змішувати стереотипи з етнообразами притаманно багатолітньому табірникові Олегу Волкову (1900–1996) в його «Зануренні в п'тьму». Він відбував на Соловках два перших зі своїх п'яти вироків: 1928–1929 та 1931–1936 роки.

У своїй мемуарній книзі О. Волков обґрунтовано звертається до колективних стереотипних характеристик: *«И всюду — густо всякого ворья; немало было народу трудно определенной категории —*

*что-то обезличенное, стёртое лагерем»* [3, с. 145]. Однак більшість соціальних та етнічних визначень у ній показово індивідуальні. Автор яскраво і приязно представляє і російських інтелігентів різних верств, і католицького ксьондза, і азербайджанських мусаватистів, і збіглих чеченців, і різнокаліберних махновців — *«исконных пахарей»*, за його характеристикою, і багатьох, багатьох інших. Відмінність цих людей від його одноплемінників та «близьких по класу», їхня прихильність до своїх традицій і культури, етнокультурні симпатії та антипатії викликають у нього повагу й розуміння, а не роздратування. Тому його спостереження такі актуальні донині і здаються художньо переконливими — повнокровними, хоча здебільшого викладені дуже стисло, як і в інших мемуарних свідченнях.

Етноімагологічні оцінки «Свій» — «Чужий» у текстах-свідченнях людей, котрі побували в екстремальних умовах виживання, можуть слугувати показником людської толерантності. Вони виявляють як упередження та майже інстинктивне відторгнення «Чужого», так і напівусвідомлену самоідентифікацію зі «Своїм». За слушним підсумком Ц. Тодорова, це не означає, що «завдяки своїй екстремальності табори висвітлюють істину нашого життя. Тоталітаризм — це протилежність до демократії, а не до її істини» [9, с. 380]. Однак саме тому, що тоталітаризм є «крайньою межею чи протилежністю до демократії, він і може нам багато що про неї повідомити» [там само]. Зокрема показати, звідки вирости міжнаціональні чвари в період розпаду Союзу та безперервні конфлікти у пострадянський період. Розсипався пропагандистський міф про інтернаціоналізм і «дружбу народів», натомість вилізли на поверхню атавістичні упередження, котрі спонукають триматися «Свого» як «останнього сховку негідників» (за відомим означенням націоналізму). Однак навіть на межі виживання люди здатні виявляти високу ступінь спротиву атавістичному злу. Цей високий поріг людяності виявляється в терпимості до «Чужого», у здатності визнавати й цінувати його відмінність та самодостатність.

У творах обраних нами авторів різної національності й різних поколінь (двоє — Б. Ширяєв та Ф. Аляхновіч — старші і двоє молодші, майже ровесники ХХ століття О. Волков та С. Підгайний) Соловки показано крізь притаманні кожному індивідові особистісні орієнтири й цінності, котрі визначають конфліктну опозицію «Свій» — «Чужий». Цілком закономірно, що відторгнення радянсь-



кої дійсності — те спільне, що їх об'єднує, — не усуває розходжень у поглядах на сам феномен Соловків — святого для православних росіян місця і радянського концтабору. Якщо монархіст Б. Ширяєв виступає апологетом «руськості», втіленої в метафорі «невгасимої лампади», то білорус-католик Ф. Аляхновіч та українець С. Підгайний бачать ту «руськість» майже тотожною «радянськості», її духовною основою. А російський інтелігент О. Волков допитливо аналізує міжнаціональні стосунки в таборі, щоб зробити висновки про брехливу сутність декларованої радянською владою політики інтернаціоналізму та шовіністичну природу тоталітарної держави — СРСР.

У кожного автора-табірника різна ступінь критицизму і в ставленні до «Свого». Через те їхні книги по-різному сприймаються нащадками в сучасній батьківщині, причому загальна тенденція суспільної рецепції достатньо промовиста (важлива її риса — відсутність активного інтересу серед нинішніх дослідників, про що йшлося на початку статті). Аляхновіч та Підгайний через політичну кон'юнктуру в далеких від демократичного світу «незалежних» Білорусі та Україні опинилися серед маргінальних авторів, про яких згадують лише принагідно. О. Волков самотньо помер у Москві на 97-му році життя, і хоча встиг удостоїтися престижних премій (серед них Державна премія Росії за 1991 рік, Пушкінська премія Германського фонду Альфреда Тепфера за 1993-й) та нагород, його «Занурення в п'їтму» впродовж останніх десятиліть не перевидавалося і практично невідоме широким читачам — талановитого письменника ніби «здали в архів», під рубрику *«осколок старой России»* (так називалася публікація про нього в «Независимой газете» 22.01.2000 р.).

Натомість книгу Б. Ширяєва широко тиражують у видавничих центрах, належних Московській патріархії, було вже кілька перевидань — патріотично-релігійний пафос, державницькі ідеї з очевидними шовіністичними стереотипами виявилися більш потрібованими, ніж тверезий скептицизм і нелицемірний, непоказушний интернаціоналізм О. Волкова.

Книги Аляхновіча та Підгайного в сучасній Росії просто невідомі. Судячи з почутого на науковій літературознавчій конференції в Казанському (Приволзькому) федеральному університеті 2–7 травня 2012 р., де первісний варіант цієї статті був представлений у вигляді доповіді, про них, як і про табірну прозу загалом, переважна більшість росіян і надалі не хочуть знати: на багатолюдній IV Між-

народній конференції під назвою «Синтез документального і художнього в літературі та мистецтві» про табірну тему йшлося лише в поодиноких доповідях.

**Висновки.** Кожен з авторів створює авто- та гетерообрази, використовує й етностереотипи, котрі співвідносяться з його світоглядом стосовно опозиції «Свій» — «Чужий» / «Я» — «Інший». Об'єднує їх протиставлення «Я» або «Ми» (ув'язнені за 58-ю статтею, інтелігенти) стереотипному «урки» / «блатні» / «ворьё». Етнічні авто- й гетерообрази в усіх різні. Б. Ширяєву притаманні імперські стереотипи, звідси його ототожнення з «руським» усього, що служить славі й величі Росії, і категоричне протиставлення «руського» та «радянського». «Руськість» у його уявленні визначають монахи-«трудники», соловецькі «страстотерпцы» та загалом служителі православ'я, а «радянськість» — безбожні соловецькі кати. Ф. Аляхнович і С. Підгайний близькі в своєму критичному ставленні до «руського», яке в їхніх очах принципово не відрізняється від «радянського» й «соловецького». О. Волкову неприйнятне «радянське», у ставленні до сучасного «руського» він налаштований скептично.

### Література

1. Аляхнович Ф. У капцорах ГПУ: аповесць / уклад. А. У. Жинкіна і Ю. Р. Чудзіна; праadm. А. В. Бяляцкага; паслясл. А. А. Дишлевіча. Мн.: Маст. літ., 1994. 240 с.
2. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
3. Волков О. Век надежд и крушений: [воспоминания, повести, рассказы, очерки]. М.: Сов. писатель, 1990. 736 с.
4. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Общие вопросы. Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский. М.: Сов. писатель, 1988. 448 с.
5. Малова Ю. В. Становление и развитие «лагерной прозы» в русской литературе XIX–XX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 — рус. л-ра. Саранск, 2003. 20 с.
6. Наливайко Д. Літературознавча імагологія: предмет і стратегії // Літературна компаративістика. Вип. 1. К., 2005. С. 27–44.
7. Нива Ж. Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе / пер. с фр. Е. Э. Ляминой; предисл. А. Н. Архангельского. М.: Высш. шк., 1999. 304 с.

8. Підгайний С. Українська інтелігенція на Соловках. Недостріляні. Тернопіль: Джура, 2008. 416 с.
9. Тодоров Ц. Обличчям до екстремі / пер. з фр. Я. Салига. Львів: Літопис, 2000. 416 с.
10. Ширяев, Борис Николаевич: Материал из Википедии — свободной энциклопедии: [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Ширяев,\\_Борис\\_Николаевич](http://ru.wikipedia.org/wiki/Ширяев,_Борис_Николаевич) (29.04.2012).
11. Ширяев Б. Н. Неугасимая лампада. Б. м.: Издание Сретенского монастыря, 2000. 432 с.
12. Dyserinck, H. Imagology and the Problem of Ethnic Identity // Intercultural Studies: Scholarly Review of the IAIS. Spring, 2003. No. 1 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.intercultural-studies.org/ICSI/Dyserinck.shtml> (25.04.2012).



## Розділ 9. Генологічний метод дослідження

**Завдання студентам.** Прочитайте дослідження, визначте місце генології (жанрології) серед компаративістських методів. До якого / яких із них вона найближча?

Спираючись на прочитане в підручнику В. Будного та М. Ільницького та інші теоретичні праці, дайте оцінку підрозділам у цьому розділі. Поясніть, про які жанри та який текстовий матеріал ідеться та наскільки він для вас зрозумілий завдяки запропонованому дослідженню. Дайте відповіді на питання:

Чому вивчення жанрової традиції у світовому літературознавстві здійснюється головним чином компаративними методами?

Чому жанри, як правило, мають інтернаціональний характер? Чи є винятки із цього правила? Чим зумовлені закономірності розвитку жанрів у світовій та національній традиції?

Якими шляхами відбувається розвиток жанрів та які «механізми» у ньому «працюють»? Як можна простежити жанровий розвиток? Приведіть приклади з відомих вам досліджень.

Чи є часові рамки у розвитку жанрів? Чим пояснюються періоди їхньої активізації або занепаду? Які з відомих вам жанрів вважаються «мертвими»? Чи можуть вони активізуватися знову?

Які ще генологічні дослідження вам відомі? Що можете сказати про компаративістські аспекти в них?

Порівняйте контекст українського твору в дослідженні про «Лісову пісню» та у другому — про сонети двох поетів-шістдесятників. Чи можемо вважати широкий фон (традиція сонетної форми у світовій поезії та її національні варіації) порівняння українських авторів-сучасників відповідним компаративістській методології (яка передбачає зіставлення принаймні двох культур / літератур)?

До яких висновків приводять запропоновані генологічні дослідження? Стосуються вони лише теорії, чи й історії літератури?

**Термінологічний словник до розділу:** жанр, жанрова система, національні аспекти жанрової системи, історична трансформація жанрів, жанрова диференціація, дифузія жанрів, традиційні жанри.

## 9.1. «Балладина» Юліуша Словацького і «Лісова пісня» Лесі Українки в контексті жанру<sup>128</sup>

**Постановка проблеми.** «Лісова пісня» не раз зіставлялася з різними творами світової літератури — як драматичними («Зачароване коло» Люціана Риделя, «Затоплений дзвін» Гергарда Гауптмана), так і прозовими. З останніх — здебільшого у жанрі фантастичної повісті, як-от «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського, «У неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської, або іронічної казки чи казкової новели — з творами Оскара Вайльда, Євгенія Шварца тощо. Але найприродніше, очевидно, розглядати її в контексті жанру, який поетеса сама означила — драма-феєрія. хоча й сумнівалася у придатності такого терміна.

**Виклад основного змісту.** У відомому листі до матері від 20 грудня 1911 р., де Леся Українка повідомляла про закінчену драму, читаємо: *«А от досада, що ніяк не можна-по-нашому перекласти «Märchendrama» — «драма-феєрія» те, та не те. Як би його сказати? Драма-казка чогось незграбно, правда?»* [11, с. 379]. У листі до А. Кримського (від 14 жовтня 1911 р.) вона теж вагається з визначенням, але все-таки спиняється на «феєрії»: *«Сього літа, згадавши про їх [волинські ліси — Н. К.], написала «драму-феєрію» на честь їм, і вона дала мені багато радощів, хоч я й відхорувала за неї (без сього вже не йде!). Се, властиво, Märchendrama, по термінології Гауптмана (так він зве свій «Потоплений дзвін»), але я не знаю, як би се могло по-нашому зватись»* [11, с. 373].

У час створення «Лісової пісні» жанр феєрії в українській літературі ще не визначився. Він належить до вельми специфічних і рідкісних у світовій літературі, хоча й має поважну історію: виник, очевидно, в епоху Відродження як театральна або циркова вистава з фантастично-казковим сюжетом, сценічними ефектами і трюками; у драматургію увійшов із творчості Шекспіра, проте у зразковій, класичній формі виявляє себе в літературі зрідка. Донедавна тлумачення терміна «феєрія» подавалося далеко не в усіх літературознавчих словниках (наприклад, у «Литературоведческом энциклопедическом словаре» — М., 1987 — його немає), здебільшого — в новіших (див. «Літературознавчий словник-довідник» — К., 1997).

<sup>128</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. «Балладина» Ю. Словацького та «Лісова пісня» в контексті жанру // Науковий вісник ВДУ. Журнал Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Філологічні науки. Луцьк, 1999. № 15. С. 26–30.

Жанрову своєрідність драми-феєрії, судячи зі словників, визначають наявність поруч із героями-людьми казкових персонажів, умовність хронотопу та незвичайність, казково-фантастичний колорит подій, що відбуваються. Але матеріалом для фантазії можуть бути як давнє легендарне, умовне минуле (наприклад, у «Балладині» Ю. Словацького чи названій п'єсі Г. Гауптмана), так і сучасне авторові життя, показане крізь призму казкових образів (як у «Лісовій пісні»). Очевидно, термін «драма-казка» через те й не задовольняв Лесю Українку. Від власне драми-казки феєрія відрізняється більшою вагою філософського підтексту, міфологічних паралелей. Сюжети феєрій, як правило, умовно-концентричні (тобто основний конфлікт перенесений у душі персонажів), а дія розвивається циклічно. Зрештою, межа між цими підвидами драматичного жанру — фантастичної драми — досить умовна.

Класичних феєрій у драматургії порівняно мало: у цей ряд включають окремі п'єси Вільяма Шекспіра («Сон літньої ночі», 1596; «Буря», 1612), Юліуша Словацького («Балладина», 1834; «Лілла Венета», 1839), Генріка Ібсена («Пер Гюнт», 1867), Александра Островського («Снігуронька», 1883), Моріса Метерлінка («Синій птах», 1908), Г. Гауптмана («Затоплений дзвін», 1896), Л. Риделя («Зачароване коло», 1899), Станіслава Виспянського («Весілля», 1901); з українських зразків феєрії, крім «Лісової пісні», відомі «Над Дніпром» (1911) та «Ніч на полонині» (1941) Олександра Олеся і п'єса Івана Кочерги «Марко в пеклі» (1928). Очевидно, цей перелік неповний, але справа в тім, що ґрунтовне вивчення жанру ще й досі є проблемним питанням [див.: 3, с. 57]. У поодиноких статтях, присвячених йому, до ряду феєрій відносять різні твори. Юлія Десятова, наприклад, не включала до них ні вказані п'єси Шекспіра, ні Словацького, починаючи історію жанру від драми Ібсена, що вочевидь збіднює уявлення про такий унікальний і давній жанр світової драматургії.

Сам термін з'явився наприкінці XIX ст., далеко не всі автори вживали його щодо своїх п'єс. Ю. Словацький назвав «Балладину» «фантастичною легендою», а Г. Гауптман свою п'єсу, як уже згадувалося, — *Märchendrama*. Але з указанного переліку класичних феєрій бачимо, що цей жанр має здатність актуалізуватися в певні літературно-мистецькі епохи. Можна визнати такими добу пізнього Відродження, Романтизм та добу порубіжжя XIX–XX ст., зокрема

творчість неоромантиків і символістів, щодо яких можна говорити не тільки про визначення «чистого» жанру драми-феєрії, а про феєричність як жанрову ознаку їхньої творчості загалом — вона часто спостерігається й у ліричних та прозових текстах (прикладом можуть бути твори О. Вайльда, Вільяма Батлера Єйтса, Лотреамона, Александра Блока, Андрея Белого та ін.). Очевидно, такі спалахи інтересу до окремого жанру не випадкові, вони припадають на періоди розвитку культури, що характеризуються «рішучим запереченням нормативності в естетиці й художній практиці» [7, с. 19]. Не випадково й те, що нинішні постмодерністи виявляють посилені інтерес до феєричної літературної форми. У сучасній українській літературі ознаки феєризму можна виявити у Валерія Шевчука, Юрія Андруховича та ін. Твердження Ю. Десятової про занепад феєрії як драматичної форми видається передчасним. Адже у жанрів свої еволюційні закономірності, до того ж досі поверхово досліджені, і передбачити продовження того чи іншого з них не завжди вдається навіть найпрозорливішим літературознавцям.

Вивчення «Лісової пісні» в контексті жанру феєрії вже нараховує ряд цікавих паралелей. Порівняння з Шекспіром, Гауптманом, Метерлінком, Ібсеном, Риделем та ін. робилися Віктором Петровим, Петром Одарченком, Магдаленою Ласло-Куцюк, Тамарою Борисюк, Людмилою Комар тощо. Ю. Словацький у цих дослідженнях згадується, як правило, побіжно, докладні порівняння не проводилися (за винятком праці Ростислава Радишевського [8, с. 54–73]). Зрештою, інтерес до Словацького у Лесі Українки далеко не такий очевидний, як до Метерлінка, Ібсена чи Гауптмана. Відомо, що вона ставила його у ряд тих авторів, яких рекомендувала братові Михайлові для перекладу і видання українською мовою [див.: 10, с. 42]. Але прямих відгуків на твори Ю. Словацького у Лесі немає. «Балладину» вона, безперечно, знала, проте в даному випадку важливий не цей факт сам по собі, оскільки не йдеться про прямі запозичення чи наслідування, а про той ефект, який Михайл Бахтін називав «пам'яттю жанру».

Отже, спробуємо виявити деякі паралелі у драмах-феєріях Лесі Українки та Ю. Словацького.

Видатний польський поет-романтик назвав «Балладину» у листі до матері своїм улюбленим твором. А в листі-присвяті Зигмунту Красінському від 9 липня 1839 р. писав про свій задум: «...у той

час, коли ти давні монументальні фігури наповнюєш вулканічними пристрастями нашого часу, я створюю з давньої Польщі фантастичну легенду, з вікової тиші видобуваю пророчі хори...» [12, с. 8]. П'єса написана 1834 року, опублікована 1839-го. Разом із «Ліллою Венедою» вони були задумані як частини двох трилогій про найдавніші часи в житті польського народу, але колорит подій у «Балладині» відповідає швидше добі середньовічного феодалізму, ніж прадавнього язичництва, як помітили дослідники [4, с. 279]. Зміст навіяний баладами польських поетів — «Малина» Александра Ходзька та «Лілія» Адама Міцкевича, проте основний складовий елемент матеріалу — народна казка про сестер, з яких одна убила другу із заздрощів та була викрита співом сопілки з дерева, що виросло на могилі убитої. У польській літературі «Балладиною» Словацького покладено початок драматургії, тісно пов'язаній з фольклорними та міфологічними мотивами. *«Написана вона, як міг скласти сам народ, — писав поет у тому ж листі до матері (1834). — В ній зовсім нема історичної правди, а місцями вона взагалі фантастична. <...> Якщо є в ній щось близьке будь-якому відомому творові, то хіба що шекспірівському „Королю Ліру“»* [9, с. 584].

Російські літературознавці К. Державін та Б. Стахеев зазначали, що звернення Словацького-романтика до фольклорних мотивів зумовлене його патріотизмом [див.: 9, с. 671]. В еміграції у Швейцарії він повертався до батьківщини з думками про сили зла, що тяжіють над нею. Серед фантастичних лісових видінь у «Балладині» виникають драматичні колізії боротьби за владу. Героїня драми, жорстока серцем селянська дівчина, вдовина дочка Балладина зноситься на королівський престол через убивства, кров, зраду. Ланцюг злочинів розгортається з невідвратною послідовністю — така властивість тиранії, що стверджує панування сваволі і самодержавства. Спроба лицаря Кіркора повернути спадкову польську корону визнаному народом, але вигнаному ворогами королеві Попелю (він же Пустельник) завершується поразкою від честолюбної Балладини. Однак її злочини одержують достойну Божу кару: блискавка вражає її під час суду, коли вона виносить смертний вирок невідомому злочинцеві — ним є сама королева, яка на вимогу підданих мусить чинити справедливий суд.

Сюжетна основа, як бачимо, далека від тої, що у «Лісовій пісні». Конфліктні вузли Лесиної драми несуть зовсім інші проблеми,



фантастично-фольклорний колорит значно ближчий до реального селянського життя, до міфічних вірувань і уявлень. Словацький, як і переважна більшість польських романтиків, тяжів до «оптимістичного вирішення філософсько-історичних проблем», всуціль «полоноцентричних» [4, с. 279–280]. Використовуючи і довільно інтерпретуючи умовно-романтичні образи доби феодальних міжусобиць та лицарської сваволі, протиставляючи їм здорове народно-етичне начало (як у язичницько-загальнослов'янському, так і в католицько-християнському варіанті архетипів), він показував невідворотність розплати за насильство, зраду, підступне честолюбство. І підносив ідеал благородного лицарства, що виступав у спілці і нерозривній духовній єдності з народною мораллю.

Проте у творів Словацького та Лесі Українки є й спільні мотиви. На перший погляд, вони видаються дрібними деталями, але все ж спробуємо їх простежити докладніше.

В обох драмах природа виступає не лише барвистим казковим фоном, а й живою учасницею подій у людському світі. Власне, межа між людським і природним не визначена, бо у справі людей втручаються міфічно-фольклорні персонажі. Обидві п'єси починаються мотивом пробудження весняної природи. У «Балладині» фея озера Гоплана прокидається весною від сну і встає з дна озера. Вставши, вона загадує лісовим духам Хохлику і Скерку роботу: навести лад у лісовій господі. Мавка у Лесі Українки, хоч і встає не з озера, а з дупла верби, і поводить дещо інакше — не як господиня, а як безтурботне дитя лісу і вихованка лісових духів, проте її стосунки з ними (наприклад, із потерчатами) нагадують поведінку Гоплани.

Далі у Словацького розвивається мотив самовідданого почуття феї озера до потопельника, якого мусить повернути у людський світ і приректи себе на розлуку з невдячним коханим. Коли врятований повертається до життя, Гоплана марно чекає від нього хоч крихти прихильності. Вона для нього — «жінка чорта», і він не з тих, хто здатен побачити приваби лісової панни, хоча щодо звичайних дівчат неперебірливий.

У «Лісовій пісні» теж є закохана без взаємності у втопленого юнака Русалка, але страждати через людську невдячність та обмеженість випало Мавці.

У «Балладині» закоханість у земну людину змінює звичне життя Гоплани, заповнює її серце незвичайним сум'яттям. Скерко,

як Лісовик Мавку, застерігає Гоплану від «людських чар». Але героїня не зважає на засторогу, бо її любов беззастережно віддана коханому, і вона згодна страждати, як людина. Грабець же бачить у ній істоту дивну, незрозумілу, і не хоче мати зайвого клопоту — йому достатньо любовних пригод із сільськими дівчатами. Щось є в цій обмеженості спільне і з Лукашевою, і з Килининою практичністю, і з обмеженістю матері Лукаша.

Ще один мотив кохання, в якому природні стихії відступають перед людським почуттям, природна гармонія і ясність видаються неспівмірними зі складністю людського духу, — закоханість Філона у вбиту Балладиною сестру. Мрійливість Лукаша нагадує вдачу цього романтичного героя, а невміння змиритися з життєвою реальністю несе в собі дещо від романтичних ілюзій.

Любовна інтрига у Словацького загалом розвинута набагато складніше, ніж у «Лісовій пісні». Зокрема, важливу роль відіграє закоханість Грабця у Балладину. Хохлик за наказом Гоплани цілу ніч водить парубка по болоту, щоб не допустити побачення з Балладиною. Потім Грабець перетворюється у вербу, з якої виріжуть співаючу людським голосом сопілку. У Лесі перетворення трапилося з Мавкою, але близькість мотивів угадується. Очевидно, вони спільні у фольклорі обох народів.

Попри звучання схожих мотивів, кожна з феєрій несе явні ознаки своєї доби. Основне — загальний трагічний пафос «Лісової пісні» (хоч і стверджується вічне безсмертя природи та людської душі) — і торжество справедливості над покараним злом, яким завершується «Балладина». Це не індивідуальна відмінність між українською поетесою Лесею Українкою та поляком Юліушем Словацьким — це відмінність епохальна, зумовлена історичним часом: «...суперечності у романтиків не переростають в антиномії, це саме діалектичні суперечності, що піддаються розв'язанню у вищому синтезі», — зазначають дослідники цієї літературної епохи [7, 17]. Екзистенційна глибина літературних творів доби неоромантизму та символізму у порівнянні з їхніми попередниками першої половини ХІХ ст. трагічніша.

Те ж саме можна твердити про побутово-реалістичний характер зображення сільського життя у «Лісовій пісні» в порівнянні з відсутністю побутовізму, умовно-романтичним або умовно-фольклорним, стилізованим характером предметно-образного плану не

лише у феєрії Словацького, а й у всіх попередніх авторів феєрій, включаючи Островського та Ібсена і навіть (значною мірою) Гауптмана. За цією ознакою — життєвість, натуралістичність предметно-образного плану — п'єсу Лесі Українки можна ставити в ряд з її сучасниками та наступниками: М. Коцюбинським, С. Виспянським, О. Олесем, І. Кочергою. У модерністську епоху досягнення етнографічно-побутової й соціально-психологічної драми та прози не були відкинуті чи забуті — вони були акумульовані творчим досвідом неоромантиків, символістів, експресіоністів і використані у психологічному зображенні персонажів.

Щодо втручання природних сил у життя героїв, то у Словацького бачимо характерну для романтиків його доби концепцію: сили природи допомагають людям у їхніх добрих справах, бо втілюють силу Божу. Міфічні й казкові персонажі з природного світу, як правило, є втіленням добрих сил. На зображення природного світу накладається антропоморфічне уявлення про боротьбу добра і зла, гармонії й хаосу. У підґрунті такого уявлення — руссоїстська апологія природи й природної людини, утвердження «цінності природного, спонтанного, далі глибинно народного, без чого немислимий романтизм» [7, с. 15]. У посвяті Красінському Ю. Словацький писав, що «Балладина» виходить у світ *«з аріостівською посмішкою на лиці... наділена внутрішньою силою насміхатися над людським натовпом, над порядком і ладом, з якими все вершиться на світі, над тими непередбачуваними плодами, котрі приносять дерева, прищеплені рукою людей»* [12, с. 7]. І все ж до тотального скепсису щодо людської породи романтики не дійшли.

У кінці століття — у феєріях Ібсена, Гауптмана, Метерлінка та ін. — проблема виглядає значно трагічнішою, бо у свідомості митців-модерністів домінує ідея людської недосконалості й відчуження від природного, Божого світу, від Бога. Героям модерністів не дано (або дано лише до певної міри) розгадати й використати таємні сили природи, вони залишаються ні з чим у своєму намаганні примусити природну стихію служити собі. У «Лісовій пісні» пересічні люди (усі, крім дядька Лева) по-варварськи грабують природу і розплачуються за своє варварство.

У порівнянні двох конкретних творів різних, хоч і співзвучних епох повністю підтверджується також думка Д. С. Наливайка про те, що романтики були далекі від міфосприймання, характерно-

го неоромантизмові (як і загалом модернізмові), запозиченого ним, повернутого з культури більш давніх епох: «...міфологія у романтиків не протиставляється історії, не є засобом її «подолання» або «знімання»...» [6, с. 254]. У той час як одна з найсуттєвіших рис модерністської творчості — міфотворення й міфологізм.

Ще одна суттєва відмінність між творами Лесі Українки та Ю. Словацького стосується особливостей літературних епох: вона виявляє себе на рівні психологічної глибини образів. Романтичні герої Словацького в порівнянні з творами доби модерну здаються перебільшеними чи спрощеними — занадто ідеалізованими або гротесково потворними, позбавленими матеріально-чуттєвого буття й живої діалектики психологічного розвитку, бо подані як готові, задані наперед людські типи. Внутрішній світ людської особистості постає в романтиків у драматичній напрузі через протиставлення: Балладина — втілення злої волі і честолюбства, Аліна — добросердності й дівочої ніжності; Кіркор — у всьому лицар, фон Кострин — його протилежність, зажерливий безчесний найманець; Попель-Пустельник — державний муж, Філон — замріяний дивак і т. д.

У Лесі Українки, як і інших митців нової епохи, характери за глибиною і розмаїтістю психологічних нюансів не поступаються реалістичним зразкам індивідуалізованих типів, а почасти й переважають їх естетичною вишуканістю та масштабністю через тяжіння до міфологізму й відсутність прямолінійного соціологізму чи натуралізму. В українській поетесі особливо вражає майстерність творення жіночих психологічних типів, адже саме вони несуть головне філософське навантаження. Жінка у Лесі Українки в жодному разі не є підступним знаряддям інтриги й маніпуляцій з боку чоловіків (такими показані стосунки фон Кострина й Балладини у Словацького). Жіночий світ у Лесиних творах — самостійний і самодостатній. Героїні можуть бути самовідданими і честолюбними, одержимими й гнучкими, скептиками й тверезими практиками, але не бувають одномірними й передбачуваними.

Очевидно, у головній героїні «Лісової пісні» багато й особистісного. Про свій характер Леся писала у вже згадуваному листі до А. Кримського: «...вдача моя, виробившись дуже рано, ніколи не мінялась, та вже навряд чи й зміниться. Я людина еластично-уперта (таких багато між жіноцтвом), скептична розумом, фанатична почуттям, до того ж давно засвоїла собі «трагічний світогляд», а

*він такий добрий для гарту»* [11, с. 371–372]. Шлях загартування душі проходить Мавка — один із найскладніших і найпривабливіших у світовій драматургії жіночих образів, рівного якому нема в жодній із феєрій. Можливо, тому досі не відомі сценічні втілення цього образу, адекватні рівневі Лесиного твору.

Щодо визначення належності Лесі Українки до певного літературного напрямку доби Модернізму, то тут, як відомо, дослідники розходяться. На нашу думку, однозначна «ідентифікація» неможлива. Можна, очевидно, погодитись із тезою Марії Моклиці про символістську, психологічно інтуїтивну природу світогляду поетеси [5, с. 75–80]. Слушними є й докази Віри Агеєвої про близькість до стилю неоромантизму та неокласицизму [1, с. 256–259]. Театр Лесі Українки вміщає тенденції різних напрямів і стилів. До речі, такий стильовий синтетизм — не поодинокий приклад в історії світової драми: у цей ряд можна поставити й Г. Гауптмана, Бернарда Шоу, Луїджі Піранделло, Леся Курбаса й Миколу Куліша. Синтетизм таланту української поетеси [2] виявляється вже в тому, що свій найбільш «фантазійний» твір вона робить могутньої сили філософською драмою (ось чому не драма-казка) на основі психологічно-інтелектуального конфлікту (драма характерів), і водночас — драмою настрою, вишуканою і поетичною. Жодна інша жанрова форма не змогла б стільки вмістити, адже феєрія — жанр за визначенням синтетичний.

**Висновки.** Порівняння творів одного жанру, що належать різним епохам — у даному випадку романтизмові та модернізмові — не просто виявляє ознаки «дозрівання» жанрової форми, яка розкриває все ширші можливості для філософського осягнення буття, а й виявляє генетичні риси спорідненості та «мутації» літературних форм, напрямів і стилів. Зокрема, у цьому випадку очевидним є висновок, що митці-модерністи не відкидали досвід реалізму, акумулювавши його на новій основі — повернувшись до найсміливіших досягнень більш ранньої, романтичної доби. А романтики, у свою чергу, просвітницькі ідеї і сентименталістську чутливість втілювали у незвичні форми, запозичені з ренесансного чи барокового або й давнішого мистецтва. І в такому діалектичному розвитку — запоруйка безсмертя жанру.

## Література

1. Агеева В. П. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. К.: Либідь, 1999. 264 с.
2. Гуменюк В. Становлення драматичного хисту Лесі Українки // Слово і час. 1999. № 8. С. 6–10.
3. Десятова Ю. Феєрія як різновид драми // Слово і час. 1999. № 9. С. 57–60.
4. История польской литературы: в 2 т. М.: Наука, 1968. Т. 1. 616 с.
5. Моклиця М. В. Символізм у драматургії Лесі Українки // Філологічні студії: зб. наук. праць. Луцьк, 1997. Вип. 2. С. 75–80.
6. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. К.: Мистецтво, 1981. 288 с.
7. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: підручник. К.: Заповіт, 1997. 464 с.
8. Радишевський Р. П. Іскри єднання: До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки. К.: Дніпро, 1983. 203 с.
9. Словацкий Ю. Избр. соч.: в 2 т. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 2: Дrame. Проза. 703 с.
10. Українка Леся. Зібр. тв.: у 12 т. Т. 10: Листи (1876–1897). К.: Наук, думка, 1978. 513 с.
11. Українка Леся. Зібр. тв.: у 12 т. Т. 12: Листи (1903–1913). К.: Наук, думка, 1979. 696 с.
12. Slowacki Juliusz. Balladyna. Warszawa: Agencja wydawnicza Morex, 1994. 193 s.

### 9.2. Поезія Івана Гнатюка та Івана Світличного у розвитку української сонетної традиції<sup>129</sup>

**Постановка проблеми.** Сонетярство існує в європейській літературі століттями, породивши найславетніших майстрів лірики. В українському письменстві жанрова форма сонета понад століття пов'язана з трагедіями і болючими ранами, завданими історією. Це одна зі причин, через які двохсотлітня українська сонетна традиція

---

<sup>129</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. «Сонет вагомий, як стилет»: табірна лірика І. Гнатюка та І. Світличного в контексті української сонетної традиції (стаття перша) // Волинський філологічний текст і контекст: зб. наук. праць. Вип. 16: Мова і вірш. Луцьк: Східно-європейський нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. С. 68–79; Колошук Н. Г. «Сонет вагомий, як стилет»: табірна лірика І. Гнатюка та І. Світличного в контексті української сонетної традиції (стаття друга) // Там само. С. 80–89.

недостатньо простежена й вивчена: від радянських часів у ній залишилися білі плями, котрі не зменшилися впродовж останніх десятиліть [див.: 12; 16; 15]. Натомість в естетико-теоретичному дискурсі намітилася тенденція — очевидно, як компенсація довгого замовчування досягнень формалістів, — яку назовемо «вульгарно-формалістичною». Ідеться про праці деяких вітчизняних літературознавців, присвячені естетиці та поезиці віршування, де автори розглядають суто формальні модифікації віршової форми й відповідно до кількості та якості цих змін оцінюють той чи інший творчий доробок. Результати — невтішні.

Наприклад, у дисертації молодого науковця зі Слов'янська Миколи Сіробаби йдеться про «жанрово-строфічні модифікації українського сонета» [15], а в дисертації поета й літературознавця, львів'янина Івана Лучука — про усвідомлення естетичних законів поетичної творчості самою поезією [11]. Царини досліджень та задекларована методологія різні, проте дослідників двох поколінь зближує визначальна позиція: високо цінують лише тих митців, які показово засвоювали модерну й авангардистську віршову та стильову поетику. Ідеться не про новаторство в його широкому й вагомому сенсі, а виключно про формальні новації, завдяки яким, мовляв, українська література розвивалася та виходила на світовий рівень. Поети, про яких ідеться в нашій статті, просто не цікавлять таких науковців: якою би не була їхня творчість, вона не варта уваги через «ангажованість», «політизацію» та інші маркери, що стали одіозними на протипагу колись шельмованому, а тепер реабілітованому естетизмові.

Чекати чогось іншого при такій настанові й не доводиться. Адже, як заявив німецький поет Йоганнес Бехер у своєму відомому есеї середини ХХ століття «Філософія сонета, або Мала настанова щодо сонета», найбільший ворог сонета — «чотирнадцятирядник», у якому формальні риси заступають і витісняють діалектичний філософський зміст, притаманний власне сонетові [2, с. 410–411]. У виданій за радянських часів, проте єдиній досі антології українського сонета пустопорожніх «чотирнадцятирядників» забагато, тоді як істинні майстри жанру другої половини ХХ століття навіть не згадані [див.: 16]. Проте для дослідників «вульгарно-формалістичного» кшталту це не важливо. І. Лучук цінує І. Франка за формальну різноманітність його віршів, оскільки введення нових поетикальних

форм вважає для поезії самодостатнім процесом. М. Сіробаба відносить Лесю Українку до епігонів Франка, оскільки в її сонетах недостатньо «свідомих відхилень» від канонічної форми<sup>130</sup>. Щодо сонетів, створених поетами-в'язнями сталінських концтаборів (названо Г. Кочура, Д. Паламарчука, І. Гнатюка), то їхній «загальний рівень поезій... визначається як середній і з точки зору канонічності, і з точки зору відхилень від неї» [15, с. 8]. Сонетярський доробок І. Світличного віднесено до пліднішого, на думку дослідника, періоду (порівняно з періодом порубіжжя XIX–XX століть), в якому близько сотні віршів-сонетино<sup>131</sup> «характеризуються своєрідністю лексичного складу (вжито велику кількість жаргонізмів, сленгових зворотів, просторіч тощо)» [там само, с. 9].

Виявляється, в'язень-дисидент І. Світличний писав свої «грашовані сонети» заради введення «просторіч» та тюремного сленгу — неабияке досягнення! Зрештою, зроблені дисертантом висновки показують, що він нічого іншого, крім формальних рис, ні в Лесі Українки, ні у Світличного та його попередників і сучасників просто не помітив.

**Аналіз досліджень із визначеної проблеми.** Шевченківський лауреат-мемуарист Іван Гнатюк<sup>132</sup> та навіть лідер шістдесятників Іван Світличний, чия власне художня творчість недостатньо поцінована, нині перебувають серед мало відомих читачам поетів. Їхня сонетна лірика не була предметом зіставлення та (щодо І. Гнатюка) спеціального розгляду. Про Світличного писали більше: у статтях критиків із діаспори, І. Дзуби, М. Коцюбинської, Е. Соловей, А. Ткаченка, Т. Салиги та інших дослідженнях не раз розглядалася і його лірика. Зокрема, у дисертації Г. Віват вона розглянута в контексті дисидентської поезії 60–80-х років із точки зору інтертекстуальності [див.: 4]. Докладніший текстологічний, жанрологічний та проблемно-поетикологічний аналіз сонетарію зроблено в монографії І. Добрянської [7, с. 72–121].

**Мета** дослідження — прочитати сонетну спадщину І. Гнатюка та І. Світличного крізь призму жанрово-поетичної форми та літе-

---

<sup>130</sup> Нагадаємо, що в ліричній спадщині поетеси всього вісім сонетів; їхню вагу годі виміряти без докладнішого вивчення, лише за формальними ознаками.

<sup>131</sup> У поетичному доробку І. Світличного (судячи за авторитетним виданням «У мене — тільки слово» [14]) 95 сонетів; із них більшість — сонетини, однак є й класичні за віршовим розміром (5-стопний ямб) та іншими формальними ознаками.

<sup>132</sup> У 2000 році удостоєний Національної премії імені Т. Шевченка за книгу спогадів «Стежки-дороги», однак його найцінніший спадок — поезія — досі не вивчена.



ратурної традиції. **Завдання** — зіставлення провідних тем і мотивів у їхніх сонетах як тяглості сонетної української традиції, зумовленої особливими причинами звернення авторів до цієї віршової форми. На мій погляд, важливо прочитати їх саме так, оскільки, будучи ровесниками, вони представляють своїм тюремно-табірним сонетарієм різні етапи української літератури: повоєнний (кінець 1940-х — 1950-ті роки), в історико-літературній картині якого на сьогодні існують білі плями та всілякі спотворення, і власне шістдесятницький (1960–1970-ті).

**Виклад основного матеріалу.** Постать І. Світличного в 1960-х роках привернула увагу української критики в діаспорі (Осип Зінкевич та ін.). Про його поетичну творчість заговорили після появи першого, неповного й недосконалого видання тасмно переданих за кордон віршів ув'язненого дисидента. Зокрема Іван Кошелівець, автор передмови до цієї збірки — «Гратовані сонети» у видавництві «Сучасність» у Мюнхені 1977 року, — міркував про невідповідний вибір поетом сонетної форми: «...ця безсмертна чотирнадцятирядкова строфа дається належно опанувати себе лише людям певного рівня культури, здібним інтелектуально дисциплінувати себе. Світличний засвідчив наявність цих прикмет, бо опанував техніку сонета досконало. З уваги на залізні правила його побудови сонет називають залюбки кованою формою, і логічне, що він вимагає, сказати б, багатоплянового зосередження: над добором слова, наперед заданою схемою рим, ритмічною й архітектонічною структурою цілості. Це зосередження було Світличному цілющим джерелом проти духовної деградації в його протистоянні таборовій зморі. Такою уявляється мені генеза сонетів цієї збірки» [13, с. 11].

У передмові до найповнішого видання ліричної спадщини І. Світличного в Україні «У мене — тільки слово» цю думку розвивала М. Коцюбинська: «Тюремна, табірна, загалом невільнича поезія, це явище, таке незрозуміле для обивателя (хіба ж там до поезії?!), насправді досить поширене і певною мірою закономірне. Психологічно це неважко пояснити — як торжество духовної суверенності людини (нерідко саме там, в екстремальних умовах, і відкриваються її творчі потенції) і внутрішнього опору тискові й сваволі. <...> Таким рятунком і самоутвердженням стали для Івана Світличного «Гратовані сонети», його своєрідний тюремний щоденник. Характерний уже вибір форми. Лишався вірним собі, своїм

стилістичним уподобанням, своєму нахилові до класичної злагоженості, дисципліни форми — недарма саме сонети» [14, с. 19–20; виділення авторське].

Про не-випадковість використання сонетної форми у в'язничній українській поезії писав і І. Качуровський. У двох статтях ще 1970-х років — про поета-емігранта повоєнної хвилі Володимира Янева та про радянського дисидента Івана Світличного — він повертався до міркувань про світову сонетну традицію, яку, за його висновками, неможливо уявити без в'язничної лірики, і саме українська література збагатилася світовим створенням особливого жанру: «...національна форма українського сонета — це сонет тюремний» [9, с. 644]. За логікою міркувань І. Качуровського, світове сонетярство — «не жанр, а жанри», тобто сонети любовний (Петрарка), сатиричний (Чекко Анджольєрі), філософський та рефлексійно-медитаційний (Шекспір), містично-релігійний та метафізичний (іспанські містики, Х. Л. Борхес), сонет-естап (французькі парнасці, Дж. Кардуччі, Р. Даріо), пейзажно-описовий (Бунін, Волошин, Зеров), бунтівний (Альмафуєрте, Рильський), сонет про сонет (від Лопе де Веги через Кітса й Пушкіна до Франка, Мосендза, Світличного...). Окремо виділений **сонет тюремний**, або в'язничний [8, с. 306; виділення моє — Н. К.]. Батьком української сонетної традиції І. Качуровський назвав Івана Франка (із цим згідні більшість українських дослідників сонетярства [див., наприклад: 12, с. 17, 30–46; 16, с. 7; тощо]). Франкове поетичне «зухвальство», на думку Качуровського, полягало в тому, що «він сполучив найшляхетнішу поетичну форму сонета... із найнижчим змістом — із малюнками тюремного побуту» [8, с. 307].

Доказом того, що на ґрунті української традиції відбулося закріплення сполуки формальних ознак сонета з невідповідним тюремним змістом, породивши оригінальний жанр<sup>133</sup>, І. Качуровський вважав наявність такої сполуки у віршах, написаних в ув'язненні багатьма українськими поетами впродовж століття. У 1930-х роках Богдан Кравців (1904–1975) і Володимир Янів (1908–1991) писали сонети у польських в'язницях і концтаборі Береза Картузька; у той же час із радянських тюрем дійшли поодинокі вірші-сонети Миколи Зерова, Михайла Драй-Хмари і Михайла Ореста; у 1970-х естафету

---

<sup>133</sup> Будемо називати його тематичним різновидом жанру, відповідно до сучасної більш-менш прийнятої термінології.

продовжено Іваном Світличним, чий незвичайний вклад до українського сонетярства І. Качуровський поцінував надзвичайно високо [див.: 9, с. 639–644]. Однак цей ряд суттєво неповний без представників повоєнного покоління — того, про яке українські літературознавці у свій час вимушено мовчали, а в часи незалежності так і не спромоглися написати нічого присутнього. Ідеться передусім про поетів — в'язнів ГУЛАГу до 1956 року, з яких ті, хто вижив, увійшли в літературу зі старшими шістдесятниками — Д. Павличком, Л. Костенко. До них належать митці, котрі зробили вагомий внесок у традицію українського сонетярства власною лірикою та перекладами — Г. Кочур, Д. Паламарчук, І. Гнатюк.

Сонетна лірика табірника сталінських часів Івана Гнатюка (1929–2005) вже при оглядовому знайомстві дивує своєю потугою — пристрасна й безкомпромісна, полемічна й декларативна, щира й безпосередня, а до того свідчить про неабияку поетову майстерність, про сміливе новаторство у царині тематики. Найраніша її частина<sup>134</sup> вміщена у двох збірках, виданих на початку 1990-х («Нове літочислення», 1990; «Хресна дорога», 1992) — нарешті без пильного нагляду цензури, під «опікою» якої неблагонадійний Гнатюк примудрився писати й навіть публікуватися понад чверть століття (1960–1980-ті рр.). І стільки ж часу був практично «невидимим» для своїх співвітчизників, оскільки про нього не згадували ні критика, ні літературознавці. Більшість віршів у названих збірках (деякі передруковувалися кілька разів), написані не за роки незалежності, а за десятиліття раніше — з 1949 року з/к І. Гнатюк писав (тобто складав вірші в пам'яті, потай записував та переховував) в ув'язненні, де йому судилося «*гибити й конати*» (вираз із поеми «Голгофа», написаної тоді ж таки) до років «відлиги».

Оприлюднення тих давніх сховків робить названі книжки безцінним скарбом в історії української повоєнної літератури, однак для сучасного пересічного читача вони виглядають анахронізмом. Хоча поетове серце не перестало боліти муками свого часу до останку життя, у 1990-ті роки класична поетика І. Гнатюка багатьма сприймалася як архаїчна, як пройдений етап української літератури.

---

<sup>134</sup> Сонетярський доробок І. Гнатюка, якщо судити за найповнішим виданням лірики «Хресна дорога» (Харків, 2004), котре, за заповітом письменника, засвідчує його останню авторську волю, — цей доробок нараховує 147 оригінальних сонетів (серед них кілька циклів та два «вінки») і 13 перекладних зі спадщини Жозе Марії де Ередіа (за підрядниками з французької).

Проте для пояснення того факту, що до поета не повернулися ні критика, ні дослідники, — це лише одна з багатьох причин, які вимагають глибшого дослідження.

Доля Івана Гнатюка склалася трагічно. Селянський хлопець із Тернопільщини, син загиблого під Берліном батька і побратим полеглих у підпільній боротьбі бійців УПА, він сам у 15 років став підпільником, а вже в 19 (1948 р.) почалася його *хресна дорога* по радянських тюрмах і концтаборах — вирок був на 25 років. Виживши дивом на Колимі (через сухоти звільнений у 1956 році достроково), він довгий час змагався за своє право бути митцем, живучи в провінційному Бориславі — далеко від літературного життя, зате під наглядом «компетентних органів» і, як наслідок, поза критикою.

Доробок митця заслуговує на пильнішу увагу читачів і дослідників не лише гостротою й незвичністю тематики, сміливістю узагальнень у поетичних образах, а й поетичною майстерністю, виваженістю та довершеністю слова. Будучи прихильником традиційних віршових форм, І. Гнатюк не був ні просто вправним віршувальником (хоча його віртуозність у класичних — двовірші, терцини, п'ятивірші, секстини, октави тощо, — зокрема й у великих ліро-епічних формах — 14 поем — таки вражає!), ні епігоном: це цілком самостійний і сформований митець зі своїм баченням світу, своєю образною структурою й палітрою поетичних засобів. До того ж із надзвичайно природною, невимушеною манерою віршування: у його стилі не відчувається жодних труднощів римованого та ритмічного висловлення, намагання «увібгати» слово чи фразу в розмір і риму (навіть у Франка такі зусилля відчутні); навпаки — складається враження, що слова і словосполучення стоять на своєму місці так, ніби вони й одвічно звучали у віршованих рядках, ніби «говорити прозою» авторові не притаманно. Адже саме віршем він може сказати все — у цьому переконаємося, порівнюючи його вірші, цикли, балади й поеми з автобіографічною прозою і небагатьма белетристичними спробами — значно слабшими за поезію.

Сонетна форма у творчості І. Гнатюка була присутня постійно: поодинокі вірші та різноманітні за обсягом, технікою й тематикою сонетні цикли з'являлися майже в кожній опублікованій збірці ще радянського часу. Назвемо для прикладу: один окремих сонет та два «вінки» на філософську тематику у збірці «Калина» (1966); три сонети циклу «Борислав» у збірці «Жага» (1970); перероблений ві-

нок сонетів «Пізнання» (з «Калини») у вибраному «Дорога» (1979)<sup>135</sup>; сімнадцять «Сонетів родинної любові» у збірці «Чорнозем» (1981; у підсумковій «Хресній дорозі»-2004 з них подано 16); ще один вінок сонетів — «Пізнання семизвучного імення» — у збірці «Нове літочислення» (1990) і т. д. Табірні сонети (19 окремих та любовний цикл із 20 віршів «Колюче плетиво дротів» під загальною назвою розділу «**Колимська Голгофа**»; 10 окремих віршів у розділі «**Потойбіч дійсності**») увійшли до збірки «**Хресна дорога**» (1992), де публікуються і створені на каторзі, й одразу після звільнення у «великій зоні» — нібито на волі, але в химерному, вивернутому світі радянської «скверни» поза колючим дротом. Датовані вони, як правило, подвійною датою: першою вказані роки 1951–1956, другою — 1990–1991, коли вірші поновлювалися (дещо зберігалось у схованках на папері, дещо — в пам'яті) й готувалися до друку. Коли з'явилися позацензурні книги — починаючи зі збірки «Нове літочислення»<sup>136</sup>, стало очевидним, що поет опанував сонетну форму від початку свого творчого шляху, і вона, на позір, не становила для нього жодних труднощів.

Переважає більшість Гнатюкових сонетів — класичні за формою: він суворо дотримується строфічної будови (2 катрени + 2 терцети), кількості рим та порядку римування (у катренах дві рими по двічі — охопна або перехресна,+ у терцетах три рими по двічі — *ааб ввб*); небагато відступів і в стилістиці чи синтаксичній будові (зрідка — переноси та інверсія). Лише двічі змінює канонічний п'ятистопний ямб — на чотиристопний амфібрахій («Безсоння») та чотиристопний анапест («Хтось за стінкою в камері тихо співа...») — ці два вірші можна назвати прикладами сонетоїдів / псевдосонетів. Зате справжні відступи від канону — у тематично-образному ряду. Це суцільний шок для читача, у сприйманні якого класичний сонет все-таки повинен бути уособленням гармонії в дійсності, її відбитком та діалектичним осягненням через гармонію поетичну. Як авторитетно підсумував Й. Бехер, «сонет — прихисток прекрасного, у ньому об'єднуються правдиве і прекрасне» [2, с. 419].

---

<sup>135</sup> У підсумковій книзі вибраного (2004) цикл відсутній. Очевидно, автор відніс його до тих своїх творів, для яких тиск радянської цензури був нищівним.

<sup>136</sup> Усі сонети з цієї книги, крім вступного вірша-сонетина «Трагічне покоління» (1949–1988), якого І. Гнатюк назвав своїм першим поетичним твором, передруковані й у наступній збірці «Хресна дорога» (1992). У текстах практично немає розбіжностей із підсумковою книгою вибраного (Харків, 2004). Цитуємо за збіркою «Хресна дорога» 1992 р.

У поета-каторжанина гармонія поетичного слова стає запорукою надії на повернення в живий світ, проте неможливе відродження гармонії дійсної.

Враховуючи обставини, при яких створені Гнатиюкові табірні сонети — у карцерах, у тюремній лікарні, у штреках колимських шахт, — не дивно, що їхня основна тематика близька до «Тюремних сонетів» Франка. Довколишній світ став невід'ємною складовою образного ряду та авторського світовідчуття: «*Тюремний світ — і вишки, і сторожа. / Немов до пекла — двері прохідні. <...> ...камінна огорожа / Й колючий дрiт, натягнутий на ній, / А замість вікон — прорізи в стіні...*» («Тюремний світ — і вишки, і сторожа...») [6, с. 36]. Утім, сонетам в'язня ХХ століття не властива натуралістична описовість як самоціль — такою вона була подекуди у знаменитого попередника, оскільки Франко свідомо став першовідкривачем тюремної тематики, показуючи її реалістично та використовуючи для соціальної сатири. Натомість І. Гнатюк неодноразово підкреслює, що тюремну дійсність для його співвітчизників нема потреби відкривати — вона стала повсякденною реальністю: «*Квадрати рам скидаються на ґрати. / Не страшно їх на волі озирати, / Хоч воля теж за ґратами давно*» («Вже сутінки завісили вікно...») [там само, с. 71]. Викриття у сонетах Гнатиюка має екзистенційну спрямованість і лунає як моральна інвектива в устах зневоленої людини — мученика-індивіда, а не суспільного діяча й представника громадськості, яким почувався Франко.

Реальна дійсність постає в сонетах І. Гнатиюка як «*пекло крижане*», «*найкраще місце смерті — Коліма*» («Аляскітово»), люди в ній — страдники-жертви або виродки, котрі правлять за чортів: «*Наглядачам тут просто благодать, / Усі — немов люципери запеклі...*» («Слово») [там само, с. 22, 23]. Ліричному героєві часом «*Не віряться, що є десь вільний світ / І люди ходять вільно — без конвою... <...> Тут всі раби, засуджені на гніт / І беззаконня, коєне Москвою*» («Призначення») [там само, с. 25]. Зате звичним антуражем його життя виступають карцер, ґрати, нари, колючі дроти, *сухоточна лікарня* та інші прикмети табірної «екзотики». Ні лякати, ні вражати уяву читачів автор цих сонетів не збирався — він показав світ жорстоким і ворожим, бо такою була каторга ХХ століття, найжахливіша з тих, які створило людство. Самі за себе говорять назви — у сучасному світі вказані географічні пункти стали позначен-

ням місць масових злочинів: «Аляскітово», «Каторжанка», «Карцер», «Колима», «Гробниця», «Тракт» («...кровоносний тракт до Усть-Омчуга... <...> Він справді так пульсує, як туга / Артерія. Він сяє, мов кольчуга. / Але під ним, прокладеним до пруга / Землі, незримий цвинтар проляга. / Тут що не крок — то кості каторжанів... <...> Той тракт — це слід колимського содому, / Та скільки жертв загинуло на ньому, / Вовік ніхто не знатиме того» [там само, с. 41]).

І. Гнатюк писав не про екзотику, а про реальність, яка була для нього єдиною можливою — по всьому виглядало, що аж до кінця життя: «В безвиході, хоч бийся об стіну, / Єдиний вихід — в царство до Адама» («Безумство»); «Я сам-один у камері кромішній, / Немов живцем похований в труні... <...> Не зглянься ні доля, ні Всевишній» («Я сам-один у камері кромішній...») [там само 6, с. 30, 37]. Плекати надії було марно, та він змагався не з долею, а з катами, оскільки знав за собою вищу ціль і моральну правоту, в якій ніколи не сумнівався: «Ця камера — страшніша домовини. / Як тяжко в ній, не чуючи провини, / Каратися, заціпивши уста! / Мовчу — як мертвий, скаржитися всує, — / Ніхто моєї скарги не почує: / У кого сила — в того й правота» («Карцер»); «...Без просвітку і спочиву тягну / Тягар життя, як воза в хуртовину. / Літа, немов повалені хрести, / Вростають в душу болем самоти — / Я до землі згинаюся під ними. / Але іду. Не падаю. Несу» («Я без любові нидію і гину...») [там само, с. 33, 35]. У сонетах він виливав душу: жалівся й тужив, звертався до матері й до коханої, а головним чином — молився й сподівався.

Більшість табірних сонетів Гнатюка — глибоко інтимна лірика; центральний цикл присвячений «Мойй дружині», оскільки був викликаний до життя знайомством із дівчиною-каторжанкою, з якою поет побрався після звільнення. Більшість мотивів — муки чекання й ревнощів, надії на взаємність і вдячність за неї, страх за кохану й за постійність її почуттів — як у любовній ліриці всіх поетів світу, от хіба що *колюче плетиво дротів* замість трояндових колючок цілком справжнє, а не метафоричне. Одначе увесь каторжанський сонетарій Гнатюка цінний і як декларація громадянської непокори («Україна»: «Кати її вже, певно, й розп'яли, / І тільки Бог те відає, коли / Вона в сто перше зійде з перехрестя» [там само, с. 29]), і як свідчення «упертої зятятості» ліричного героя, вияв крамольного — бо в радянський матеріалістичний час недопустимого — хрис-

тиянсько-екзистенціалістського світогляду: *«І лиш того не відають кати, / Що можуть тільки тіло розп'ясти, / Але не дух — субстанцію незриму»* («Дух») [там само, с. 26].

Ровесник І. Гнатюка і брат по духу (хоча особисто вони не були знайомі) — лідер українського шістдесятництва Іван Світличний (1929–1992) — теж став поетом у тюрмі й таборі, у 1965 та 1972–1979 рр. На відміну від волинянина Гнатюка (той прийшов на каторгу зеленим юнаком, позаду були лише п'ять довоєнних класів школи, так і не закінченої в повоєнний час, бо вік уже був значно старший від школярів, та рік навчання в педучилищі), слобожанин Світличний був зрілим і високоерудованим літератором — критиком, науковцем та перекладачем. Однак у своїх сонетах подекуди виглядає «органічнішим» аборигеном таборів — іронічно відсторонюється від «естетства», приміряє стилістичну маску грубуватого, бувалого каторжника, далекого від рафінованої культури: *«Живцем вмурований у склеп, / Я влип по вуха»* («Інтродукція»); *«Стою — як мати народила... <...> А сержант без мила / Поліз у рот, у афедрон, / Пильнує, стерво, щоб бацила / Антирежимності не звила / Гнізда крамоли. Шмон є шмон. / Сержант шмонає по порядку / І кожну латку, кожну складку, / І кожен рубчик, кожен шов. / Штани, труси, матню, холоші. / Немов — пардон — шукає воші... / Та чорта пухлого знайшов»* («Шмон») [там само, с. 31, 32]. У визначенні свого життєвого кредо (цикл **«Я — дисидент»** із семи віршів) Світличний декларує громадянську й морально-етичну позицію інтелігента-шістдесятника, за допомогою того ж грубуватого просторіччя дискредитує претензії ідейних і політичних супротивників: *«А я — невіра. Всі олімпи й кліри / Мені до лампочки. Нехай зі шкіри / Божове лізуть. На моїм горбу / Не в'їдуть в рай. Я дисидент в законі. / Ви краще розпрягайте, хлопці, коні / Та пішака шмаляйте в свій едем»* (1-й вірш циклу) [там само, с. 112]. За авторською інтенцією сонети обох каторжан — філософські, сповнені екзистенційного трагізму, проте у Світличного виразнішим є сатиричний і полемічний первень, тоді як у Гнатюка — лірично-емоційний.

Канонічна поетика сонетної форми для Світличного — привід майстерно й дотепно обіграти відомі правила та норми — від кількості рядків (наприклад, 4-й вірш циклу з «Персоналій і посвят» зі спільною назвою «Л. Світличній» — «хвостатий» сонетино із двома «понаднормовими» рядками) до лексики та правил віршування.



Лексика в канонічному сонеті має бути вишуканою й відбірною, не допускається повтор одних і тих же слів, а в Світличного повтор — один з експресивних прийомів виразності; приклад — вірш «Самота». Більшість його сонетних поезій — то, власне, сонетино, оскільки їхнім віршовим розміром є короткий чотиристопний ямб замість канонічного п'яти- та шестистопного. Але передусім сонетарій поета-дисидента — руйнування ідеологічних догм, висміювання їхньої зашкарублї брехні та лицемірних носіїв, перевертання шкали радянських цінностей та ідеологем.

Шістдесятники, сформовані суспільною атмосферою «відлиги», не одразу були ворогами радянської влади, дисидентський світогляд у більшості з них складався досить непросто. Це зумовлює різницю в характері ліричного героя поетів-табірників. Якщо alter ego Гнатюка бачить у будь-чому радянському вороже й чуже, одверто декларує ідеал незалежної України, то герой Світличного визнає за собою і співвітчизниками історичну вину бездержавності й колонізації та безпам'ятства: *«Я винен, браття. Всі ми винні. / Наш гріх судитимуть віки / За беріїв, за Соловки, / За чорні, зганьблені, злочинні / Перегвалтовані роки...»* («Провина») [там само, с. 42].

Із героєм Гнатюка його споріднює почуття громадянського обов'язку, місії, покладеної самою історією, хоч і прийнятої добровільно: *«Я мучився, одначе — не дарма. / І, закінчивши власну одісею, / У світ, з якого виходу нема, / Піду, зігрітий ніжністю твоєю»* (І. Гнатюк, 18-й сонет із циклу «Колюче плетиво дротів») [6, с. 52]; *«І слава Богу, що сподобив / Мене для гарту і для проби / На згин, на спротив і на злам»* (І. Світличний, «Сонет вдячності») [14, с. 43]. Проте у Гнатюка домінує фаталізм, а віра тримається в серці ліричного героя всупереч очевидності поразки: *«А каторжники мучаться роками, / Повіривши в надію рятівну. / Наївні суєвери — не збагну / Я їхнього безумства, хоч так само, / Як і вони, упертий до нестями, / Життя — на гору каменя — тягну. / Із року в рік — у голоді й лахмітті, / Ну що, скажіть, тримає нас на світі, / Дає нам силу всупереч всьому? / Мабуть — лиш віра, віра в переміну, / Що, дасть Господь, побачим Україну, / А там — хоч смерть, хоч — знов на Колиму»* — «Безумство») [6, с. 30]. Герой Світличного сприймає громадянську місію зі стоїчним оптимізмом, благословляючи на подвиг своїх друзів: *«І будуть глузи, глум, погорда — / Тобі найвища нагорода, / І Ти, на проби й гарт готов, / Крізь всі*

*Мордовії й Сибіри / Нестимеш гордо світло віри / В свою незраджено любов»* («В. Стусові») [14, с. 56]. Хоча й посилається на трагічні культурно-історичні аллюзії: «Козацька голова на палі», Скородо, Курбас, Микола Зеров... Усіх цих героїв, що прийшли у вірші дисидента з української історії, об'єднує девіз, сформульований «за Кіплінгом»: *«Як не я, тоді хто? Не тепер, то коли?»* («Ми — мужчини (за Кіплінгом)») з циклу «Варіації на виспівані теми» [14, с. 123].

Світ закономірних богослухняних громадян, сатирично представлений у Світличного, як і в І. Гнатюка, — антисвіт, де нечиста сила повсюди править бал, а людині відведено роль статиста, з якою ліричний герой не змиряється — звідси іронічна формула Світличного, котрому були абсолютно не притаманні будь-які симпатії до кримінальщини: *«Я — дисидент в законі»* [там само, с. 112].

У сонетній ліриці «політичного злочинця» Світличного вагоме місце посідає вічна тема *ars poetica* (дослідники цілком правомірно називають його новатором цього жанрового різновиду — «сонета про сонет»): в однойменному вірші та циклі, у циклах «Камерні мотиви», «Персоналії і посвяти», «Музи і грації», «Варіації на виспівані теми» й інших Світличний знов і знов повертається до мотиву «естетства», до ідей своїх попередників-класиків про призначення поезії та потугу Слова. Усупереч вихованню радянською культурою, він почувається вільним не лише від ідеологічних аксіом, а й від естетичних упереджень та естетських шор. Він співець і шанувальник слова-офіри, котре підносить Дух та оберігає духовну красу (сонет «*Ars poetica*»). Хоча й усвідомлює, що *«не в моді / Тепер трактований сонет»* («Інтродукція»), котрий швидше стане поживою «для судових експертиз», ніж для «*тубільних снобів*» (натяк на радянське правосуддя, що використовувало літературну творчість як підставу для звинувачень проти дисидентів, для судових вироків у карних справах), проте поезія стає для Світличного, як і для багатьох його товаришів у неволі, рятунком душі, виходом у вільний простір світового Духу: *«Парнас! І що ті шмони й допит? / Не вірю в будень, побут, клопіт — / В мізерію, дрібнішу тлі. / Вищує сутна тривога. / І в небесах я бачу Бога / І Боже слово на землі»* («Парнас») [там само, с. 34].

Світличного виділяє серед багатьох побратимів-поетів продумана декларація-обґрунтування творчості способом «доведення від супротивного» — нібито з чисто формального боку: його лірич-

ний герой-поет вибирає сонетну форму — складну й відповідальну з точки зору поетичної майстерності, щоби тут-таки іронізувати над формальностями. Для нього цей вибір — вираження тяглості поетичної традиції. Адже в українській літературі найавторитетнішим сонетним циклом, де українською мовою втілено достоїнства інтелектуальної класичної форми та водночас здійснено сміливі тематичні й поетикальні відступи, є цикл «Тюремні сонети» Івана Франка, створений століттям раніше від «Гратованих сонетів». В умовах гоніння національної культури її тяглість — джерело живої води. Через звернення до забороненої, схованої від пересічного читача спадщини української культури (Є. Плужник, «неокласики», Лесь Курбас та ін.), як і через переосмислення хрестоматійного (Шевченко, Франко, Гете...), І. Світличний відновлював тяглість культурної пам'яті, оскільки понад усе цінував Слово і Дух: *«Тільки без'язиким / То Божий дар. А можновладцям — виклик. / І бунт для всемовчальних благоденств»* (із циклу «Я — дисидент») [14, с. 114].

Якщо повернутися до питання, чому саме сонет — форма, котру не раз проголошували то в'язницею творчого духу, то іграшкою для гурманів, став улюбленою, бажаною формою віршування у поетів такої долі, то відповідь буде та сама: для ув'язнених митців складна внутрішня робота над шліфуванням поетичного слова (не забуваймо, що робота над ним в умовах радянського табору чи в'язниці — майже виключно робота невидима — в умі, у пам'яті, а сонет — найбільш мнемонічна форма, вироблена поетичною традицією) виявилася бажаною альтернативою тюремно-табірній реальності, протиставленням їй своєї внутрішньої свободи. Проте варто враховувати й думку І. Добрянської: сонетний жанр дозволив Світличному використовувати улюблену зброю — полеміку [7, с. 90]. Адже його сонети характеризуються інтелектуальною полемічною спрямованістю.

Якщо Гнатюк почувався відірваним від України й покараним за відданість їй, а провідний мотив туги у його віршах посилювався почуттям самотності, то лідер шістдесятників Світличний постійно перебував у контакті з митцями-сучасниками. Його вірші не можна уявити поза національною та світовою літературною традицією, вони пронизані інтертекстуальними зв'язками: густо насичені ремінісценціями та алюзіями, майже всі мають епіграфи й підтекстові перегуки з українськими та світовими авторами (від Горація, Данте

й Шекспіра до Пушкіна, Лермонтова, Шевченка, Лесі Українки, Маяковського, друзів-шістдесятників Є. Сверстюка, Л. Костенко, В. Стуса, І. Калинця — останні названі як невидимі співрозмовники в сонеті-діалозі «Парнас»).

Зрештою, будь-який вірш Світличного — не монолог, а діалог, і не лише метафізичний, умовний та уявний, а й драматично та інтонаційно насичений, емоційний, полемічний, він вражає гострою думкою, блиском іронії, дотепністю словесної гри. У колі класиків та сучасників автор почуватися рівним серед рівних: висловлює різкі судження, вступає в суперечку, дякує за підтримку, вимагає відповіді й відповідальності, звергає віджилі авторитети... Такий діалог у царстві Духа залучає читача в ситуацію вільного полемічного спілкування, де автор мислить категоріями, виплеканими гуманістичною культурою. Досягнення свободи вірша у відшліфованій століттями сонетній формі споріднене з духовною свободою, що піднімає над оковами матеріального життя — *«на рівні Божих партитур!»* (цей рядок із лірики І. Драча використано як епіграф до сонета «Вечірня містерія»): *«Твої права / На честь і гідність всі з тобою: / Їх не відбити. Ритм двобою / Пульсує в серці, і слова — / Не зраджувані і незрадні — / Формують строфи, невідкладні / Шмональникам і судіям. / Куняє варта за дверима, / А вічність — зоряна, незрима — / Пливе. І мить її — твоя»* («Відбій») [14, с. 35].

Отже, сонет як жанр вибраний свідомо, як вибирають зброю у вирішальному поединку — поетична творчість в ув'язненні є метафізичним протиборством. Володіння зброєю майстерності — запорука духовної перемоги в ньому, тому митець не збирається на догоду *«шмональникам і судіям»* («Відбій») чи, тим більше, згідно з нав'язаною «модою» (*«А ще й аматори краси / В цивільному...»* — «Вічний шмон» [там само, с. 32]) відмовлятися від нього: *«Сонет вагомий, як стилет. / В нім воля старту, пружність злету, / Скульптурна філігрань ракет... <...> А нам приписано діету / Із кантів, од і пістету. — / Вегетар'янський вінегрет!»* («Сонет») [там само, с. 80].

Віра Світличного в ідеальне, у Дух, у значимість Слова непохитна (*«Я вірю в риму, / У силу слова незбориму, / В талан-натхнення, в Божий дар»* — «Яких іще зазнаю кар?...») [там само, с. 84] — цей ідеалізм зближує його зі щиро віруючим І. Гнатюком, для якого вірш від початку був невіддільний від молитви, — і парадоксально поєднана з дошкульними кпинами скептика-атеїста над рабською

готовністю слабких духом покорятися нав'язаним богам-ідолам. Власне, за зовні атеїстичним змістом у Світличного є ще й інший — ідеологічний підтекст, у якому Святе Письмо — то «єдино вірне вчення марксизму-ленінізму», адже його криза в 1970-х рр. була вже очевидною: *«Богів нема. Самі ікони. / Сторожка догм, синаєдріон / Закув Святе Письмо в канон. / Самі попи вже б'ють поклони. / Свята вода — як самогон: / Хто хоче та не дурень, гонить / І дудлить бутлями. Закони / Вже не настарчать заборон»* («Сонет безбожності») [там само, с. 67].

Короткий огляд близьких мотивів Гнатюка і Світличного підсумуємо спостереженням про близькість мовного стилю їхньої поезії. Обом притаманна особлива розкутість слова, широке використання просторіччя (у Гнатюка воно природне і зливається з літературним стилем мовлення), а Світличному — гра словами, цитатами, обіграння штамів і стертих виразів нормованого цензурою «радянського жаргону», котрий нині вже став історією мови. Ця поезія з'явилася поза ідеологічним заповідником радянської літератури, тому більш повно відображає мовну дійсність свого часу, ніж офіційно друкована. Цілком закономірно, що творчість І. Світличного та навіть І. Гнатюка, якого обходять увагою літературознавці, неодноразово використовували як мовний матеріал історико-стилістичних та лексикологічних досліджень лінгвісти — Інна Коломієць (2003) [10], Юлія Браїлко (2005) [3], Леся Баранська (2013) [1] й ін.

Є й чимало розбіжностей між двома українськими поетами-табірниками, оскільки вони представляють два різні періоди. І. Гнатюк вочевидь ближчий до тієї похмурої трагічної поезії безвиході, про яку писав І. Качуровський, розрізняючи оптимістичну сонетну лірику західноукраїнських митців 20–30-х років та виразно песимістичну — у їхніх радянських сучасників [8; 9]. Натомість «в'язнична лірика І. Світличного має оптимістичний характер» [7, с. 101]. На нашу думку, справа не лише в особистому характері автора — саме таку причину щодо Світличного вказує І. Добрянська, однак із цим навряд чи можна погодитись, адже трагічною є й лірика Г. Кочура, Д. Паламарчука, В. Борового, М. Сарми-Соколовського, М. Василенка та інших представників Гнатюкової генерації — умовно кажучи, «старших шістдесятників»,— причина в історичних обставинах, у яких кожен із поетів перебував у нібито схожих умовах табору. Повоєнні роки сталінської доби — один із найпохмуріших

періодів радянської історії. До формування суспільної атмосфери долучилася ще й нова поразка національного руху опору, яку пережило Гнатюкове покоління:

*Воно жило і в боротьбі,  
І в муках рабського терпіння,  
Та не зневірилось в собі —  
Моє трагічне покоління.*

*І чи конало в таборах,  
Чи клало голови на плаху —  
Жило, тамуючи і страх,  
І гнів, народжений зі страху.*

*І мужньо гоїло синці,  
І мліло, кинуте за ґрати,  
Але не йшло на манівці —  
З німим терпінням на лиці,  
Мов у терновому вінці,  
Жило — трагічне і завзяте!*

Цей найбільш відомий, передрукований в антологіях табірної лірики вірш Гнатюка — неканонічний сонет (сонетина) «Трагічне покоління», у підсумковій книзі вибраного «Хресна дорога»-2004 датований 1949–1988 роками, — нині сприймається як декларація цілої генерації митців. Він дає відчутти виразну межу, котра розділяє навіть поетів-ровесників: Гнатюкові судилося ще в юності *конати з німим терпінням* муки (його покоління й донині мовчить, оскільки відсутнє в суспільній рецепції); Світличному та його друзям — стати новими будителями подоланої нації. Зв'язок між ними був (наприклад, в особі Г. Кочура), але чимало талановитих митців опинилося поза шістдесятницьким колом, як-от І. Гнатюк. Проте й об'єднують їх не лише жанрові рамки сонета.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** У розвитку сонетної української традиції кожен із цих поетів є вагомою ланкою єдиного ланцюга тяглості національної культури (яку ще не достатньо вивчено саме як тяглість): своїм табірним сонетарієм та іншими віршами І. Гнатюк представляє продовження традиції 30-х років у повоєнний час (кінець 1940-х — 1950-ті), І. Світличний — у 1960–1970-х роках.

І. Гнатюк акумулював у сонетах фольклорну — молитва, плач-голосіння — і класичну поетичну традицію; будучи вільним від пут офіційного ідеологічного дискурсу (відчутного в сучасній йому радянській українській літературі), він сміливо вводив тематику і проблематику, пов'язану з масовими злочинами сталінської тиранії, з націоналістичним рухом опору. Розробляючи строгу, переважно класичну форму сонета, створив новий експресивний тип ліричного героя — затятого й безкомпромісного мученика радянської каторги, гідного продовжувача Шевченкового девізу «караюсь, мучуся, але не каюсь». І. Світличний став зухвалим експериментатором, випробовуючи вишукану сонетну форму діалогічністю, змішуванням демократичного просторіччя та сленгу з інтелектуальним ідіолоктом. Його сонети й сонетино — зразки інтелектуальної полеміки з ідейними супротивниками, котрі втілюють радянську догматику. Творчість Світличного виключно «літературна»; інтертекстуальні зв'язки зі світовою класикою, з фольклором, із вітчизняною літературою широкі, розмаїті й вимагають спеціальних досліджень.

Зокрема недослідженими лишаються зв'язки дисидентської шістдесятницької поезії з безпосередніми попередниками — поетами повоєнного періоду. Вже при позірному сприйманні перегуків-підтекстів у табірному сонетарії І. Гнатюка та І. Світличного очевидно, що вони не випадкові й виражають глибинну тяглість у національній культурі. Будучи поетами громадянського пафосу, Гнатюк і Світличний звільняли українську поезію від традиційних стереотипів радянської літератури, представили новий рівень історизму та громадянського мислення, притаманний шістдесятникам-дисидентам різних поколінь.

### Література

1. Баранська Л. «Немов у сні не вишня — Україна вишнево так явилася йому» (флоролексеми в поетичній мові Івана Гнатюка) // Молодь і ринок: щомісячний наук.-пед. журнал. Дрогобич, 2013. № 3 (98), берез. С. 146–149.
2. Бехер И.-Р. О литературе и искусстве / сост., переводы и примеч. Е. Кацевой; вступ. ст. Т. Мотылёвой. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1981. 528 с.
3. Браїлко Ю. І. Конфесійна лексика у творчості українських поетів 60-х років ХХ століття (семантико-стилістичний аспект):

- автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 — укр. мова / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. К., 2005. 16 с.
4. Віват Г. І. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус): автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 — укр. л-ра / Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2011. 40 с.
  5. Гнатюк І. Ф. Нове літочислення : вірші та поеми. К.: Рад. письменник, 1990. 200 с.
  6. Гнатюк І. Ф. Хресна дорога: вірші та поеми. К.: Укр. письменник, 1992. 192 с.
  7. Добрянська І. Творчість Івана Світличного в українській літературі кінця 50-х — 70-х роках ХХ століття: [монографія]. Тернопіль: Астон, 2009. 184 с.
  8. Качуровський І. В'язнична лірика та балади Володимира Янева // Качуровський І. Променисті сільвети: Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 301–312.
  9. Качуровський І. Критик і поет Іван Світличний // Качуровський І. Променисті сільвети: Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 631–644.
  10. Коломієць І. І. Флоролексеми в українській поезії II половини ХХ століття: функціонально-стилістичний аспект: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 — укр. мова / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2003. 20 с.
  11. Лучук І. В. Мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 — укр. л-ра / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2013. 40 с.
  12. Мороз О. Н. Етюди про сонет (До питання про традиції і новаторство в розвитку сонета). К.: Дніпро, 1973. 112 с.
  13. Світличний І. Гратовані сонети / обкладинка і портрет автора — Любослав Гуцалюк. Б. м.: Сучасність, 1977. 117 с.
  14. Світличний І. О. У мене — тільки слово / упоряд. та приміт. Л. П. Світличної, Н. О. Світличної; [передм. М. Коцюбинської]; худож.-іл. І. В. Остафійчук. Харків: Фоліо, 1994. 431 с. (Українська література ХХ століття).



15. Сіробаба М. В. Жанрово-строфічні модифікації українського сонета: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 — укр. л-ра / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2000. 18 с.
16. Український сонет: антологія / упоряд., вступ. ст. та приміт. А. М. Добрянського. К. : Рад. письменник, 1976. 232 с.

### **9.3. «Малий апокаліпсис» Тадеуша Конвіцького та мемуарна проза українських шістдесятників: порівняння через посередництво жанрової моделі антиутопії<sup>137</sup>**

**Постановка проблеми.** Зіставивши образи реальності в художньому світі антиутопії польського прозаїка Тадеуша Конвіцького «Малий апокаліпсис» та в мемуаристиці українських шістдесятників-дисидентів, несподівано переконаємося, що традиційно умовний (ще й фантастичний!) жанр антиутопії може виявитися досить близьким у зображенні реального світу до... документальних жанрів. Особливо коли йдеться про абсурдну дійсність антиутопії, втіленої в життя, як було в Радянському Союзі. Фантастично-гротескову історію з «Малого апокаліпсису» Т. Конвіцького дає підстави порівнювати з документально-автобіографічними та мемуарними книгами українських дисидентів і про них (зокрема збірки спогадів, видані про І. Світличного, В. Стуса, Б. Антоненка-Давидовича тощо) чимала вага проблемно-ідейних ліній, образно-тематичних площин, котрі виразно виступають як у польського романіста, так і в українських авторів.

**Виклад основного матеріалу.** Роман-антиутопія Т. Конвіцького «Малий апокаліпсис», написаний у середині 70-х років минулого століття і широко відомий у Польщі через «літературу другого обігу», прийшов до широкого українського читача лише в 1991 році: переклад Юрія Андруховича було надруковано у «Всесвіті» в супроводі інтерв'ю автора з Миколою Рябчуком [див.: 16<sup>138</sup>; 36]. До цієї публікації про знаний на Заході як бестселер, перекладений багатьма мовами роман Т. Конвіцького жодної згадки не було ні в радянських підручниках, монографіях, статтях, які стосувалися польської повоєнної літератури [див. для прикладу: 2], ні навіть у польських підручниках, друкованих офіційно до 1990-х рр. Зокрема в

---

<sup>137</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. Актуалізація жанрових моделей утопії та антиутопії в табірній прозі // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: зб. наук. праць Рівне: Перспектива, 2003. Вип. XII. С. 38–48.

<sup>138</sup> При цитуванні українського перекладу вказуємо сторінку у квадратних дужках.

підручнику «Okresy literackie» (Варшава, 1990) твір не згадується, хоча більшість романів письменника названо поруч з іншими визначними явищами польської прози повоєнного часу [див.: 38]. Сам Т. Конвіцький в інтерв'ю кінця 1991 року оцінював давній уже опальний роман досить стримано: «Що ж стосується саме «Малого апокаліпсису», то його успіх, безумовно, пов'язаний із часом написання й появи твору чи, краще навіть сказати, із вторгненням цього твору у певен час, взаємодію з ним. <...> ...У цьому контексті й «Малий апокаліпсис» був спробою прямого, безпосереднього втручання в події. <...> Так що ставлення моє до цієї книжки дещо подвійне: з одного боку, мене тішить її читацький успіх, її суспільний вплив, зрештою, а з іншого — непокоїть позалітературний характер цього успіху: час минає, ситуація змінюється і книжка з «пророчої» стає радше „історичною“» [36, с. 109]. Однак у нинішній українській літературній і суспільній ситуації роман-антиутопія «Малий апокаліпсис» прочитується по-давньому актуально й гостро. Це стає очевидним у порівнянні з мемуарною прозою українських шістдесятників-дисидентів, у світлі якої антиутопійна модель Конвіцького значно ближча до реальності, ніж так звана «соцреалістична», витворена їхніми ж колегами у ті часи, коли шістдесятницьке покоління увійшло в літературу.

В останні десятиліття мемуаристика переживає бум в українських часописах і видавництвах, займає певне місце й у читацькій рецепції. Про яскраві книги мемуарного жанру сперечаються, на них звертають увагу критики. Однак науковий підхід до мемуаристики, як і загалом до жанрів небелетристичних (nonfiction), в українському літературознавстві ще не вироблений<sup>139</sup>. З'явилося чимало нових праць поважних авторів — Богдана Рубчака, Михайлини Коцюбинської, Марка Павлишина, Романа Корогодського й інших (здебільшого про епістолярій та щоденники українських класиків). Однак більшість публікацій мемуаристики, крім спорадичних відгуків критики, не мають належного потракування.

Історія шістдесятницького руху нині постійно є об'єктом історично-суспільствознавчих студій, про що свідчать видані дослідження, публіцистичні нариси, спогади й документи [див.: 1; 12; 25;

---

<sup>139</sup> На таку думку наводить, зокрема, стаття Ірини Старовойт, у якій зроблено спробу осмислити мемуари як жанр національної культури з огляду на нові положення зарубіжного літературознавства [див.: 30].

31 та ін.]. Серед них чимало й літературознавчих праць — починаючи зі статей Івана Світличного, Михайла Осадчого, Оксани Пахльовської, Миколи Ільницького, Людмили Тарнашинської та ін. на початку 1990-х [див.: 26; 22; 23; 10; 11 тощо]. Однак мемуарна проза шістдесятників залишається недослідженою й актуальною ланкою сучасного літературного процесу, зокрема в аспекті компаративістських студій. Від 90-х роках минулого століття донині опубліковано чимало спогадів, звернених до подій півстолітньої давності. Лише віднедавна вони сприймаються широким загалом як доба нерівної боротьби з тоталітарною системою змені українських інтелігентів, котрі силою суспільно-політичних обставин змушені були стати «відщепенцями»-дисидентами (почасти всупереч власним патріотичним намірам служити ідеям національного відродження). Змінилася політично-суспільна ситуація — і широким потоком ринули до читача тюремно-табірні листи, спогади, нарисо-документи: починалося з підпільних самвидавних та еміграційних публікацій — нарисів Валентина Мороза, «Лиха з розуму» та «Хроніки таборових буднів» В'ячеслава Чорновола, автобіографічної повісті «Більмо» Михайла Осадчого, нотаток «З таборового зошита» Василя Стуса; продовжувалося дбайливо підготовленими епістолярними збірками та спогадами багатьох представників, адептів і просто сучасників цього вже легендарного, однак ще далеко не пізнаного покоління. Серед найперших були емігрантські мемуари Михайла Хейфеца («Украинские силуэты», 1983 р.) та Леоніда Плюща (перекладені з російської [24]), спогади Левка Лук'яненка [20], есеї Євгена Сверстюка («Блудні сини України», 1993), нарисо-спогади та мемуарні книги Василя Захарченка, Василя Овсієнка, Віктора Іванисенка, Семена Глузмана, Леся Танюка, Михайлини Коцюбинської, Леоніди Світличної, Івана Дзюби, Юрія Покальчука, Романа Корогодського й ін., поява яких була стимульована підготовкою до друку спадщини Б. Антоненка-Давидовича, І. Світличного, В. Стуса та інших дисидентів, котрі вже пішли з життя. До сьогодні цей ряд продовжується, вміщає все нові, особливі видання епістолярного, щоденникового, есеїстичного, мемуарного жанрів, а ще більше — синтетичних видань, куди включаються підбірки документів, перепублікація самвидавних «відкритих» листів, спогади, коментарі тощо. Складається враження, що це і є основний потік літератури, який презентує шістдесятників у сьогоднішньому літе-

ратурному просторі. В одній з анотацій читаємо: «Це дивне передвоєнне покоління... залишило по собі листи й щоденники — дивні й тривожні свідчення духовного конструювання своєї особистості в умовах тотальної несвободи... ..Схоже, що в недалекому майбутньому уявлення про духовне життя в тих роках формуватиметься саме за листами-хроніками цих людей, які є вражаючими духовними щоденниками долання страху перед системою і плекання в собі власної гідності» [з анотації до видання: 29].

Поняття «шістдесятники» та «дисиденти» в українському літературно-критичному дискурсі почасти розділилися. Так, Віктор Іванисенко у своєму нарисі-спогаді протиставляв шістдесятників-митців (коло яких визначав дуже широко, включаючи й критиків та літературознавців, а також «попередників» — тих письменників, котрі прийшли в українську літературу з фронтів так званої Великої Вітчизняної війни — Миколу Руденка, Олесь Гончара, Григорія Тютюнника тощо) «дисидентам» на тій підставі, що останні були «чистими політиками», між якими «навіть в тих суворих обставинах виникали і досить різкі суперечки, і взаємозвинувачення» [див.: 8]. Таке визначення здається непереконливим, адже з численних спогадів бачимо, що шістдесятницький рух не був ні суто мистецьким, ні широким громадським рухом. Ностальгійні спроби показати власну молодість як добу однастайності «товариства високоосвічених і високоталановитих, національно свідомих людей, об'єднаних взаємною повагою і спільністю ідеалів» [8, с. 100] заперечуються багатьма сучасниками критика, котрі бачать цю добу різномірною і суперечливою як у сфері чисто людських взаємин та оцінок, так і в ідейно-політичній та мистецькій діяльності. А все-таки поняття «шістдесятництво» окреслене досить виразно, принаймні коло літераторів у ньому визначене вже цілком певно з усіма відтінками суспільно-політичної орієнтації його представників<sup>140</sup>. Що ж до «дисидентства», то інакодумцями в політичному сенсі найрадикальніші з шістдесятників ставали поступово.

На мою думку, точне визначення шістдесятництва як генерації й мистецького та політичного руху, як поступового розширення простору невдоволеної станом речей і відповідальної за майбутнє України думки — у всіх сферах життя — дав Іван Дзюба: шістдесятництво, каже він, не скінчилося з придушенням дисидент-

---

<sup>140</sup> Див., зокрема, міркування на цю тему в мемуарній книзі Р. Іваничука: 9, с. 142.

ства (тобто політичного інакомислення) у результаті репресій 1965 і 1972 років, а тривало в інших формах у 70–80-ті рр., оскільки тривав процес розмивання фундаменту домінантної ідеології [4, с. 26]. У такому широкому значенні поняття «шістдесятництво» закріпилося в сучасних літературознавчих студіях про 50–80-ті рр. ХХ ст. «...Домінуючим у літературному процесі 50–60-х років було вивільнення творчої індивідуальності від особливо одіозних ідеологічних догм...» — писала молода дослідниця [21, с. 33].

З огляду на протиріччя у твердженнях учасників / сучасників шістдесятницького руху про саме поняття «шістдесятництво» звернемося до думки людей «збоку» — дещо старших або сторонніх щодо цієї формації. Вона прикметно-парадоксальна саме в оцінках «одностайності». Наприклад, Данило Шумук у своєму спогаді-нарисі про В. Стуса підкреслює, що почував себе чужим у колі молодих шістдесятників (не через вік), хоча за ідейними переконаннями мусив би бути ними сприйнятий як однодумець та ще й «zasлужений» попередник, адже на той час, коли спізнався з ними, вже відбув два терміни покарання в радянських концтаборах за «націоналізм» та «антирадянську діяльність»: *«Всі ті люди поставилися до мене добре і співчутливо, але не як до свого. У їхньому товаристві я завжди відчував себе інозороднім тілом — цікавим, але чужим для них. Такого відчуття я не мав лише у товаристві Алли Горської, а потім у товаристві Василя Стуса. З ними я не відчував ніякої дистанції; вони не надавали особливого значення ані освіті, ані вікові, лише людині»* [34, с. 89]. Інший аспект виникає у спогадах поета Івана Гнатюка: міркуючи про три покоління українського національного руху опору в ХХ ст., він із прикрістю й гіркотою пише про розриви між ними, особливо про несправедливість щодо другого покоління (формація ОУН — УПА у роки війни та повоєнні), забутого й зневаженого аж до нинішніх часів у незалежній Україні, в тому числі й наступниками з дисидентського руху 1960–1980-х рр.: *«Дехто з того третього — дисидентського — покоління стовідсотково скористався з беззаконня й безчестя нашого часу. Не зупинило їх ні страшне зубожіння народу, ні те, що проголошена незалежність України — лише паперова й далі майже російськомовна...»* [3, с. 406–407].

Таким чином, в уявленні «старших» дисидентство-шістдесятництво — досить аморфний рух, у якому не лише не було згоди, одностайності та загально визначених лідерів, але — й це головна біда —

у ньому дуже хистким і невикоріненим було уявлення про національну духовну традицію, про ідеали, яким варто підпорядковувати тактику боротьби: *«Шістдесятники, які потім прийняли назву дисиденти, були не структурною спільнотою творчої інтелігенції, — пише Д. Шумук. — <...> Те коло було тоді ще замкнуте саме у собі і ту свою творчість являло ніби тільки для самих себе. Наближенням до того творчого кола доводилося тільки охати й ахати: «Ой, як гарно написано!», «Ой, яка ж це правда!» — і на тому все закінчувалося. <...> Але серед шістдесятників були й такі, що шукали свого коріння у минулих віках і цікавилися навіть тими подіями, які відбувалися на наших землях у другій світовій війні. <...> Небагато, але були серед дисидентів і такі, яким хотілося, щоб історія боротьби за незалежність України починалася від них і тільки від них. Розмовляти з такими неможливо, їх треба лише слухати й захоплюватися їхнім розумом та відвагою. Але це були одиниці, і я надіявся, що вони з часом зрозуміють недоречність своїх хворобливих амбіцій і стануть нормальними людьми. Але, на превеликий жаль, так не сталося...»* [34, с. 96]. Ця сувора оцінка (викликана передусім близьким знайомством Шумука із Валентином Морозом в умовах концтабору) здається слушною, коли читаємо окремі сторінки мемуаристики, пройняті самозамилуванням і не обтяжені тверезим аналізом минулого — як-от у «Номо feriens» Ірини Жиленко, у «повісті-есе» Олекси Ставицького. Художній рівень мемуарної прози досить неоднорідний не через те, що не всі її автори — професійні письменники чи не всі ставили перед собою художні завдання, а передусім тому, що не всі готові взяти на себе весь тягар відповідальності за одвертість і безкомпромісність свідчення, за муку самоаналізу й самоочищення, якого вимагає такий жанр.

У Конвіцького теж гостро постає проблема різноманітності дисидентства, ідеологічної незгуртованості, розриву поколінь у русі опору, відчуття його представниками тягара екзистенційної тривоги, невизначеності. Особливо старшими — є в романі виразно, хоча й побіжно окреслений образ прикутого до ліжка інваліда-ветерана з покоління гулагівських в'язнів, котрий у сучасному житті, очікуючи смерті, почуває себе непотрібним. Проте найбільша вага страху й розгубленості перед майбутнім у польського романіста випадає його головному героєві-оповідачеві. (Т. Конвіцький в есеїстичній книзі зізнається, що його оповідач — то великою мірою сам письменник.

Але не в тому сенсі, що притаманний традиційній белетристиці: «...я жодним чином від себе не відмовляюся. А щоб текст не виходив холодним, важким для сприйняття, вводжу власну персону, намагаюся надати тому, що пишу, майже документального характеру особистого зізнання. Замість того, щоб маскувати біографічний матеріал, я брешу і нав'язую себе читачеві» [15, с. 215]).

Основою сюжету в «Малому апокаліпсисі» є фантастичні й невельми події підготовки до публічного самоспалення головного героя (імені в нього немає, оскільки він є й оповідачем, близьким за своїм суспільним становищем до реального автора) у день закриття високого партійного з'їзду — саме такої жертви вимагають від нього співвітчизники-дисиденти в ім'я підтримки занепалого ентузіазму боротьби з тоталітарною Москвою та прогнилим польським соціалістичним режимом. Дія відбувається в невизначеному майбутньому на фоні бутафорських досягнень «розвинутого соціалізму» з очевидними ознаками економічного занепаду й ідеологічного застою. Хоча герой обурюється тим, що вибір жертви рокував саме його, поза його волею, проте не почуває себе в праві відмовитися виконати рішення якогось анонімного керівного органу спілки дисидентів, і вся кількогодина фабульна дія в романі розгортається як напівфантастичні-напівреальні враження жертви в останній перед закланням день. Розв'язкою є епізод, у якому готовий спалахнути живим факелом герой ще думає, відчуває й фіксує у свідомості пекуче нетерпіння, з яким обступили його друзі й незнайомі, посвячені й випадкові зіваки, котрі за мить стануть свідками сенсаційного жертвоприношення. Вина за злочин наперед перекладається на владу, щоб збільшити вагу суспільного обурення й протесту, розбудити згаслий дух спротиву, активізувати протистояння — власне, освятити його кров'ю, як бувало віддавна...

В історії дисидентського руху в соціалістичних країнах було чимало випадків самоспалення<sup>141</sup>. Однак роман Конвіцького не був

---

<sup>141</sup> Л. М. Алексеева вказувала серед них як найпершу жертву саме українця (з обмовкою: «Наскільки мені відомо...»): у листопаді 1968 року, у переддень святкування річниці Жовтневої революції учитель із Дніпропетровська Василь Макуха (50 років, у минулому в'язень сталінських таборів, батько двох дітей) підпалив себе на Хрещатику і біг, палаючи на очах у сотень людей, із вигуком «Хай живе вільна Україна!». Помер через дві години у лікарні. Подія викликала, як зазначає історик, «вражаюче слабку реакцію» [див.: 1, с. 19–20]. Там само — про пізніші жертви: січень 1969 — Ян Пелех (Чехословаччина), квітень 1969 — Ілля Рипс (Латвія), 1978 р. — Муса Мамут (кримський татарин) та ін., що викликало значно відчутніший світовий резонанс.

розрахований на прямі асоціації з реальністю, автор свідомо переносив події у невизначений час, позначав топонімічні контури варшавського життя розмито-сюрреалістичними деталями, супроводжував рефлексію героя-оповідача алюзіями передсмертного марення. Своє завдання автор бачив у тому, щоб «поставити в романі проблеми не лише конкретні, продиктовані злобою дня, а й універсальні — про місце людини в світі наприкінці ХХ століття, про необхідність шукати нові шляхи мислення, поведінки, життя» [з інтерв'ю: 36, с. 111]. Однак відголоси так фантастично виявленої тотальної несвободи окремої людини спливають у свідомості українського читача, котрий наразі читає шістдесятницьку небелетристичну дисидентську прозу. Щоправда, іноді змінені аспекти суспільних ролей: жертви від людини, котра в екстремальну мить гостро усвідомлює себе загнаним одинаком, вимагають не самозванці від імені «народної справи», зі «свого» боку, а офіційно призначені посадові особи з протилежного табору. І саме «протилежні» з нахабною впертістю претендують на місце «своїх». А зрештою (у ситуації зміни політично-державного устрою, тобто після здобуття Україною незалежності в 1991 році) реально й стають на це місце. Бо воно виявляється чомусь фатально порожнім у найвирішальніший політичний момент. Так, Степан Сапеляк (поет-дисидент з наймолодшого покоління у шістдесятницькому русі<sup>142</sup>) у післятабірних вже епізодах своїх спогадів розповів, як воєнкомат домагався відправити його в Чорнобильську зону незважаючи на представлені медичні документи, якими він, недавно повернений в'язень ГУЛАГу («націоналіст»), намагався від такого «патріотичного обов'язку» себе вирятувати [28].

Втім, значно ближчу до «Малого апокаліпсису» ситуацію вибору (щодо розстановки «своїх» та «чужих») показує у спогадах про перепоховання батька (разом з Юрієм Литвином та Олексою Тихим) у листопаді 1989 року Дмитро Стус. У дисидентському організаційному комітеті, котрий планував використати цю подію з

---

<sup>142</sup> Публікація спогадів та листів цих наймолодших представників дисидентського руху — Василя Рубана, Дмитра Корчинського, Степана Сапеляка — свідчить, на мою думку, про презентативність жанру nonfiction у сучасному літературному процесі. Яким би скромним не був суспільний відгомін появи подібних публікацій і якими б за художнім рівнем не були вони самі, у контексті сучасної української літератури це не випадкові видання, оскільки саме вони несуть спробу оцінити недавнє минуле вже з точки зору іншої доби, іншого покоління. Див.: 18; 27; 28; 35; та ін.



пропагандистською й політичною метою, було чимало прихильників крайнього загострення ситуації ради збурення суспільного протесту, зате небагато реальних практичних помічників, які би взяли частину нелегких і неприємних турбот акції на свої плечі (і щоразу син В. Стуса називає конкретних безкорисливих виконавців, тим підкреслюючи свою вдячність їм), щоб забезпечити перепоховання від зриву, адже кадебістський заслін із тих, хто явно й приховано встромляв палиці в колеса, був добре організований. Зі «свого» ж боку синові Стуса було заявлено (зокрема, недвозначно висловив це Д. Корчинський), що родичі не розуміють масштабу «всенародної події» і не готові принести в жертву свої родинні інтереси більш важливим національним...

Про подібні психологічні колізії (хоча вони й не зводилися, як правило, до одвертих вимог офірувати власні людські інтереси на суспільний олтар, але врешті-решт завершувалися такою офірою), з якими кожен із дисидентів мусив стикатися й робити нелегкий вибір, не раз читаємо чи не в кожного з мемуаристів. Світлана Кириченко запитує себе й усіх сучасників, добровільно чи під тиском суспільної порожнечі ступив Василь Стус на смертну дорогу, прийнявши на себе обов'язки члена УГГ (Української Гельсінської групи) після закінчення строку першого ув'язнення, і яка за те рішення вага відповідальності лягає на плечі соратників та всіх співвітчизників [див.: 14, с. 55–57]. Ірина Жиленко чимало сторінок свого мемуарного роману «Номо feriens» присвячує міркуванням (часом вони мимохіть звучать нотами самовиправдання) про власний відхід від найактивнішого кола київських митців-шістдесятників, коли почалися репресії (1972 рік). Ті ж питання — про ціну й необхідність офіри чи відступництва — вона ставить і щодо більш активних учасників руху, наприклад, Зиновії Франко [7, с. 425, 461–462]. Шкода, що не завжди авторка до них поблажлива або принаймні справедлива не менш, ніж до себе самої та своїх близьких, про що й зауважив їй один із добре знайомих із З. Франко львів'ян [37]. У багатьох мемуаристів читаємо різні тлумачення «відступництва» І. Дзюби. Р. Корогодський, наприклад, неодноразово (і в спогадах про Дзюбу, і в документально-дослідницькій книзі про В. Петрова-Домонтовича) запитує себе про право суспільства судити й вимагати і про право особистості брати чи не брати на себе тягар лідерства [див.: 17]. І т. п.

Це лише одна — найприкметніша — сторона екзистенційного конфлікту, що став актуальним для шістдесятницького покоління. Інша його важлива площина — вибір ідейно-національної ідентичності та межі особистісної свободи у творчій самореалізації людини. В умовах тотального конформізму, гнітючого масового збайдужіння до національної культури це було нелегко. Т. Конвіцький підкреслив в інтерв'ю М. Рябчуку, що з романом «Малий апокаліпсис» не мав надії прийти до читача легальною стежкою (твір не був свого часу поданий у жодне легальне видавництво), бо зачепив у ньому «священну корову» прорадянської ідеології — тему «старшого брата». Одноденні події його роману розгортаються на фоні офіційних демонстрацій польсько-радянської дружби, лейтмотивом звучить двомовне ідіотське гасло демонстрантів, розставлених по вулицях Варшави зустрічати «їхнього» (радянського) партійного секретаря: *«Польска! Польша!»*. Ще одна деталь-лейтмотив — майоріння на вулицях *«червоних знамен, лиш де-не-де сором'язливо переплетених з біло-червоними»*, та швидко зникаючий білий хвостик у червоних голубів. Конвіцький виявляє одверту гротесковість ситуації міжнаціонального протистояння під машкарою офіційної дружби, яку охороняє похмура тінь монстра — радянської імперії. Герой роману свідомий того, що його рідна Польща й Варшава є лише безвладною ланкою тоталітарного ланцюга: *«Десь там у нічній безодні вмирає Україна, конає Литва, лежить при останньому подиху Білорусія. В далеку мандрівку до Магометового раю відходить Татарія. Десь там, на баговинні, на мачарях малої, мов атом, Землі, вмирають люди і передчасно конають нещасливі народи. Дзвін міжзоряний скликає на Ангела Божого. Серце космосу б'є тривогу»* [с. 104].

Оце відчуття конання притлумлюється у свідомості героя почуттям любові-пристрасті до російської дівчини Надєжди, котра самим своїм іменем і фантастично-невизначеним перебуванням між гріхом і святістю притягує героя й обіцяє йому не то вічне спасіння, не то просто насолоду й забуття в любовному акті. Образ Надєжди-Надії в романі одверто умовний, амбівалентний: з одного боку, він містить алюзії «таємничої російської душі» (досить іронічні), з іншого — натякає на рудоволосого «дедушку Леніна», вітця більшовицького терору (нібито Надєжда — його внучка), ще з іншого — несе щиросердні упередження й стереотипи зросійщеного міщанства «совдепії»: *«Ах, навіщо ці вічні чвари поміж нами і вами. Адже*

*всі ми слов'яни. Чи не краще було б, якби ви приєдналися до нас добровільно. І ми разом забули б про всі образи, непотрібні претензії, прокляття, котрі стільки віків розділяли нас. Ми зможемо вас любити, тільки ви полюбіть нас» [с. 29].*

Що означало для найближчих сусідів Польщі в реальній історії «добровільне приєднання» до Росії, до якої межі винародовлення (не метафоричного — в сюжеті антиутопії, а конкретного у 1960–1990-ті роки) наблизила русифікація, — то постійно болюче питання в мемуарах українських шістдесятників. Скрупульозно, без будь-якої афектації виписані у хроніці 1973–1983 рр. Світланною Кириченко деталі існування звичайної інтелігентної родини у зросійщеному Києві відкривають жахливу глибину денаціоналізації, процеси якої в масовій свідомості призвели до абсурдних спотворень і деформацій національної ідентичності. Вже не представниця імперської нації — якась екзотична внучка Леніна, а «свої» ж аборигени виступають найбільш агресивними противниками національної ідеї й абсолютно нечутливими до проблем національної культури. У Т. Конвіцького порівняно з українською ситуація куди простіша і, зрештою, втішніша для перспектив формування національної свідомості: «польсько-радянська дружба» й комуністичні з'їздівські дебати та партійні інтриги влади в його сюжеті — то лише фасад польської політики, дещо облуплений вже на вітрах все-світньої історії (як той будинок-палац, збудований у стилі московських «висоток», що так непривабливо виглядає у варшавському просторі), за його одіозною в очах пересічного поляка декорацією триває повсякденне життя, хай і набуваючи непривабливих рис економічного й морального зубожіння, проте не змінюючи суті національного характеру, не співпадаючи з аспектами індивідуально-екзистенційними.

В українській ситуації все куди жахливіше: абсурд суспільної системи виглядає гротесковим без будь-якої метафоризації — деталі реальності, показані у спогадах шістдесятників, промовистіші за метафори й символи. Сусіди й близькі знайомі сім'ї Бадзя-Кириченко готові запідозрити в інтелігентній жінці шпигунку-«бандерівку» вже на тій підставі, що в цій родині тримаються української мови. Знайома, котра найняла безробітну Кириченко нянею до свого дворічного онука, після наклепницької статті у «Вечірнім Києві» прибігає о шостій ранку, щоб розірвати договір, бо не хоче кількагодин-

ною затримкою накликати на себе підозру у співчутті до «націоналістки». Вона жахається, що допустилася непоправної помилки: дозволила говорити з дитиною по-українськи, і тепер хлопчик каже бандерівське «па-па» замість російського «пока»... Однокурсники студента Сергія, старшого сина С. Кириченко, майже одногослоно ухвалюють на комсомольських зборах резолюцію про обструкцію своєму товаришеві за те, що не відмовився публічно від матері-«націоналістки», не пішов з її дому в гуртожиток... У полтавській глибинці, де С. Кириченко влітку відпочиває з дітьми, її доньку-школярку, котра вишиває рушник, місцеві жителі питають: *«А эта што? Палатенце?»*. Ряд подібних деталей настільки довгий і промовистий, що вони вже не потребують коментаря. С. Кириченко просто дає читачеві можливість порівняти українську ситуацію з литовською у той самий час (різниця — у кілька років, ситуація приблизно така ж: влітку з дітьми у знайомих) і тим ставить перед необхідністю робити невтішні висновки щодо співвітчизників та їхньої національної свідомості.

Те, що герої-дисиденти польського автора говорять про національну деградацію своїх земляків, може прочитуватися як характеристика будь-якої людської спільноти в умовах імперської несвободи: *«Ми зістарилися, змізерніли, видаючи оті напівлегальні вісники, газетки, відозви, які мало хто читає. Хіба що молодь. Але молодь одружується, народжує дітей, купує малого «фіата», бере в оренду городню ділянку, садить помідори. Нас затоплює міщанство, «совдепівське» міщанство. <...> ...це значить, це нічого до дідька не значить наприкінці нашого чудового ХХ століття, віку тиранії та розперезаної демократії, дурнуватою святенництва і геніальної мерзоти, звироднілого мистецтва і розгнузданої графоманії»* [с. 9]. Оповідач цілком слушно відмовлявся робити з таких спостережень над земляками далекосяжні висновки. Міщанське «болото», яке так довго було об'єктом нищівного викриття у радянській літературі соцреалізму, виглядає куди привабливішим у порівнянні з реалізованою утопією — славнозвісним «розвинутим соціалізмом» застійної доби. Українська література 1960–1980-х не сміла подавати навіть спостережень. У радянські часи будь-які критичні узагальнення ставилися автором на карб як «наклепницькі інсинуації» та «тенденційний підбір фактів». Тому так виразно, гостро, точно звучать зараз звичайнісінькі деталі побуту, зафіксовані

Василем Стусом у нотатках «З таборового зошита», відтворені Леонідом Плющем, Василем Лісовим, Світланою Кириченко й багатьма іншими у спогадах: адже в офіційно друкованій прозі їх просто не могло бути. Ще й зараз голоси авторів, котрі прагнуть розбудити національну свідомість, звучать як голос волаючого в пустелі...

Проблема розмивання національної ідентичності гостро поставлена всіма шістдесятниками-мемуаристами, більшість при тому звертається до минулого своїх батьків, родини, роду, порівнюючи у цих екскурсах минуле із сучасністю і подаючи глибокий далекосяжний (у 1930–1940-і роки) аналіз проблеми. Бачимо його у спогадах Л. Плюща, В. Лісового, С. Кириченко, у листах і нарисах В. Марченка тощо. Історія селянської сім'ї, котра в голодний 1933-й рік перебралася до Києва, становить кращі сторінки «*Homo feriens*» І. Жиленко. Здебільшого з таких екскурсів впливає зумовленість психологічного конфлікту, через який мусили пройти чимало шістдесятників: індивідуальна й родова, родинна пам'ять про історію вступала в суперечність з офіційними догмами, і чесна, здатна мислити людина рано чи пізно мусила пережити розчарування в доміантній ідеології, котру нав'язувало шкільне й вузівське навчання, суспільне колективне життя. Майже всі представники цього покоління, народженого й сформованого в умовах радянського ладу, були вихідцями з колгоспного селянства (за підрахунками історика з діаспори Ярослава Білоцерковича<sup>143</sup>), настільки пригнобленого й заляканого, що діти з цих родин могли бути лише правовірними або принаймні лояльними радянськими громадянами. Рідко хто з них отримав від своєї сім'ї інше — націоналістично зорієнтоване — виховання (такі швидше винятки — як-от Іван Гнатюк, котрий юнаком пройшов житейську школу національно-визвольної боротьби в УПА).

У цьому сенсі герой-оповідач Т. Конвіцького — польський письменник, опозиційний до влади і виштовхнутий на узбіччя життя — втілює зовсім інший тип свідомості. Це герой без ілюзій, він займає позицію спостерігача, якому притаманне тверезе бачення суспільних стосунків, і він чудово розуміє, що більшість його земляків, серед них і талановиті митці, зробили конформістський вибір. Один із таких колег сповідається оповідачеві: «*Мій життєпис у*

---

<sup>143</sup> На Я. Білоцерковича посилається, у свою чергу, український історик Георгій Касьянов [див.: 12, с. 190].

*мистецтві — то curriculum vitae попутника. Завжди мені здавалося, що я роблю те, що можна робити в дану хвилину. <...> Я в кольорах реалізовував політику партії, разом з нею кульгаючи від помилки до помилки. <...> Глядач мене любить, бо я один із них. Знаєш, знаєш, що я скажу по-блюзнірськи: Польщу звалтовано. <...> Лежить на роздоріжжях Європи, а її грають хами. Я теж звалтований. Мене деруть різні тварюки, а я піддаюся їй не піддаюся водночас, тихенько постогную й кусаю, де можу. Мене гвалтують, і я не приховую того, що гвалтують. Може, тому мені вибачають мої фільми, може, тому їх люблять. Я з примусу відкрив нові збочення, нові відхилення з волі Божої» [с. 44]. У конфлікті українських дисидентів зі своїм часом втішно вже те, що їм не можна закинути подібне пристосуванство — вони тому й опинилися на дисидентській дорозі, що не змирилися з ним. Проте подібні психологічні колізії, хоча й висловлені більш обережно, притаманні мемуарно-щоденниковим книгам поміркованіших представників шістдесятництва. Роман Іваничук відніс себе до «новітніх Валєнродів, які свідомо йшли в стан ворога» [9, с. 42]<sup>144</sup>, і ствердив, що розумів цей стан від самого початку, посилаючись на ранній роман «Мальви» (1969). Володимир Дрозд у щоденнику 1984 року записував: «У житті, як у бою, я все ж, хай частинку, але зберіг себе — справжнього. Інші і того не зуміли зберегти. Я прикинувся мертвим і мене — не доби́ли» [6, № 6, с. 115].*

**Висновки.** Зіставлення «Малого апокаліпсису» з українською мемуарною літературою шістдесятників у площині проблемно-конфліктної моделі буття дає підстави робити певні висновки. На відміну від бестселера-антиутопії польського письменника та й, зрештою, від широко відомих книг російських дисидентів-емігрантів («Записки дисидента» Андрія Амальрика, «І повертається вітер» Володимира Буковського, «Сірий — колір надії» Ірини Ратушинської тощо) українські мемуарні книги мають далеко не такий безумовний успіх у читачів. Ці видання привертають увагу в суспільстві як документи-свідчення про недавнє минуле, але здебільшого не отримують належного відгуку в критиці, у літературознавстві як художні явища, як естетичні літературні феномени — не той рівень зацікавленості вітчизняної читацької аудиторії, не навче-

---

<sup>144</sup> Мотив змушеного вибору компромісного шляху проймає всю книгу письменника; див. 9, с. 102–103, 142–143 та ін.

ної сприймати епістолярно-мемуарні книги нарівні з «повноправними» літературними жанрами роману, повісті, новели. Ще й досі «проза 1960-1990-х» у підручниках, шкільних та вишівських програмах подається «за О. Гончарем — П. Загребельним — М. Стельмахом»<sup>145</sup>. Проте дисидентські мемуари вже присутні в літературному процесі і не лише впливають на сучасний його розвиток, а й привертають увагу до переоцінки вчорашніх його сторінок, дають їм нове освітлення й навіть подекуди радикально змінюють трактування: те, що недавно багатьом пересічним читачам здавалося безумовною класикою і в якості такої утверджувалося офіційно (державні премії, спілчанські пріоритети, видавничі тиражі тощо), блідне й віддає фальшем у сусідстві з непретензійними (щодо літературно-естетичних характеристик, а швидше щодо авторських намірів), але підтриманими вагою біографій творців і героїв книгами «листів з неволі», свідчень «з карнавалу історії», спогадів про «людей не зі страху». Ці специфічні книги закладають підвалини альтернативного знання вітчизняної спільноти про власну недавню історію і тим несуть надію на безумовне повернення до історичної тяглості культури й пам'яті.

Антиутопія Т. Конвіцького «Малий апокаліпсис», яка завершується напередодні самоспалення героя, уявляється своєрідною літературною моделлю реальних життєвських і суспільних колізій, що постають нині в шістдесятницькій мемуарній прозі. У житті найвизначніших її творців вона таки була доведена до фатальної розв'язки — прикладами є не книги, а долі Гелія Снегір'ова, Олекси Тихого, Валерія Марченка, Юрія Литвина, Василя Стуса, Івана Світличного. На щастя, модель була не єдиною з можливих. Шістдесятники-дисиденти достойно, хоча й не переможцями, вийшли з лабіринтів по-кафкіанськи абсурдної нерівної боротьби з тоталітарною системою і продовжують своєю присутністю в літературному процесі виявляти / виправляти деформації суспільної свідомості.

---

<sup>145</sup> У розділі «Проза» [60–90-і рр.] найвідомішого вишівського підручника з історії української літератури ХХ ст. не названо жодного тексту з дисидентської прози, як і загалом не згадано про літературу nonfiction. Див.: 33.

## Література

1. Алексеева Л. История инакомыслия в СССР: Новейший период. Вильнюс; Москва (VIMO): Весть, 1992. 352 с.
2. Веди́на В. П. Послевоенная польская проза. Проблематика и поэтика. Киев: Наук. думка, 1991. 312 с.
3. Гнатюк І. Стежки-дороги: Спомини. Дрогобич: Видавнична фірма «Відродження», 1998. 498 с.
4. Дзюба І. М. Україна перед Сфінксом майбутнього. К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2001. 35 с.
5. Дністровий А. Шістдесятники — «дев'ятдесятники»: тяглість, розриви, конфронтація // Критика. 2001. Ч.10 (48). С. 18–20.
6. Дрозд В. Бог, люди і я: Щоденники різних років із коментарями // Київ. 2003. № 1. С. 93–114; № 2–3. С. 99–131; № 5. С. 70–99; № 6. С. 115–136.
7. Жиленко І. Homo feriens: спогади / передм. М. Коцюбинської. К.: Смолоскип, 2011. 816 с.
8. Іванисенко В. Животрепетна наша історія. Шістдесятництво: родовід і доба // Київ. 1998. № 1–2. С. 94–100.
9. Іваничук Р. І. Благослови, душе моя, Господа...: Щоденникові записи, спогади і роздуми. Львів: Просвіта, 1993. 270 с.
10. Ільницький М. Трибуна задротяної літератури // Дзвін. 2003. Ч. 1. С. 123–136.
11. Ільницький М. У передчутті очищення // Дзвін. 2003. Ч. 4. С. 126–134; Ч. 5–6. С. 127–137.
12. Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. К.: Либідь, 1995. 224 с.
13. Кириченко С. Люди не зі страху. Українська сага: Спогади / перед. сл. Юрія Бадзя. К.: Смолоскип, 2013. 920 с.
14. Кириченко С. Птах піднебесний. Спогади про Василя Стуса / перед. сл. Юрія Бадзя. К.: Смолоскип, 2016. 160 с.
15. Конвицкий Т. Памфлет на самого себя // Иностран. лит. М., 2003. № 5. С. 208–228.
16. Конвіцький Т. Малий апокаліпсис: роман / пер. з польськ. Ю. Андруховича // Всесвіт. 1991. № 12. С. 3–111.
17. Корогодський Р. Героїчна фантазмагорія і реальне обличчя вченого, або Надзвичайна складність простоти // Сучасність. 2003. № 1. С. 113–133; № 2. С. 103–126.



18. Корчинський Д. [та його друзі]. Війна у натовпі. К.: Видавничий Дім «Амадей», 1999. 384 с.
19. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне»: Роздуми про епістолярну творчість. К.: Дух і Літера; Харківська правозахисна група, 2001. 300 с.
20. Лук'яненко Л. Сповідь у камері смертників. К.: Б.в., 1991. 128 с.
21. Масловська Т. Ще раз про шістдесятництво // Слово і час. 1999. № 11. С. 33–37.
22. Осадчий М. Морально-етичні й філософські засади українського літературного дисидентства // Другий міжнародний конгрес українців. Львів, 22–28 серпня 1993 р.: Доповіді і повідомлення. Літературознавство. Львів, 1993. С. 196–201.
23. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту // Сучасність. 2000. № 4. С. 65–84.
24. Плющ Л. У карнавалі історії: Свідчення / пер. з рос. Д. Матіяш. К.: Факт, 2002. 632 с.
25. Русначенко А. М. Національно-визвольний рух в Україні. Середина 1950-х — початок 1990-х років. К.: Пульсари, 2002. 519 с.
26. Світличний І. Коли і як виник самвидав // Літ. Україна. 1999. 23 вересня [публікація статті 1969 року].
27. Сапеляк С. Урал над досвітнім снігів'ям: Невольничий есей з материнським листом // Дзвін. 2003. № 5–6. С. 101–109.
28. Сапеляк С. Хроніки дисидентські від головосіку. Невольничча мемуаристика. К.: Смолоскип, 2003. 264 с.
29. Сокульський І. Листи на світанку. Кн.. 1: Епістолярна спадщина 1980–1982 років, документи, фотографії. Дніпропетровськ: СІЧ, 2001. 518 с.; Кн.. 2: Епістолярна спадщина 1983–1988 років, документи, фотографії. Дніпропетровськ: СІЧ, 2001. 508 с.
30. Старовойт І. Мемуари як пограниччя історії та літератури // Література плюс. 2003. Ч. 8 (51). С. 7–9 [передруковано: Кур'єр Кривбасу. 2003. № 167].
31. Українська Громадська Група сприяння виконанню Гельсінських угод / упоряд. В. В. Овсієнко; Харківська правозахисна група. Харків: Фоліо, 2001. Т. 1–4.
32. Шістдесятництво як явище, його витоки й наслідки (В. Кордун, М. Жулинський, В. Дончик, В. Мельник, Ю. Ковалів, М. Холлодний, С. Андрусів, В. Брюгген, М. Лазарук, Ю. Гудзь, О. Яровий) // Слово і час. 1997. №8. С. 40–55.

33. [Штонь Г.] Проза // Історія української літератури ХХ ст.: У 2 кн. Кн. 2. Ч. 2: 1960–1990-і роки: навч. посібник / за ред. В. Дончика. К.: Либідь, 1995. С. 241–257.
34. Шумук Д. Я знав Василя Стуса // Сучасність. 1992. № 3. С. 89–98.
35. Юнаки з огненної печі / Харківська правозахисна група; упоряд. В. В. Овсієнко. Харків: Фоліо, 2003. 144 с.
36. «Я писав без будь-яких оглядок на цензуру»: інтерв'ю Тадеуша Конвіцького Миколі Рябчуку // Всесвіт. 1991. № 12. С. 4, 109–111.
37. Ярема С. Мої зустрічі з Зенею Франко // Сучасність. 2000. № 11. С. 121–127.
38. Stępień M. Literatura polska po roku 1939 // Okresy literackie: Praca zbiorowa pod red. Jana Majdy. Wyd. 4-e. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1990. S. 319–353.



## Частина II. 3 лекційного курсу

---

### I. Герменевтичний аналіз та літературознавча компаративістика

#### План

1. Етимологія й визначення термінів «герменевтика» / «екзегетика». Еволюція цих понять.
2. Розвиток герменевтики у XIX–XX ст. Зв'язок герменевтичних досліджень з історією та теорією літератури.
3. Сучасні дискусії про герменевтичні тлумачення / принципи інтерпретації тексту.
4. Методика герменевтичного аналізу в сучасній компаративістиці. Поняття герменевтичного кола.

#### Література

- Гірц К. Інтерпретація культур. Вибрані есе: пер. з англ. К.: Дух і Літера, 2001. 542 с. [Geertz, Clifford]
- Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори: пер. з нім. К.: Юніверс, 2001. 282 с.
- Квіт С. Герменевтика: напрямки досліджень // Слово і час. 2006. № 4. С. 10–18.
- Квіт С. Основи герменевтики: навч. посібник. К.: Вид. дім «КМ Академія», 2003. 192 с.
- Ковалів Ю. І. Літературна герменевтика: монографія. К.: Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2008. 240 с.
- Кремень В. Г., Льїн В. В. Філософія: Логос, Софія, Розум: підруч. для студ. вищ. навч. Закладів. К.: Книга, 2006. 432 с. [С. 266–275]
- Лановик З. *Hermeneutica sacra*. Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2006. 470 с.
- Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції. Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2006. 470 с.
- Рикёр П. Конфлікт інтерпретацій: Очерки о герменевтике / пер. И. С. Вдовиной. М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. 624 с. (Сер. «Канон философии»).
- Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедичес-

кий справочник / сост. Ильин И. П., Цурганова Е. М. М.: Интрада — ИНИОН, 1996. 320 с.

- Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 279–307.

Провідна проблема герменевтики — проблема **розуміння**. Завдання герменевтики як методології гуманітарного знання — тлумачення тексту. Звідси й очевидний її зв'язок із літературознавчою компаративістикою, оскільки тлумачення літературних текстів відбувається здебільшого через порівняння, через контекст, традицію тощо. На сучасному етапі розвитку компаративістики її цікавить передусім **діалог культур**, а основа й передумова діалогу — те саме поняття, тобто **розуміння**.

Слово «герменевтика» походить із давньогрецької мови (hermeneutike), означає «тлумачення / роз'яснення». Як синонім до поняття «герменевтика» вживається термін «екзегетика» (теж від грец.: exegetikos — той, що пояснює, тлумачить; екзегеза — пояснення), однак другий термін вживається в сучасній термінології на позначення богословської герменевтики — тієї, що займається тлумаченням священних текстів, зокрема Біблії. Здебільшого походження слова «герменевтика» пов'язують з іменем бога Гермеса, котрий був посланцем з Олімпу, коли треба було донести людям волю богів. Хоча це не наукове пояснення, однак за змістом воно близьке до завдань герменевтики як сфери мистецтва інтерпретації, оскільки в первісному значенні поняття «герменевтика» стосувалося тлумачення божественної волі. Натомість Роман Мних припустив, що слово походить від давньогрец. «егта», тобто «межовий камінь».

**Герменевтика** в нинішньому широкому значенні — **спосіб філософствування**, центром якого є тлумачення, розуміння текстів. Основне питання герменевтики можна сформулювати в двох варіантах: як можливе розуміння навколишнього світу і як влаштоване те буття, сутність якого полягає в розумінні? Головна теза герменевтики: існувати — означає бути зрозумілим. Найчастіше **предметом дослідження** в герменевтиці виступає текст — сакральний (священні книги), публіцистичний (ЗМІ, публічні виступи політиків), юридичний (юридичні кодекси, закони), історичний документ, філософська доктрина, літературний твір тощо. Текстом у сучасному знанні називаємо будь-який цілісний за змістом фрагмент при передачі

інформації. Сучасна герменевтика — це насамперед **система принципів тлумачення текстів**, тобто **методологія**, котру використовують філософи, історики, юристи, культурологи, літературознавці та інші гуманітарії.

Герменевтика має дуже давнє походження. Виділяють кілька етапів її розвитку. Ще в **античній культурі герменевтика** розвивалася як мистецтво розуміння. В античні часи у філософії та філології розвиток герменевтики пов'язаний із трактуванням віщувальних піфій та тлумаченням художніх текстів (передусім «Іліади» та «Одіссеї», чим займалися, наприклад, вчені Александрійської школи, III–II ст. до н. е.). Проте герменевтика давніх часів не стала ні науковою, ні літературною. Найповніше вона розкрила свої можливості в **християнській екзегетиці** (особливо в Середні віки) та у філософії. «Екзегетика» за основним значенням — розділ богослів'я, покликаний витлумачувати біблійні тексти; друге значення слова — те саме, що й у значенні «герменевтика», тобто вчення про способи наукового прочитання й коментування тексту в поєднанні з його реконструкцією. Визначні представники середньовічної екзегетики — Іоан Златоуст (347–407), Святий Августин (354–430 рр.), П'єр Абеляр (1079–1142) та ін.

На теренах Київської Русі екзегетика набула поширення разом із патристикою й **гомилетикою** (розділ теології, що займається теорією та практикою проповідництва) у листах преподобного Феодосія Печерського, у «Слові про Закон і Благодать» митрополита Іларіона тощо. **Патристика** (вчення отців церкви) є важливим етапом герменевтики, оскільки вона розробляла прийоми тлумачення сакральних текстів у позаісторичному, метафізичному, генетичному, символічному, алегоричному аспектах задля виявлення та відтворення їхнього автохтонного (первісного) сенсу, не припускаючи ні скепсису, ні вільного трактування. Християнство переакцентувало античну практику герменевтики для своїх потреб, вимагаючи, щоб Слово Боже не підлягало довільному конструюванню інтерпретаторів, мовним іграм, варіативним різночитанням, а висвітлювалося в його непорушній святості, первісній глибині.

Водночас екзегетику розглядали в ширшому, не лише теологічному, а й у культурологічному значенні. Її піднесення мотивоване притаманним медієвістиці жорстким семіотизмом, що пізніше позначився на **філософській герменевтиці** протестантського теолога, фі-

лософа й філолога романтичної доби **Фрідріха Шляєрмахера** (1768–1834), який поглибив настанову на іманентне, однак неоднозначне тлумачення тексту, заклавши основи філософської герменевтики (поза богослів'ям). Дослідник вважав, що адекватний аналіз художнього твору можливий завдяки розумінню духовного світу його автора (ініціатора), входженню в його внутрішній світ, що вимагає від інтерпретатора **конгеніальності** (лат. *con* — префікс, що означає об'єднання, спільність, сумісність; *genius* — дух), тобто здатності глибше й точніше проникати в текст, ніж його усвідомлює автор. Шляєрмахер поєднав граматичний аспект тлумачення тексту із психологічним (дивінативним), однак не брав до уваги історичні умови поставання тексту. Пізніші герменевти ставили під сумнів конгеніальність, дарма що в багатьох випадках вона сприяє не лише поглибленню розуміння тексту, а й його поліпшенню. Вдалий приклад наводить Ю. Ковалів: П. Куліш у свій час запропонував Шевченкові змінити рядки «Наш завзятий Головатий / Не вмре, не загине...» на «Наша дума, наша пісня / Не вмре, не загине...», завдяки чому вони стали крилатими, бо сповнилися універсальним змістом.

Особливе значення Шляєрмахер відводив **герменевтичному колу**, яке не має нічого спільного з відомим у логіці «зачарованим» колом (колом дурної безкінечності). Це поняття було відоме й античним герменевтам та середньовічним екзегетам. Як і попередники, Шляєрмахер вважав: для того, щоб досягнути ціле, потрібно водночас зрозуміти й окремі його частини, і навпаки — щоб зрозуміти частини, треба досягнути ціле. Одночасне бачення одиничного, неповторного і загального дозволяє наблизитися до адекватного прочитання тексту. При цьому розуміння стає незавершеною діяльністю, підхопленою хвилями ненастанної циркуляції з постійним поверненням від цілого до частин, від частин до цілого, сприяючи поглибленню осягнення особливого, вбачаючи в цілому запоруку єдності розмаїття. Використання закону герменевтичного кола переносить будь-яке герменевтичне тлумачення в компаративну площину, адже коло можна розширювати до безкінечності, оскільки окремий твір є часткою не лише національної, а й світової літератури.

Становлення **герменевтики як наукової** дисципліни відбулося впродовж XIX–XX ст., для цього вона засвоїла досвід своєї попередниці — богословської екзегетики. Проблему розуміння в XIX ст. розробляли Фрідріх Шлегель, Новаліс, Артур Шопенгауер,

Фрідріх Ніцше. Перспективні кроки в напрямку до літературознавчої герменевтики зробили наступники Шляєрмахера — представники духовно-історичної школи (її очільник — **Вільгельм Дільтей**, 1833–1911 рр.), а в ХХ ст. — **Мартін Гайдеггер** (1889–1976), **Ганс-Георг Гадамер** (1900–2001), Роман Інгарден та основоположники рецептивної естетики (Вольфганг Ізер, Ганс-Роберт Яусс). Після Шляєрмахера граматичний аспект тлумачення на якийсь час був відсунутий у розвитку феноменології та онтології, хоча дослідники й надалі апелювали до мови, маючи на увазі передусім філософію мови, її буттєву сутність. Шляєрмахерівський досвід поновив **Поль Рікер** (1914–2005), використовуючи сучасну методологію семіології та наратології.

В. Дільтей вбачав у тексті історичне життя творчої особистості, яке пізнається крізь призму «наук про дух». Він вводив інтерпретатора в історичну перспективу, пережиту в його душі. Філософ розвинув герменевтику як методологічну основу гуманітарного знання, описової психології, спростовуючи методики позитивістського пояснення. За основу проголошувалася «психологія, що розуміє», тобто безпосереднє осягнення цілісності душевно-духовного життя, інтуїція, уява. Віднині герменевтику вже трактували як визначальну сферу «філософії життя», найповніше відображену в художніх творах. Заперечуючи позитивізм, Дільтей прагнув відмежувати «науки про дух» від природничих наук, віддавав перевагу термінові «розуміння», усуваючи зі свого словника термін «пояснення». Однак такий підхід загрожував суб'єктивізмом.

Ще один німецький послідовник Шляєрмахера — **Йоган Густав Дройзен** (Johann Gustav Bernhard Droysen, 1808-1884) — як і Дільтей, зосереджувався на проблемах історичної інтерпретації. Він твердив, що історія — це лише напівзітерті сліди, можливість прочитання яких проблематична. Він запропонував методологічні підходи прочитання джерел і пам'яток історії, в основі яких лежить герменевтична інтерпретація. Згодом вона набула визначення як «**принцип нагромадження кіл**». До опрацьованого Шляєрмахером герменевтичного кола, котре забезпечує зв'язок між частинами й цілим, додалися **кола, які забезпечують зв'язок між минулим і сучасним**. А також між часом та місцем реальної події і параметрами хронотопу в тексті; між психологією персонажів / автора та описаними вчинками; між ідеями, що взаємодіють у тексті; зрештою,

між різними інтерпретаціями тексту. Усі ці кола пов'язані між собою, взаємонакладаються, створюючи мережу взаємозв'язків та взаємовпливів.

Вчасна переорієнтація герменевтики на **феноменологію Едмунда Гуссерля** (Edmund Husserl, 1859–1938) забезпечила збереження об'єктивних критеріїв розуміння, виводила герменевтику на онтологічні основи, але вимагала принести в жертву «людську душу», викликаючи спротив Дільтея. Обоє дослідників, попри дискусію між ними, єднало критичне ставлення до позитивізму, натуралізму, прагнення визначитися з поняттями, що не піддаються верифікації. З легкої руки Гуссерля феноменологія стала головною філософською течією ХХ ст. (у філософії Гуссерля феноменологія — духовна сутність свідомості, що не залежить від реального існування та чуттєвого досвіду), в основу якої був покладений дескриптивний (описовий) метод. За його допомогою **феномени** (від грец. феномен — «той, що з'являється»; тобто 1) явище, у якому можна спостерігати сутність чого-небудь; 2) рідкісне, видатне явище або людина) розглядаються поза контекстом на підставі їхньої іманентної сутності. Першорядного значення надається не причинно-наслідковому, а смислово зв'язку свідомості та світу, крізь призму якого проступає розмаїття відносин людини й життя. Об'єкт вважається активністю свідомості, вираженої через форму інтенційного акту. Замкненої на собі свідомості не існує, вона завжди є «свідомістю про...» (про щось, про когось), тобто завжди спрямована поза себе — на Іншого. Тому актуальною є «екзистенція» — поняття, що вказує не на сталість, не на самототожність, а на постійний рух.

Онтологічні, позапсихологічні акценти в герменевтиці посилив **Мартін Гайдеггер** (1889–1976), усуваючи дільтеївське протиставлення гуманітарних та природничих наук, долаючи суб'єктивізм та психологізм, розглядаючи розуміння у значенні достеменної характеристики буття. Герменевтика з методу інтерпретації, яким вона була у Шляєрмахера та Дільтея, стає «здійсненням буття». Гайдеггер дійшов висновку про потребу входження дослідника в середину герменевтичного кола, не розмикаючи його, надаючи часові, в якому утривалена вічність, буттєвісних характеристик, обґрунтовуючи актуальність Dasein (тут-буття, ось-буття, тут-і-тепер), основи якого спроможна осягнути передусім поезія, тому що перебуває в мові — «оселі буття». А головне, за пізнішим спостереженням іншого філо-



софа — **Ганса-Георга Гадамера** (Hans-Georg Gadamer), поезія наділена вмінням «зупиняти час», тобто перебувати у ситуації Dasein, коли в її текстах минуле і майбутнє перетинаються на площині сьогодні, зазнають осучаснення. Тому вона здатна до безпосереднього віднаходження людської екзистенції. У такому разі, вважає Гайдеггер, питання про істину не може бути проблемою методу.

Цю думку поглибив Гадамер (праця «Істина і метод», 1960). Йому належить ідея спростування герменевтичної практики реконструкції минувшини, що виявилася безнадійною справою, адже подолати історичну дистанцію (наприклад, між текстом давньої епохи й сучасним читачем) ніхто не може. Натомість філософ обґрунтував чуття історичності, що безпосередньо проходить крізь людську психіку. На відміну від усталеної літературознавчої практики, віднині змінилася наукова стратегія: Гадамер зосередився не на спілкуванні з текстами, а з людьми, соціумом, епохами (які стоять за текстами). Філософ спрямував свої зусилля «у прокладання мостів крізь сучасний та історичний простір, який ізолює один дух від іншого»<sup>146</sup>.

Тлумачення тексту має свої різновиди: **переклад** (осягнення досвіду Іншого, перенесення його на власну мову), **реконструкція** (відтворення пошуково істинного сенсу або ситуації його виникнення), **діалог** (формування нового сенсу відповідно до наявного) тощо. **Термінологічний апарат** герменевтики складається з понять «розуміння», «інтерпретація» (роз'яснення, тлумачення, трактування), «сенс», «істина», «герменевтичне коло», «горизонт очікування» тощо. Герменевт керується формулою, котра на перший погляд є парадоксальною: для того, щоб зрозуміти, треба інтерпретувати, а для того, щоб проінтерпретувати, треба розуміти. Процедура розуміння і тлумачення неможлива поза текстом / твором та інтерпретатором, наділений не лише здібністю проникливого читання, а й особливою формою світосприйняття. До цього процесу залучені розмаїті лінгвістичні теорії, зокрема семіотики, структуралізму, постструктуралізму, деконструктивізму, текстології тощо (попри їхнє призначення, відмінне від герменевтичного). Водночас герменевт апелює і до феноменології, рецептивної естетики та рецептивної критики, наратології, теорії діалогізму М. Бахтіна. Концепти цих близьких дисциплін сприяють розкриттю багатьох мо-

---

<sup>146</sup> Зі «Вступного слова упорядника» Д. Наливайка до вид.: Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. К.: Юніверс, 2001. С. 5.

ментів у процесі інтерпретації, але в жодному разі не годні замінити її герменевтичного сенсу. Те саме стосується й екзистенціалізму, психоаналізу, аналітичної психології, феміністичної критики, соціології та інших гуманітарних наук / концепцій.

Важливим моментом теорії розуміння є **герменевтичне коло** (найзагальніше його формулювання вже наводилося: ціле — наприклад, текст — розуміємо через зміст його частин, а в розумінні частин виходимо з уявлення про зміст цілого), відмінне від односпрямованих індуктивного й дедуктивного методів; воно не заперечує їх, радше модифікує у безпосередньому взаємозв'язку. Герменевтичне коло привчає дослідника бачити одночасно загальне й конкретне і — навпаки, виробляючи в нього (тобто дослідника) вміння усвідомлювати розмаїття цілісності та єдність розмаїття. Можна крізь окремих образ, ритмічну одиницю, нарративну деталь тощо схопити не лише певний твір чи ідіостиль письменника, а й відповідний літературний напрям чи епоху — і навпаки: рухаючись від загального до конкретного, від уявлення про епоху чи напрям, розуміємо конкретний образ, стильові особливості, прийоми в того чи іншого митця тощо.

Прямий і зворотній рухи аналітичної думки безперестанку взаємодоповнюють один одного. Герменевтові слід постійно визначатися, яку стратегію обрати: чи перебувати поза герменевтичним колом, споглядаючи його внутрішню динаміку немовби стороннім оком (метод Ф. Шляєрмахера), чи перебувати в середині цього кола, відчуючи його динаміку безпосередньо на собі, як пропонував Г.-Г. Гадамер. Поєднання їх лише збагатить процес фокалізації при збереженні герменевтичної позиції. Гадамер відмовився від «системи», апелюючи до руху, шляху, а не результату.

Теорія розуміння не обмежена одним колом, їх може бути у процесі дослідження багато, розташованих одне в одному до безмежності. Наприклад, окремих троп (як-от метафора) складає певне коло зі своїми компонентами, входячи до складу іншого кола — художнього твору, який, у свою чергу, складає кола зі своїми частинами. Окрему метафору можна розглядати з погляду **мегакола** (наприклад, тропіка як сукупність художніх засобів є таким мегаколом стосовно конкретно метафори як художнього засобу), через опосередкування інших кіл чи без них — безпосередньо.

І перекладач / дослідник / інтерпретатор тексту не повинен нехтувати жодним із чинників, враховуючи усі зв'язки й залучаючи

їх у своїй роботі. Г.-Г. Гадамер доповнив перелік Дройзена ще одним колом, що забезпечує рух між традицією та новаторством. На основі теорії помноження герменевтичних кіл він вибудував власну концепцію про їхню концентричну будову. Завдання інтерпретатора, на його думку, полягає в тому, щоб концентричними колами розширювати спільність зрозумілого змісту. **Ключовим моментом у процесі інтерпретації** вчений вважав розуміння історії, тому важливим місцем у його вченні є **проблема історичної дистанції, історичного мислення, історичних конотацій тексту**. Історія для Гадамера — не лише *vita memoriae* / життя пам'яті, за висловом Ціцерона, а й збереження традиції, неперервність духовного та культурного досвіду людства. Інтерпретація постає як безконечне концентричне доповнення сенсів, що здійснюється в контексті історії та впливу традиції. Водночас Гадамер повернувся до розпочатих Дільтеєм пошуків у царині естетичних та етичних засад герменевтики.

Одним зі складних понять інтерпретації художнього тексту є **горизонт очікування**, від усвідомлення якого залежить розуміння об'єкта дослідження. При заниженому горизонті спостерігається зневажливе ставлення, втрата інтересу до певного (зужитого) тропачи (застарілого) прийому, наративної моделі (наприклад, дидактичний твір сучасних дослідників не цікавить), чи конкретного автора (наприклад, тому, що він невідомий, немодний) тощо. У випадку завищеного горизонту очікування певний текст сприймається як надто складний, ретельно прихований смисл його образної системи не піддається декодуванню, як це буває у випадках з авангардистськими творами. Та й не тільки — варто згадати приклад із драмою Лесі Українки «Блакитна троянда», доля якої склалася несприятливо через читацьке / глядацьке нерозуміння (та й інші твори поетеси можуть бути виразними прикладами).

Зрештою, ще Шляєрмахер вважав, що міцним фундаментом кожного розуміння має бути дивінаційний / інтуїтивний акт конгеніальності реципієнта, можливість якого ґрунтується на первісному зв'язку всіх індивідуальностей. Він висловив думку, що кожна особистість — це маніфестація всього життя, тому розуміння цілком можливе. Згідно з концепцією Дільтея, інтерпретатор повинен переживати і художній образ дійсності, й історичні події як свої власні. Зрештою, герменевти сходилися ще й у тому, що сам митець не може бути визначним власним інтерпретатором, не постає найви-

щим авторитетом, не має жодної принципової переваги перед іншим реципієнтом.

Але чи є гарантія, що інтерпретатор — конгеніальний, що його розуміння — істинне (наприклад, при перекладі тексту)? У цьому зв'язку постає проблема: яким чином захистити текст від хибного розуміння? Представники літературної герменевтики часто висловлювалися про важливість **відкритості** до художнього твору з боку того, хто сприймає, хто прагне зрозуміти текст. Ідея «відкритості» передбачає не відмову інтерпретатора від власного «я» і власного бачення і не «нейтралітет» щодо висловлюваного автором тексту (це дорівнювало б байдужості, небажанню зрозуміти). Відкритість означає, що читач повинен звести чужу думку до відповідності з цілістю власних думок, або ж, навпаки, висловити несумісність свого бачення з точкою зору автора.

Проблема розуміння ще й у тому, що кожна епоха розуміє той текст, який дійшов до неї, по-своєму, бо він належить до цілісності історичного передання, яке становить для неї фактичний інтерес і в якому вона прагне зрозуміти саму себе. Віддаль між історичними епохами — це й віддаль між культурами, навіть цивілізаціями. Художній текст є безкінечним продукуванням значень і вічним становленням сенсу. Чи можна забезпечити розуміння всіх рівнів і смислів тексту, у тому числі й відмінних від авторського? На ці питання намагається дати відповідь сучасна герменевтика.

**Стан сучасної герменевтики.** У другій половині ХХ ст. перед герменевтикою постала проблема «конфлікту інтерпретацій» (Поль Рікер). Гострими стали питання, пов'язані з визначеннями, у чому полягає значення тексту: чи це те значення, яке в нього вклав сам автор, чи воно знаходиться поза межами авторського контролю; значення закорінене в автономній мові, яка водночас може забезпечувати різні сенси, відмінні від авторських, чи воно (значення) полягає в тому, що цей текст означає для різних читачів? Цілісним підходом до розв'язання проблеми можна вважати герменевтику **Еріка Дональда Гірша** (E. D. Hirsh, р. н. 1928; важливі праці — стаття «Достовірність в інтерпретації» 1967 р., книга «Цілі інтерпретації» 1976 р.; науковим бестселером стала книга «Культурна освіченість» 1988 р.; працює в галузі освіти та державної політики), яка відкрила прямий вихід філософських концепцій у сферу літературознавства. Вихідним положенням концепції Гірша є переконання

про необхідність повернення у сферу інтерпретації постаті автора і прийняття його позиції за точку відліку.

Уникнути автора в тексті неможливо, вважає Е. Д. Гірш, оскільки це означає скасувати єдиний стійкий нормативний чинник, який забезпечує стабільну основу для інтерпретації. Бо якщо значення тексту не є авторським, то жодна інтерпретація не може співвідноситися з певним значенням тексту, тобто його неможливо вважати певним. Гірш запропонував розмежувати поняття «значення тексту» і «реакція на текст», тобто відгук (оскільки неспростовним є факт, що в різних історичних епохах, культурах, соціальних чи психологічних досвідах текст набуває нових сенсів). Значення тексту єдине і закладається самим автором у його свідомих чи позасвідомих проявах. Однак жоден текст не може охопити всіх значень, які автор мав на увазі, коли писав свій твір, а інтерпретатор не може проникнути в авторську свідомість, щоби переконатися, що мав на увазі автор. Тому питання про інтерпретацію лишається відкритим. Гірш пропонує шукати відповідь на нього на підставі того, що нам відомо. Відоме полягає не лише в біографії автора, в історичних, культурних, соціальних тощо фактах, пов'язаних із текстом, а й — у першу чергу — у тому, що ми дізнаємося зі слів самого автора.

Можливі підходи до тексту з позицій різних дискурсивних практик, що задають систему координат для тлумачення, перекладу, інтерпретацій тощо. І прагматична герменевтика **Річарда Рорті** з його концепцією залежності інтерпретації тексту від потреб та запитів суспільної групи, до якої належить автор чи інтерпретатор. І суспільно-політичний підхід **Юргена Габермаса**, який повернув герменевтику в річище ідеології. Ерік Д. Гірш не заперечує саму можливість таких підходів (тобто переслідування певних цілей при здійсненні інтерпретації в залежності від того, що має актуалізувати і чого повинна досягти та чи інша версія), однак вважає їх хибними. Натомість він пропонує визнати, що справжня ціль інтерпретатора повинна полягати в тому, щоби реконструювати первинне авторське значення, а це неможливо без визнання, що саме автор є ключовою фігурою, джерелом смислу. Факт звернення до авторського значення тексту, реконструювання авторської ситуації Е. Д. Гірш окреслює як **«рекогнітивну інтерпретацію»**. Підставою та підґрунтям такої інтерпретації є відтворюваність та визначеність як основні характеристики вербального значення.

Для співвіднесення власної позиції з необхідністю примирення з незаперечними фактами, які відстоювали його опоненти, Е. Д. Гірш виробив концепцію, яка стала провідною в герменевтичній філософії останніх десятиліть ХХ ст. Вона полягає в розмежуванні *значення* тексту (meaning) та його *значимості* (significance). «Значення», на його думку, стосується цілісного вербального сенсу і закладене автором у момент писання тексту. «Значимість» стосується текстового значення в його стосунку до ширшого контексту, такого, як чиясь система мислення чи система цінностей, мистецький напрям тощо, де зміст твору корелюється цим контекстом.

Значення тексту завжди залишається сталим, змінюватися може лише значимість — вона є іншою для іншої історичної епохи, соціальної групи, окремого читача чи навіть автора оригіналу в інший час його життя і творчості. Таким чином, значення пов'язане з розумінням як осягненням вербального пласта тексту, сконструйованого автором. Щоб здійснилося осягнення / розуміння, треба визнати детермінуючу волю автора у визначенні значення твору. Особливо важливе це осягнення в процесі перекладу. Значимість же співвідноситься зі сферою критичного аналізу та можливих різних підходів до нього й перебуває в царині літературної критики. Така точка зору суголосна з теорією **Поля де Мана**, який подібним чином розмежував поняття *значення* (meaning) та *цінність* (value), де перше пов'язане зі сферою історичною, а друге — зі сферою естетичною.

Із парадигмою *значення — значимість* у герменевтичній теорії Е. Д. Гірша співвідноситься інша дріада: *знання — цінності* (knowledge — values). Вона покликана підтвердити той факт, що значення тексту, тобто зміст, знання, закладені в нього автором, є стабільною, сталою величиною. Однак ця стабільність текстового значення може порушуватися іншими чи зміненими цінностями, які спричиняють зсуви у значимості. Саме цінності (моральні, естетичні, суспільні, ідеологічні тощо) роблять твір вартісним, однак лише в тому середовищі, де поділяють такі або ж подібні цінності. Нейтрального значення без значимості не існує, адже якби твір писався лише заради передачі певного знання поза межами конкретних цінностей, то він не мав би художньої вартості в жодному контексті. Текст можна зрозуміти, лише засвоївши категорії, якими мислив автор, і з його перспективи. Це, як доводить Гірш, забезпечується здатністю кожного уявити себе кимось іншим, засвоїти категорії та цінності іншої реальності.

**Сучасні критерії інтерпретації тексту.** На підставі розрізнення значення і значимості (знання й цінностей) Гірш виокремлює два **типи інтерпретації**: 1) **внутрішня** — властива текстові, тобто та, що базується на основі стабільного та незмінного його значення і співвідноситься зі змістом, закладеним у твір його автором; 2) **зовнішня** — не притаманна текстові, та, що корелює зі системою категорій та цінностей того контексту, у якому розглядається текст. Другий тип інтерпретації забезпечує різні ймовірні тлумачення тексту, для підтвердження яких треба шукати додаткові мотиви, котрі би посилювали його (тлумачення) правомірність. Лише внутрішня інтерпретація може вважатися «ратифікованою» / «легалізованою», оскільки має міцне підґрунтя в самому тексті. Така інтерпретація задовільно обґрунтовує, наприклад, переклад, або стає основою переконливої критики. Цей підхід уможливорює пошуки чітких законів для прийняттого прочитання текстів та доцільних критеріїв їхньої інтерпретації.

**Першим** таким **критерієм**, на думку Гірша, є *легітимація* чи узаконеність: «...певне прочитання мусить бути допустимим у межах суспільних норм мови, в яких був складений текст»<sup>147</sup>. **Другим критерієм** є *відповідність*: читання повинне враховувати кожен лінгвістичний компонент у тексті. Щоразу, коли якийсь компонент ігнорується, читання чи інтерпретація перестають бути адекватними (приклади маємо в історії та теорії перекладу). **Третій критерій** окреслюється як *жанрова співвідносність* і полягає в тому, що кожен жанр має власні закони мови, стилю, побудови, конструювання сенсів на різних рівнях тексту і вимагає врахування цього при інтерпретації. **Четвертим критерієм** є *узгодженість* — він забезпечує досягнення ефекту правдоподібності. Саме цей останній чинник при роботі зі проблемними текстами залишає простір для можливих рішень — вибору тієї чи іншої альтернативи, при якій значення є «очевидним» і не суперечить іншим критеріям.

Хоча закони узгодженості є певною мірою варіативними, вони залежать від цілісного значення й загального контексту. Значення одного компонента узгоджується з іншим / іншими тоді, коли воно «вписується» в цілісне авторське бачення й закладене автором розуміння. Ця процедура набуває функцій герменевтичного кола у

---

<sup>147</sup> Цит. за: Лановик М., Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції. Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2006. С. 273.

його первісному вияві. Колова циркуляція могла би бути безкінечною, однак Гірш висловлює думку, що «магічне коло можна розімкнути», помістивши в нього первинний авторський зміст як *точки початку й кінця*, і встановивши цим найбільш імовірний горизонт самого твору. При цьому найкраща можливість довести, що одне прочитання (інтерпретація) є більш правдоподібним, ніж інше, полягає в тому, щоби показати, що за критеріями авторського горизонту більш правдоподібним є його цілісний контекст. Саме в цьому інтерпретативна вимушеність перекладача повинна переважати над його творчою свободою. Такий підхід дає можливість відокремити адекватні переклади від інших можливих прочитань того ж тексту.

Американський вчений не заперечує, що кожна поодинока інтерпретація не може вичерпати усіх значень тексту і завжди є частковою, через що допускає можливість розмаїття різних інтерпретацій одного тексту, позаяк вони доповнюють аспекти значень і додають дещо до кращого розуміння. Однак різні інтерпретації є сумісними лише постільки, оскільки можуть бути підтверджені самим початковим текстом. Різні реалізації потенціалу тексту (наприклад, різні переклади одного й того ж вірша) можуть вважатися онтологічно рівноцінними лише з огляду на значимість твору. Але щодо рівня його первісного значення вони не можуть бути рівноправними й набувають різного статусу.

Як бачимо, концепції Гірша є своєрідним поверненням до витоків «чистої» герменевтики (не випадково він неодноразово висловлював думку про необхідність знову звернутися до герменевтичних законів Шляєрмахера, вважаючи їх «загальними канонами універсального застосування до всіх текстів»). Тому вчений скептично ставиться до можливості розвитку «галузевих» герменевтик, таких, як окремі інтерпретативні моделі для поетичних чи драматичних творів чи, тим більше, окремих жанрів. На перший погляд, вони більш практичні й корисні, ніж загальна теорія інтерпретації, однак це враження оманливе. З іншого боку, якщо якусь теорію неможливо застосувати до окремого твору, то навряд чи вона буде придатною для ширшого користування. Ось чому загальна герменевтика є поки що єдиним аспектом інтерпретації, який заслужив право називатися «теорією».

Е. Д. Гірш виокремив **три основні підходи**, які мали й матимуть у майбутньому найбільший вплив на розвиток герменевтичної



думки. Такими, на його думку, є **інтуїтивізм, позитивізм, перспективізм**. **Інтуїтивізм** окреслює сферу трансцендентного, духовний процес — промовляння духу до духа, де мова виступає лише в ролі посередника, провідника. Тут важлива єдність розуміння букви й духу. Найбільш пильна увага звертається на інтуїтивне осягнення ідеї, задуму, стилю автора. Кредо цього підходу — «буква вбиває, а дух оживляє» — утверджує віру в перемогу духа над буквою.

**Позитивізм**, при якому увага звертається лише на букву, на тотожність того, що означає буква — ні більше, ні менше, повністю нехтує містичним розмежуванням між буквальним і духовним планами смислу. При цьому процес інтерпретації набуває дещо механістичних рис. Цей підхід може бути вдалим хіба для найпростіших (чи технічних) текстів, у яких повністю відсутнє фігуративне значення.

**Перспективізм** є третім методом, який Гірш виокремлює в історії інтерпретації. Він сам вибрав цю назву, пояснюючи так: «Перспектива — це візуальна метафора, яка акцентує на інакшості об'єкта, коли він розглядається з різних точок зору». Цією метафорою можна окреслити основні різновиди сучасного герменевтичного скептицизму — *психологічний* та *історичний*: прихильники психологічного говорять, що «значення тексту не може бути тим самим для мене і для тебе, тому що ми дивимося на текст із різних психологічних точок зору», а прихильники історичного пропонують цей самий аргумент для інтерпретаторів та авторів, які стоять на різних позиціях у культурному часі та просторі. Гірш пропонує глибше проаналізувати явище перспективи, яким воно постає в житті та досвіді людини. Тим самим він обстоює психологічно-когнітивну модель розуміння, яка полягає в тому, що людина може навчитися правильно розуміти та інтерпретувати будь-яке явище (у тому числі й мистецьке), так само, як вона вчиться з дитинства сприймати світ. Однак учений заперечує науковість перспективізму в сенсі релятивізму, оскільки такий підхід суперечить теорії універсальності людського знання. Якими б різними не були перспективи погляду на один і той же об'єкт і яким би різним цей об'єкт не поставав із різних точок зору, від цього він не змінюється і залишається тим самим об'єктом. Так само й різні інтерпретації відрізняються лише значимістю, якою вони наділяють те саме значення.

Незважаючи на наполягання деяких критиків, що читач може стати «уявним автором», Е. Д. Гірш стверджує: «...текст не можна

інтерпретувати з перспективи, відмінної від тієї, яка належить авторові оригіналу. Усяка інша процедура є не інтерпретацією, а авторством»<sup>148</sup>. Однак щоби бачення інтерпретатора було не пласким, а об'ємним (у перспективі), його погляд повинен бути не монокулярним, а бінокулярним (вектор не лише автора, а й інтерпретатора — наприклад, перекладача). «Кожен акт інтерпретації включає принаймні дві перспективи — тобто автора та інтерпретатора. Ці перспективи поєднуються в одну, як при нормальному бінокулярному зорі... Таке злиття двох перспектив в одну є підґрунтям будь-якої людської взаємодії» [там само, с. 280]. Саме перспективізм, переконаний Гірш, є найдодільнішим герменевтичним підходом у сфері інтерпретації мистецьких творів.

Схожу позицію висловив **Умберто Еко**. Він теж визнав, що при прочитанні твору необхідно віднайти і зайняти саме ту позицію, яка наперед визначена й задана автором оригіналу: «Автор є тим, хто пропонує певну кількість перспектив і можливостей, які раціонально організовані й доповнені деталями для правильного розвитку»<sup>149</sup>. Будучи теоретиком «відкритого твору», У. Еко вважав, що саме ефект перспективи є своєрідним лімітним фактором для інтерпретацій. Про певний лімінальний простір, який демаркує кожен твір, відкриваючи і скеровуючи межі інтерпретації, — стверджував і Вольфганг Ізер.

Як бачимо, наприкінці ХХ ст. не лише суто герменевтичні дослідження, а й розробки у сфері рецептивної естетики були скеровані до первинних витоків законів інтерпретації. Довелося визнати, що «смерть автора» відбувається лише в тому випадку, якщо робиться непрофесійна інтерпретація. Обов'язок професіонала-дослідника — не знищувати автора, а воскресити його. Насамперед варто чесно відповісти на питання: ми хочемо зрозуміти те, що сказане автором, чи для нас важливіше те, що ми хочемо почути? Навіть рецептивна естетика та поетика визнали, що твір є в першу чергу автор і навіть «символ автора» (О. Червінська). Чи потрібно шукати інших аргументів щодо повернення рецептивної естетики в лоно герменевтики, якщо навіть її провідний представник — У. Еко — заявив: «Мені не соромно визнати, що я надаю значення старому і все ж іще вагомому „герменевтичному колу“» [там само, с. 282].

<sup>148</sup> Цит. за: Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції. Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2006. С. 279.

<sup>149</sup> Цит. за: Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції. Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2006. С. 280.

Герменевтичні концепції позначилися на багатьох літературних практиках і літературознавчих теоріях ХХ ст. Ю. Ковалів називає серед них американську та англійську «**нову критику**» 1920–1930-х рр. (Т. С. Еліот, Джон Кроу Ренсом, Роберт Пенн Воррен, Клінт Брукс та ін.), суть котрої полягала в пошуках прочитання самодостатнього художнього твору в його іманентних властивостях, абстрагуючись від зовнішніх втручань, якими, на думку прихильників цієї школи, зловживали біографічний, соціологічний, психологічний методи. Критика представників цієї школи і виокремила позицію Е. Д. Гірша — у праці «Точність інтерпретації» (1967).

В Україні формування герменевтичних концепцій пов'язують із працями екзегетів барокової доби, а пізніше — з поглядами Г. Сковороди, О. Потебні, Д. Чижевського, Л. Білецького тощо<sup>150</sup>. Навіть якщо дехто з них (як-от О. Потебня) не вживав термін «герменевтика», то оперували термінами «розуміння», «тлумачення» тощо. У 1920-х рр. українські формалісти (Володимир Юринець, Григорій Майфет, Борис Якубський та ін.) використовували елементи майбутньої рецептивної естетики.

### **Контрольні питання:**

1. Чим важлива герменевтика для сучасності? Це одна з найдавніших сфер філософського мислення — чи може вона нині бути актуальною?
2. Який зв'язок існує між герменевтикою і компаративістикою?
3. Чому саме Фрідріх Шляєрмахер вважається основоположником сучасної герменевтики, якщо вона виникла ще в античну добу?
4. Які етапи формування герменевтики можна виділити від давнини до сучасності?
5. Чи тотожними є терміни «герменевтика» та «екзегетика»?
6. Які поняття входять у термінологічний апарат сучасної герменевтики?
7. Що означає поняття «герменевтичне коло»?
8. Яке значення для герменевтики має історичний принцип?
9. Як розуміти поняття «відкритість тексту»?
10. Які проблеми існують у сучасній герменевтиці?

---

<sup>150</sup> Див.: Ковалів Ю. І. Літературна герменевтика: монографія. К.: Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2008. С. 210–216.

11. Якими критеріями інтерпретації тексту керуються сучасні герменевти?
12. Яких представників сучасної герменевтики можете назвати?
13. Як розвивалася герменевтика в Україні?
14. Що ви знаєте про стан сучасної української герменевтики?

## **II. Рецептологічний метод у сучасному порівняльному літературознавстві**

### **План**

1. Рецептивна теорія в сучасному літературознавстві, передумови її формування та новітні зв'язки.
2. Поняття літературної рецепції та її можливості у зростанні міжнародних культурних зв'язків.
3. Літературна критика як вид рецепції. Засоби вираження літературно-критичного дискурсу.
4. Місце рецепції в «діалозі культур» — фундаментальному понятті сучасної культурології.
5. Літературознавча (наукова) рецепція і компаративістський дискурс.

### **Література**

- Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / пер з англ. під заг. ред. Р. Семківа. К.: Факт, 2007. 720 с. (Сер. «Висока полиця»).
- Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ. Мар'яна Гірняк; [наук. ред. Марія Зубрицька]. Львів: Літопис, 2004. 384 с.
- Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.
- Ковалів Ю. І. Абетка дисертанта. Методологічні принципи написання дисертації: посібник. К.: Твім інтер, 2009. 460 с. [розділ «Рецептивна естетика і критика», с. 289–303].
- Липа Ю. Бій за українську літературу. Варшава: Народний стяг, 1935. 320 с.
- Література. Теорія. Методологія / пер з польськ. С. Яковенка; упоряд., наук. ред. Д. Уліцької. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 543 с.

- Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: монографія / за ред. Романа Гром'яка. Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. 367 с.
- Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике / пер. И. С. Вдовиной. М.: КАНОН-пресс-Ц.; Кучково поле, 2002. 624 с. (Сер. «Канон философии»).
- Сартр Ж.-П. Что такое литература? / пер с фр. Н. И. Полторацкой. Спб.: Алетейя, 2000. 466 с.
- Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 634 с. [розділи, що містять переклади праць Р. Інгардена, Г.-Р. Яусса, В. Ізера та коментар упорядника до них]
- Червінська О. В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: навч. посіб. Чернівці: Рута, 2001. 56 с.
- Червінська О. В., Зварич І. М., Сажина А. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури: наук. посіб. Чернівці: Книги-XXI, 2009. 284 с.

Упродовж ХХ ст. уявлення про те, як література впливає на читача та які функції при тому виконує письменник, зміщувалися від однозначності до невизначеності. Характерні висловлювання, котрі належать різним людям із різних культур і періодів минулого бурхливого століття, допоможуть нам переконатися в цьому. Перша цитата — з есею українського письменника Юрія Липи «Провідництво письменства» (1935) — належить передвоєнній / модерністській добі: «...Твір письменника організує і провадить почуття читача. Є підстави назвати місію письменника в суспільстві — провідницькою»<sup>151</sup>. Тут ще очевидне ідеалістичне ставлення до літератури й до місії письменника як до вельми поважної й відповідальної справи, успадковане від класики.

А от думка відомого іспансько-французького письменника-модерніста Хорхе Сампруна, висловлена в повоєнні часи (1965), вже представляє кризу безсумнівних вартостей класичного світогляду: «Влада літератури величезна, проте двозначна. Вона й містифікатор, і руйнівник містифікацій, що знімає покрови зі світу або ж обплутує його вибраними нею концепціями. І це не безпосередня

<sup>151</sup> Липа Ю. Провідництво письменства // Кур'єр Кривбасу. 1997. № 9. С. 116.

влада: вона не прямо пов'язана з подіями, вона завжди запізнюється або забігає наперед у стосунку до вимог політики»<sup>152</sup>.

Третя думка належить постмодерній добі (1990-ті рр.) та сформульована відомим польським літературознавцем Едвардом Касперським: «Література як загальне поняття не має постійної субстанції, однак має історію, котра на питання, що таке література, дає різноманітні, незрідка суперечливі відповіді»<sup>153</sup>.

Як бачимо, проблема ролі літератури зміщується, так би мовити, у бік **читача**. На думку львівського професора Марії Зубрицької з її відомої монографії «Номо legens», «проблема читача й читання є не лише однією з центральних проблем у літературних теоріях другої половини ХХ віку, але й свідченням надзвичайно динамічного та багатовекторного розвитку теоретичного мислення»<sup>154</sup>. Отже, тема лекції — **проблема літературної та літературознавчої рецепції як компаративістська проблема**, оскільки читач — це й перекладач, і критик, і науковець, і будь-який інший реципієнт, які **читають порівнюючи** (принаймні, чужу літературу переводять у сферу своєї мови, близьких понять та цінностей). Епіграфом до теми можуть бути слова відомого постструктураліста Ролана Барта: «Нейтрального прочитання не існує».

**Рецептивна естетика** (від лат. *resertio* — приймаю; основне зі значень слова «рецепція» у «Словнику іншомовних слів» видання 2006 р. — запозичення і пристосування певним суспільством соціальних і культурних форм, що виникли в іншому суспільстві / країні / в іншу епоху) постала як різновид естетичної теорії, зосередженої на проблемі сприймання художніх творів, котрі, збуджуючи інтелектуальні емоції адресата, підтримуючи й динамізуючи його увагу, доносять до нього авторський задум. Систему її положень, спираючись на праці герменевтів та естетиків-феноменологів (Едмунд Гуссерль, Ганс-Георг Гадамер, Роман Інгарден тощо), від кінця 1960-х рр. розробляли професори Констанцького університету (м. Констанца, Федеративна Республіка Німеччина) Вольфганг Ізер, Ганс-Роберт Яусс та інші, зокрема автори програмової антології «Рецептивна

---

<sup>152</sup> Цит. за статтею Н. І. Полторацької у виданні: Сартр Ж.-П. Что такое литература? / пер с фр. Н. И. Полторацкой. СПб.: Алетейя, 2000. С. 299.

<sup>153</sup> Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка; упоряд., наук. ред. Д. Уліцької. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 9.

<sup>154</sup> Зубрицька М. *Nomo legens: читання як соціокультурний феномен*. Львів: Літопис, 2004. С. 7.

естетика. Теорія і практика» (1975) Райнер Варнінг та Мішель Ріффатер. Формуванню рецептивної естетики сприяли праці російських вчених Льва Виготського «Психологія творчості» (1925, опубл. в 1965 р.) та Михайла Бахтіна про поліфонізм та діалог у літературі (друга половина 1920-х — 1960-ті рр.). Німецькі філологи з Констанцької школи переглянули методологію російської формалістської школи 1920-х та пізнішої структуралістської критики, обстоювали методи феноменології та психології, що стосуються структур людської свідомості, завбачають характер сприйняття артистичного об'єкта, модифікують уявлення про нього.

Основи рецептивної естетики закладені львівським професором Романом Інгарденом у 1930-х рр. (праці «Літературний мистецький твір», 1931; «Про пізнавання літературного твору», 1937; та ін.). Поділяючи погляди Едмунда Гуссерля на феномени «життєвого світу», що з'являються в «чистій» свідомості, позбавленій психологічних та ідеологічних характеристик, він доводив існування творів письменства, наділених онтологічними ознаками, розмежованими на чотири форми — абсолютну, ідеальну, реальну та інтенційну. Дослідник звернув увагу на відмінність індивідуального читання твору, безпосередньо пов'язаного з його пізнанням, та пізнавальної поведінки, спрямованої на схоплення плинної структури і специфіки цього твору загалом, що відбувається поза досвідом реципієнта, відображає апріорне розуміння ідеї «літературний твір», яку Е. Гуссерль називав «ейдетичним аналізом» (ейдос — із грец. образ, суть).

Р. Інгарден детально розглядав структуру літературного твору як мистецького явища з притаманною йому полісемією, із наявністю в ньому багатьох планів звучання, значущих одиниць, схематичних образів тощо — усі вони у своїй єдності забезпечують формальну цілісність художнього феномену, що характеризується також композиційною й архітектонічною впорядкованістю і квазі-часовою послідовністю викладу. Зазвичай літературний дискурс / виклад, на відміну від наукового, вивчений квазі-судженнями, які викликають враження достовірності зображення, та наділений потенційними властивостями артистизму й естетичності як підстави «поліфонії естетично значущих ознак». Особливий сенс дослідник убачав у текстуальних конкретизаціях літературного твору, актуалізованих під час читання. Вони позбавляють наратив від схематизму, заповнюють «місця недоокреслення», тобто смислової невизначеності.

Читач сприймає літературний образ як цілісну картину життя, персонажів — як реальних людей.

Після уточнень сутнісних характеристик твору, необхідних для його передрозуміння, Р. Інгарден завершив свій аналіз підсумковою дефініцією: літературний твір — це суто інтенційний твір, джерелом існування якого є творчі акти свідомості автора, а фізичною підставою текст, усталений на письмі або за допомогою іншого фізичного засобу можливої репродукції.

Будь-який художній твір має інтерсуб'єктивну спрямованість завдяки двоплановості мови, що спричиняє його багатопланову будову, не зводиться до сприйняття почергових граматичних одиниць. Р. Інгарден використав Гуссерлеве поняття «оприсутнення» (відмінне від «присутності»), яке відображає актуальну фазу читання. Адже сьогочасне читання відмінне від спогаду про раніше прочитане і відрізняється від уявлення про майбутнє читання, яке може принести чимало несподіванок. Інгарден оперував поняттям «подвійний горизонт» (текстуальної конкретизації вже прочитаних частин і ще не прочитаного). Дослідник застерігав, що пізніша рецепція не може бути кращою або глибшою, ніж перша, вони просто різні. Так само різними будуть інтерпретації.

У повоєнний час рецептологічна теорія формувалася паралельно з розквітом структуралізму та семіотики, для яких текст — автономна структура, у створенні й прочитанні якої історичні перспективи відходять на другий план. Прихильники ж рецептивної естетики наголошували, що йдеться про естетику сприймання, а не творчості, тому об'єктивна оцінка письменства минувшини перебуває поза сферою її інтересів, зорієнтованих на сучасника, якому надана можливість творити власний текст із будь-якого іншого. Рецептивна естетика передбачає можливість виникнення безлічі думок, не закладених автором у його твір, а його власні міркування можуть лишитися поза увагою реципієнта. Вона відкидає припущення, ніби в художньому творі неодмінно присутня міметична настанова, знаходить у ньому віртуальний, провокативний сенс.

Концепція німецьких дослідників висловлена (окрім названої антології) у низці праць Ганса-Роберта Яусса («Історія літератури як провокація для літературознавця», 1970; «Естетичний досвід і літературна герменевтика», 1977 тощо), Вольфганга Ізера («Імпліцитний читач: зразки комунікації від Буньяна до Беккета», 1972; «Акт



читання: теорія естетичної відповіді», 1976; «Лоуренс Стерн: Тристан Шенді», 1988) та ін. Невдовзі виникла близька до німецької рецептивної естетики американська **рецептивна критика** — Джон Куллер, Еріх Дональд Гірш, Стенлі Фіш. Питання поетики, властивої рецептивній естетиці, досліджували представники Вроцлавської школи (Януш Славінський, Міхал Гловінський та ін.). Зокрема Едвард Бальцежан («Перспектива поетики сприймання», 1971) звернув увагу на конкретно-історичний процес, а не даний твір, що репрезентував позицію читача, закладену у співвідношенні знака і значення. Ідеї рецептивної естетики застосовували у своїх дослідженнях російські радянські вчені Юрій Бореєв, Ніколай Гей та ін.

В українському літературознавстві питання читача у 1920–1930-х рр. порушували Юрій Липа у своїх есеях (зб. «Бій за українську літературу»), Олександр Білецький у різних наукових працях; а від середини 1960-х рр. — Григорій Сивокінь, В'ячеслав Брюховецький, Микола Ігнатенко, Роман Гром'як, Валерія Смілянська, Григорій Клочек та ін. літературознавці. Вони спиралися на праці Олександра Потебні, Олександра Білецького, Леоніда Білецького («Особливості української літературно-критичної науки») та на відому працю І. Франка «Із секретів поетичної творчості». Серед сучасних українських літературознавців широко відомі дослідження представників Тернопільської наукової школи, яка склалася під керівництвом проф. Романа Гром'яка на кафедрі теорії літератури та компаративістики в Тернопільському національному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка [див. колективну монографію: «Літературознавча рецепція», 2004], та посібники викладачів Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, зокрема Ольги Червінської [див. у списку літератури до лекції: Червінська О. 2001; Червінська О. 2009].

Трактування рецепції як процесу поступового активного сприйняття твору тісно пов'язане з розумінням ролі суб'єкта цієї рецепції — читача. Упродовж тривалого часу літературознавці у своїх працях оминали аспект адресата літературних творів. Письменник, котрий пише твір, орієнтуючись на вже існуючі літературні здобутки, літературний критик, котрий дає оцінку книзі, історик літератури, котрий вкладає твір у якусь комірку літературної традиції, і перекладач, який робить цей твір доступним для сприйняття носіями іншої мови — усі вони, передусім, є читачами. Трактування читача

як обов'язкової умови повноцінного функціонування, та й існування (адже чи можемо говорити про існування нечитаного тексту? кожен текст існує, бо має бодай одного читача — автора) будь-якого тексту пояснює особливу увагу літературознавців ХХ — початку ХХІ ст. до вивчення явища рецепції та її суб'єкта — реципієнта.

**Критична рецепція.** Аналіз рецепції літератури на діахронному зрізі можемо зробити більш об'єктивним, ґрунтуючи дослідження на вивченні синхронних (появі твору) відгуків — рецензій, критичних дискусій, повідомлень у ЗМІ про цю подію. У випадку ж перекладів — сама їх наявність уже є проявом рецепції. Як зазначає М. Зубрицька, «рецепція — це текст-реакція, текст-відгук, текст-доповнення, які дають змогу говорити про сприйняття як про тісне переплетення процесів самоототожнювання, пізнання та оцінювання, які міцно вкорінені у певний історичний та загальний соціокультурний контекст»<sup>155</sup>.

Концепція критичної рецепції пов'язана з терміном «горизонт сподівань», який широко використовував Г.-Р. Яусс, а попередньо цей термін уживали Карл Поппер та Карл Маннґайм. За Г.-Р. Яуссом, «горизонт сподівань» — це пункт бачення, який окреслює читацькі можливості схоплення тексту як цілісності і який є органічним елементом будь-якої інтерпретаційної ситуації та процесу оцінювання літературного тексту. Процес рецепції нового твору може викликати зміну «горизонту сподівань» через появу нового досвіду, що йде урозріз із досвідом вже існуючим.

Взаємна читацька рецепція літературних творів є яскравим проявом повсякчасного діалогу різних культур (зокрема близьких, сусідніх). Територіальна близькість та подібність ментальних поглядів народів, їхніх традицій та світогляду дає багатий і цікавий матеріал для аналізу рецепції літератур сусідніх народів. Для прикладу — як українці сприймають польську літературу. Безперечно, сучасне читацьке сприйняття творів польських авторів як результат зміни пропозиції на книжному ринку, суспільно-історичних умов, горизонту сподівань читачів відрізняється від того, яке існувало в Україні до здобуття незалежності. Жорсткий відбір не лише творів іноземної літератури, а й літературознавчих праць був невід'ємною частиною діяльності тоталітарної цензури. Соціальні та політичні

---

<sup>155</sup> Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. С. 8.

зрушення в радянському геополітичному просторі, які передували подіям розпаду комуністичного режиму, дали поштовх суттєвим змінам і переосмисленню цінностей в обох культурах. Власне, тому актуальним та плідним на висновки є аналіз рецепції польської літератури українцями за останніх 15 років. На даний час уже є спроби зробити такий аналіз — дослідження Ростислава Радишевського, Сергія Якименка, Світлани Кравченко та ін. українських науковців. Як приклад дослідження перекладів із польської назовемо інформативну статтю Олесі Сачок (Львівський національний університет імені Івана Франка)<sup>156</sup>.

Актуальності дослідженням взаємин з іншими літературами додає те, що в часи вільного ринку з великою кількістю приватних видавців і відсутністю централізованої системи обліку видань, безперечно, жоден із показників перекладів світової літератури не може претендувати на вичерпність (навіть «Літопис» — державний реєстр книжкових видань, газетних та журнальних статей). Певний час укладанням бібліографічного показника українських перекладів іноземної літератури займався Олекса Синиченко в журналі «Всесвіт». Проте останній такий показник з'явився у 2000 р. (№11–12) — він охоплював видання 1999 р.

Журнал іноземної літератури «Всесвіт», котрий має давню видавничу традицію (видається з 1925 р.) і великий тираж — донедавна було близько 52 тис. примірників, — є важливим джерелом матеріалу для аналізу рецепції інших культур в Україні. У ньому публікувалося чи не найбільше перекладів іноземних авторів. Окрім того, цей журнал добре знають не лише фахівці-філологи, а й пересічні українці. Зазвичай читацький загал не є явищем однорідним, а кожен твір завжди адресовано лише певному типові реципієнтів з огляду на їхні зацікавлення, інтелектуальні можливості та світоглядні переконання. Тому, насамперед, доцільно окреслити коло потенційних читачів «Всесвіту»: як свідчить його чималий тираж, журнал призначається доволі широкому колу читачів-інтелектуалів. Тому аналіз матеріалу цього періодичного видання є репрезентативним при розгляді питання рецепції іноземної літератури в періодиці незалежної України.

---

<sup>156</sup> Сачок О. Рецепція польської літератури на сторінках журналу «Всесвіт» (1991–2005) // Проблеми слов'янознавства. 2007. Вип. 56. С. 260–270. Режим доступу: <http://lib.exdat.com/docs/47/index-435732.html>.

**Вихідна теза рецептивної естетики вказує на художній твір як на відкриту іманентну багаторівневу структуру, орієнтовану на реципієнта / укр. «того, хто сприймає».** Тобто у формулі «автор — текст — читач» зміщено акценти від естетики авторського самовираження з її біографічним методом та естетики структуралізму з її методиками повільного, замкнутого читання (тексту як структури) до вивчення читацьких реакцій, оцінок. В. Ізер висловив плідну ідею про закладені в тексті функції послання, про присутність у ньому імпліцитного (гіпотетичного) читача. Такі погляди відповідали запитам нової сфери літературознавства — наратології — і постмодерністської культури загалом. Недарма саме в цей час (середина 1970-х) відомий семіолог Умберто Еко сформулював положення про **відкритий характер літературного твору та його Зразкового Читача** («Роль читача», 1959–1975).

Для рецептивної естетики **розбіжність між текстом і твором** — самоочевидна. Поняття «текст» набуває значно ширшого, універсальнішого значення, ніж досі його вживали переважно лінгвісти. В одному з літературознавчих словників подається таке визначення: «Положення, що історія та суспільство є тим, що «може бути прочитане» як текст, призвело до сприймання людської культури як єдиного «інтертексту», котрий, у свою чергу, слугує ніби претекстом будь-якого знов явленого тексту»<sup>157</sup>. Тому адекватне прочитання й інтерпретація тексту стають проблематичними. Естетико-функціональне вивчення письменства сприяє уникненню поверхового гносеологізму та вульгарного соціологізму, які довго панували в логоцентричному літературознавстві, що спиралося на поняття «твір».

З уведенням нових понять відкривається перспектива усвідомлення художньої літератури в її іманентних властивостях. Відмова від класичних канонів оцінювання художніх творів стимулює розвиток міждисциплінарних студій (компаративістика, феноменологія, герменевтика, структуралізм, семіотика, постколоніальні студії, гендерні студії, соціологія смаку / читання, психологія / психоаналіз, інформатика, когнітивістика тощо). За спостереженнями В. Ізера, місце віртуальної зустрічі тексту й читача, де, власне, й ви-

---

<sup>157</sup> Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / сост. Ильин И. П., Цурганова Е. М. М.: Интрада — ИНИОН, 1996. С. 216.

никає **твір**, надає творові віртуального характеру, оскільки процес його конкретизації не може бути зведений ні до реальності тексту, ні до оцінок та уявлень читача [про твір]. Ці положення є вихідними для рецептологічної теорії й методології.

В основі досліджень В. Ізера, як і Р. Ингардена, лежать феноменологічні засади. Будучи послідовником Ингардена, запозичивши його концепцію текстуальної конкретизації, Ізер, на відміну від попередника, звертався до набутоків психології, обстоював особистісні права **імпліцитного читача**, вважав, що текст не «недо-окреслений», а потенційно заповнений значеннями, бо невизначеність (лакуни / пустоти) запрограмована художнім мисленням, тому вона стимулює рецептивну активність, спрямовану на смислове декодування, порозуміння між твором і читачем, що зумовлює інтерсуб'єктивну динаміку сприйняття, історичну перспективу освоєння художнього феномену. Значущість твору закладена не в ньому, а в можливостях відмінної від тлумачення рецепції, що забезпечує уяву семантичною визначеністю.

Тобто В. Ізер розглядав літературний твір у художньому значенні як авторський і в естетичному як реалізований завдяки читачам: **твір більший за текст**, тому не може повністю ідентифікуватися з ним. Проте **вони обидва перетинаються у свідомості реципієнта**, котрий, пристаючи до гри уяви, до **діалогу**, запропонованого письменником, приводить цей твір у рух, започатковує динамічний процес, коли «написаний текст визначає свої межі для своїх ненаписаних втягувань, щоб застерегти від їхнього надмірного затемнення і надмірної неясності». Значущість породжує не сам текст, а реципієнт, котрий намагається зробити текст зрозумілим та «перекладним». Остаточно значущість тексту визначає уява реципієнта, яка за своєю структурою полісемантична і здатна трансформувати текст у велику кількість значень. Саме завдяки семантичній розсіяності **текст стає фікцією**, яка рідко означає тільки те, що вона представляє. Теорія літератури в усіх її можливих різновидах редукує цю розсіяність до певного значення.

В. Ізер відрізняв **інтерпретацію від рецепції**. Перша, на його думку, надає уяві «семантичного визначення», а друга — відчуття естетичного предмета. Перша відбувається у межах «семантичних орієнтирів» літературної теорії, а друга — у межах культурного та антропологічного контексту.

Смисловий потенціал тексту, як зазначав В. Ізер, завжди багатший від конфігуративного [лат. «конфігурація» — зовнішній вигляд, взаємне розміщення частин цілого] значення рецепції, що настає під час читання, балансує між чужим досвідом письменника і власним, ще не сформованим досвідом читача. Тому вона (читацька рецепція) у пошуках рівноваги може зазнати **фрустрації** / розчарування, яка або заблоковує, або стимулює сприймання твору, виповненого несподіванками, новизною, активізує співгру дедуктивних та індуктивних операцій, що нагадують герменевтичне коло. Текстуальні суперечності схильні заплутувати читача, котрий, поринаючи в літературний твір, не відає, що трапиться з ним у процесі текстуального освоєння, тому іноді потрапляє в пастки, розставлені автором. Виборсуючись із непередбачуваних «халеп», він позбувається власних ілюзій, здобуває вміння декодувати складний літературний текст, переживає «щось» у собі, схоже на ідентифікацію його, читача, із тим текстом, який, у свою чергу, набуває повноти у читачеві, спонукаючи його до усвідомлення (за словами Жоржа Пуле), що «цей світ є думкою в мені, хоча я не існував у ньому». Таким чином, при читанні усунуто суб'єкт-об'єктний поділ, унаслідок чого зникає конфронтація між автором і читачем, які знайшли «дійсний вимір» у комунікативному полі порозуміння.

Аналогічні проблеми розглянуто Г.-Р. Яуссом, котрий, як і В. Ізер, розробив основи рецептивної естетики, спираючись на традицію екзегетики і герменевтики, на феноменологію Гуссерля. Його цікавила обґрунтована Г.-Г. Гадамером концепція **горизонту очікування**. Апелюючи до неї, констанцький дослідник сподівався на оновлення літературної герменевтики, що підупала разом з історико-філологічною дисципліною, на початок ХХ ст. відсунутою на маргінесі інтелектуальної думки. Історичне мислення, на переконання Яусса, дозволяє інтерпретаторові прокласти місток між чужим і власним горизонтами, у всій повноті реалізувати **понятійну тріаду** — **розуміння, тлумачення, застосування**. Збагачена гайдеггерівською концепцією Dasein [з нім. «тут-буття»], ця тріада засвідчила постійну присутність часової свідомості тут-і-зараз у мінливому (від вужчого до ширшого) горизонті сформованих досвідів, котрі інтегрують у собі вже відоме та ще невідоме, нове, потенційне, зумовлюючи **антиципацію** [лат. «наперед-угадкування»] вірогідних варіантів розуміння.

Г.-Р. Яусс дотримувався гадамерівського тлумачення взаємозв'язків класики й модерну як рівнозначних явищ, відповідних «принципові дієвої історії» й «горизонтові традиції», розрізняв історичний та сучасний горизонти при їхньому зіставленні / злитті, перетворюючи їх у «нове поле зору». Яусс розглядав діалектичне визначення історичності розуміння, коли горизонт власного досвіду поєднано з «чужим горизонтом для здобуття нового горизонту іншого тлумачення». Адже інтерпретатор знаходить у тексті не лише пошукову річ, а й додає до тексту ще щось непомічене в ньому іншими читачами.

Яусс звертався до **теорії діалогічності М. Бахтіна**, пояснюючи циркулярність комунікації на теренах письменства і відповідної рецепції. З-поміж гуманітарних утворень письменство має переваги в тому, що не лише «дозволяє відобразити суб'єктивний досвід світу, а й робить його придатним для розуміння у просторі дії мистецтва як досвіду себе самого в досвіді іншого». Крім двох учасників діалогу (автор — читач), присутня також третя інстанція, репрезентована віддаленим у часі текстом (тобто літературна / мистецька / культурна традиція). Яусс розглядав філософію мистецтва у зв'язку з відкритим і водночас закритим твором, який вона прагне осмислити, долаючи ситуацію «подвійного нерозуміння» на відмінних горизонтах очікування. Тобто йдеться про «викінчену невикінченість» будь-якого мистецького твору, який, попри незавершеність своїх структур, виступає завершеним в інтерпретації, реалізуючись у процесі конкретної комунікації з реципієнтом, якому відведена активна роль.

Водночас твір набуває трансцендентного характеру, стає нескінченним у тлумаченнях, налагоджує зв'язки з метафізичними цінностями, обстоє платонівське розуміння сутності мистецтва. Аспект діалогізму Яусс порівнює з філософією герменевтики Гадамера, з його діалектикою питання й відповіді, котра випереджає діалектику інтерпретації, визначає розуміння як подію, дозволяє спілкуватися з текстом. Ідеться передусім про віддалену від сучасника літературну спадщину, котра засвідчує естетичну (уявлення про незмінність класики) та історичну (усвідомлення зміни горизонтів розуміння того чи іншого твору в різні епохи) прерогативи. У кожному художньому явищі наявний латентний (прихований) сенс, багатопланова **інтенція**, яка спростовує уявлення про «вічно

сучасну» літературу, дозволяє зіставити пізніші горизонти інтерпретації з попередніми.

На думку Г.-Р. Яусса, історичну значущість літературного твору визначають не його якості чи геніальність його автора, а ланцюгова реакція рецепцій від генерації до генерації читачів. Історик літературної рецепції покликаний, згідно з Яуссом, переосмислити літературні канони в світлі того, як на них впливали тодішні та як впливають теперішні умови й події. Яусс розвинув ідеї свого вчителя Г.-Г. Гадамера, для якого **літературний текст завжди історичний**, бо написаний конкретним автором у певний час, із конкретною метою і певною мовою. Тому ця історичність тексту — природна частина будь-якого аналізу тексту. На думку Гадамера, читач також закорінений у свою історичність, і вона є важливим елементом усіх інтерпретацій. Процес читання заангажує ці два полюси історичності. Прорив з інтерпретацією настає тоді, коли дві історичності зливаються два різні погляди в один досвід. **Злиття двох горизонтів** у будь-якому діалогічному процесі творить значення. Це значення не належить ані текстові, ані читачеві, воно є результатом їхньої взаємодії.

Г.-Р. Яусс доводив, що досвід читання минулого можна наздогнати тільки актуальним читанням пізнішого читача, знаходячи різницю в самій інтерпретації. Пізніша інтерпретація може позмагатися з попередньою, у чому переконують численні твори, присвячені так званим **вічним темам** (фаустівська, дон-жуанівська, євангельські теми тощо) — це, очевидно, найпоказовіші приклади так званої **літературної рецепції**. Осмислюючи такі й аналогічні процедури сприймання, Яусс був переконаний, що рецептивна естетика здатна збагатити історичне пізнання, «зможе вивести в зміні горизонту естетичного досвіду на світло те, що було для сучасників минулого життєвого світу тільки латентною потребою». Водночас він спростував спроби вивести автора з кола теорії розуміння на користь абсолютизованого читача / реципієнта, тому що письменник неодноразово постає проникливим, активним інтерпретатором інших текстів, його творчість розбудована на інтертекстуальній основі, яка іноді може заповнити простір цілісного доробку, як у Шекспіра, або правити за визначальний орієнтир, як, наприклад, античність в українського неокласика М. Зерова. Тобто **інтертекстуальні зв'язки** теж є прикладами літературної рецепції.



Отже, рецептивна естетика в особі Г.-Р. Яусса сприяла оновленню поглядів на творчу спадщину класиків, переформуванню канонів, оновленню поглядів на сучасне письменство, переорієнтації художньої критики та наступних інстанцій **літературознавчої рецепції** — наукових досліджень, теоретичних узагальнень, методичної практики викладання предметів «словесності» тощо. Творчий процес відмежовувався від нормоцентричної, споживацької практики. Одна з проблем, якою цікавився Яусс, — з'ясування специфіки нормативного очікування і нормотворчого досвіду, що зумовлює смислове наповнення відповідних горизонтів. Особливий інтерес у нього викликали досвіди продуктивної, рецептивної та комунікативної естетичної діяльності (відображені у тріаді понять *poesis*, *äestesis* та *catharsis*, відомій ще з «Поетики» Арістотеля), живленої естетичною насолодою, котра має місце при сприйманні художнього твору.

**Рецептивну критику** розглядають як тенденцію в американському літературознавстві, що постала на основі рецептивної естетики (розробленої констанцькою школою). Основи цієї критики заклали Стенлі Фіш («Вражений гріхом: Читач у „Втраченому раї“», 1967; «Письменство в читачеві: Афективна стилістика», 1970; «Самопоглинальні артефакти: Сприйняття літератури сімнадцятого століття», 1972; тощо). Він наполягав на точному описі послідовного сприйняття реципієнтом тексту під час його читання, творення цього тексту у свідомості адресата. Він був переконаний, що літературний твір не переносить інформацію, а викликає у читачів спровоковане його мовою локалізоване враження, форму якого, тобто «структуру читацького враження», що передує знанню, слід висвітлити критиком. Якщо текст виявиться важким для розуміння або різноваріативним у прочитанні, то реципієнт примушує його щось означати. Тобто для означуваного треба підшукувати відповідний означник.

Художній твір не є викінченим, постає ненастанно мінливим у межах «рецепції — значення — форми», які повинні збігтися в часі, сприйматися як процес, що формується під час читання. Спостерігаючи помилки при читанні, С. Фіш апелював до ефективного стиліста, покликаного їх попередити. При цьому спростовувалися положення неокритичної концепції довшеної форми (яку брали за основу попередники рецептивної критики в американській літературній історії — представники так званої школи «нової критики», 1920–1960-ті рр.), спроби поновлення літературної композиції в ав-

торському виконанні проголошувалися ілюзорними, оскільки твір немовби зникає в читацькому сприйманні. Сенс твору врегульовується позалітературними чинниками, матрицею можливих асоціацій, віднайдених у враженнях, що передували моментові читання. Отже, і форма, і зміст залежать від позатекстових аспектів.

Теорія С. Фіша була підтримана Дж. Куллером, Е. Гіршем та ін.

Констанцька школа рецептивної естетики та американська школа рецептивної критики й сьогодні досить популярні в західному світі, їхні ідеї виявилися надзвичайно плідними та широко застосовуються в компаративістиці.

### **Контрольні питання:**

1. Чому саме у ХХ ст. почали стрімко змінюватися уявлення про призначення літератури, про її сутність?
2. Як пов'язані ці зміни з виникненням та розвитком рецептології?
3. Чому рецептологія виникла і розвивається не як суто літературознавча галузь, а в сфері філософії?
4. Як зрозуміти головну тезу рецептології — про художній твір як відкриту іманентну багаторівневу структуру, орієнтовану на реципієнта?
5. У чому полягає розбіжність між поняттями текст і твір?
6. Що означає положення про історичність тексту, автора та реципієнта?
7. Як рецептивна критика (американська літературознавча тенденція) розвиває традиції Констанської школи?



# Додатки

---

## Додаток 1

### **Порівняльне літературознавство: робоча програма нормативної навчальної дисципліни курсу**

#### **Вступ**

Робочу програму навчальної дисципліни «Порівняльне літературознавство» складено відповідно до освітньо-професійної програми підготовки магістрів спеціальності 8.02030301 «Українська мова та література».

**Предмет** вивчення навчальної дисципліни — методологічні засади історико-культурних процесів, зокрема літературного, крізь призму порівняння різних культур.

**Міждисциплінарні зв'язки:** з курсами історії світової літератури, теорії літератури, загальної історії та історії філософії, історії культури. Курс пов'язаний із проблематикою навчальних курсів «Теорія літератури», «Історія зарубіжної літератури», «Історія української літератури».

Програма навчальної дисципліни складається з таких **змістових модулів:**

1. Літературознавча компаративістика як наука. Історія становлення порівняльного літературознавства. Суть основних (традиційних) компаративістських методів — генетично-контактологічно-го, типологічно-порівняльного, тематичного.

2. Перекладознавчий, рецептивний, імагологічний, генологічний, герменевтичний, постколоніальний та інші аспекти сучасних літературознавчо-компаративістських студій.

#### **Мета та завдання навчальної дисципліни**

**Метою** викладання навчальної дисципліни «Порівняльне літературознавство» є методологічна фахова підготовка студентів освітнього ступеня «магістр», ознайомлення їх із засадами літературознавчої компаративістики, історією її формування, принципами застосування основних методів порівняльних досліджень. Курс

сприятиме узагальненню і систематизації знань з теорії літератури, з історії літературознавства та розширенню методологічної орієнтації студентів.

Основними **завданнями** вивчення дисципліни «Порівняльне літературознавство» є: формування методологічної орієнтації студентів; засвоєння ними теоретичних та практичних знань про методологію літературознавчої компаративістики, зокрема порівняльно-історичний і порівняльно-типологічний методи та окремі їхні підходи й аспекти; опанування практичними методиками порівняльного аналізу.

Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні:

**знати:**

- основні етапи розвитку компаративістики;
- специфіку основних методів порівняльного літературознавства;
- основні тенденції й підходи сучасної компаративістики (у тому числі: перекладознавство, рецептологічні, імагологічні, герменевтичні, постколоніальні студії) до літературного процесу в кожній національній літературі та до вияву їхніх взаємозв'язків;

**вміти:**

- відрізнити різні методики порівняльного аналізу;
- розробляти його конкретні варіанти для вивчення українського / російського / польського літературного матеріалу у зіставленні з інонаціональним та враховуючи світовий контекст;
- шукати шляхи підходу до сучасного літературного процесу в Україні через порівняння зі світовими тенденціями;
- критично оцінювати та використовувати здобутки сучасної теоретичної літературознавчої науки.

## **Робоча програма навчальної дисципліни**

**Змістовий модуль 1.** Літературознавча компаративістика як наука. Традиційні методи порівняльного літературознавства.

Тема 1. Компаративістика як наукова дисципліна

Визначення понять «компаративістика», «порівняльне літературознавство», «компаративний метод», «компаративізм». Предмет і завдання літературознавчої компаративістики. Її зв'язки з теорією та історією світової та національної літератури. Структура курсу порів-

няльного літературознавства. Тенденції розвитку літературознавчої компаративістики (короткий огляд). Суть компаративістських методів, які склалися історично: міфологічна школа, міграційна школа, порівняльна фольклористика (школа О. Веселовського); генеалогічний, контактологічний та типологічний методи порівняння. Розвиток традицій компаративістики у сучасному літературознавстві — у герменевтиці, рецептології, генології тощо. Міжкультурний та міжлітературний діалог — основа і результат компаративістичних студій.

## Тема 2. Історія розвитку компаративістики

Передісторія літературознавчої компаративістики. Концепція *Weltliteratur* (Й.-В. Гете). Еволюційні етапи порівняльного літературознавства як науки. Міфологічна школа (арійська теорія Якоба Грімма). Принцип історизму та етнопсихологічні аспекти порівняльно-історичного підходу. Теорія наслідування / запозичення (міграційна теорія / теорія мандрівних сюжетів Теодора Бенфея). Порівняльна міфологія та солярна теорія Макса Мюллера. Антропологічна / етнографічна / психологічна теорія Едварда Бернета Тайлора («Первісна культура» 1871; «Вступ до вивчення людини і цивілізації. Антропологія» 1891) та її продовження у працях Ендрю Ленга. Поняття полігенези та фундаментальні порівняльні праці Джеймса Джорджа Фрезера «Золота галузка» (1890–1915) та «Фольклор у Старому Заповіті» (1918–1919). Біографічний метод Шарля Огюстена Сент-Бева та культурно-історична школа Іпполіта Тена. Праця Георга Брандеса «Основні течії в європейській літературі XIX ст.» (1872–1890). Школа історичної поетики Александра Веселовського. Українські компаративістські праці (М. Драгоманов, І. Франко, Микола Сумцов). Національні школи та міжнародні наукові центри компаративістики у XX ст. Розвиток порівняльних студій у радянському літературознавстві. Структуралізм та постструктуралістські концепції у зв'язку з компаративістикою.

## Тема 3. Порівняльно-історичний підхід у компаративістиці. Генеалогічний та контактологічний методи порівняльного літературознавства

Походження та формування генетичного і контактологічного методів. Компаративістські дослідження в межах генетичного та контактологічного методів. Контекст як основоположне поняття у вивченні генетичних та контактних зв'язків. Вертикальний і гори-

зонтальний контексти. Опозиція контекст — текст. Актуальні ракурси сучасного дослідження в межах генетичного та контактологічного методів: Біблія і література; традиційні сюжети та образи.

Тема 4. Горацієва ода «*Exegi monumentum...*» у її пізніх поетичних переспівах (на матеріалі творів М. Ломоносова, Г. Державіна, О. Пушкіна, Р. М. Рільке, Ю. Тувіма, М. Рильського)

Жанрово-тематична специфіка оди Горація «Пам'ятник» та подальший розвиток її «вічної» теми. Інтерпретація «Пам'ятника» в російській поезії просвітницького класицизму (М. Ломоносов, Г. Державін) та високого романтизму (О. Пушкін, «Я памятник воздвиг себе нерукотворный...», 1836). «Сонети до Орфея» Р. М. Рільке як контекст нової інтерпретації теми (V сонет — «Не зводьте пам'ятників...», 1922). Символістська природа образів, що виражають суть поетичного покликання і призначення. «Кричу» («Боже святий! Не роби з мене статуї...», 1923) Ю. Тувіма: заперечення класичного образу-алегорії мистецької слави (*aere perennius*) та індивідуально-експресіоністське її втілення. Український варіант оди — «Пам'ятник» М. Рильського (1929): індивідуальне й спадкоємне. Національні аспекти переспівів оди Горація. Значення поетичних інтерпретацій Горацієвої оди для розуміння еволюції поетичної свідомості. Особливості використання генеалогічного та контактологічного методів при порівнянні текстів.

Тема 5. Порівняльно-типологічний підхід (зіставний метод) у літературознавстві

Історичні етапи зіставної методики. Походження та формування типологічного підходу (з теорії самозародження сюжетів) у працях представників антропологічної школи. Міграційна школа О. Веселовського (історична поетика). Вплив лінгвістичних праць Ф. де Соссюра, зокрема введення понять синхронії — діахронії. Поєднання типологічного методу із системно-структурним — новий етап розвитку порівняльного літературознавства. Етапи та методика порівняльно-типологічного підходу на сучасному етапі компаративістики: паралельне зіставлення — контекстуальний аналіз — типологічне вивчення. Відношення між генеалогією та типологією. Структуральні засади типології. Порівняльна поетика. Синхроністична типологія Д. Дюришина. Діахронічні аспекти типології. Колізії теоретичної та історичної типології.

Тема 6. Декадансно-натуралістичні тенденції у драматургії В. Винниченка і Л. Андрєєва (типологічне порівняння п'єс «Брехня» та «Катерина Іванівна»)

Володимир Винниченко та Леонід Андрєєв як представники нової європейської драми: підстави для типологічного порівняння. Близькість та відмінність екзистенційно-психологічної проблематики у п'єсах «Брехня» та «Катерина Іванівна». Особливості розвитку конфліктів. Особливість жіночих характерів — головних героїнь — та персонажів другого плану у п'єсах. Декадентські тенденції у п'єсі Л. Андрєєва (тяжіння до «драми настрою», розмитість та невизначеність характеру головної героїні, мотиви гріха, згуби, каяття, самогубства, антураж божественної обстановки дії тощо). Вияв позитивістських та народницьких рис світогляду й поетики у п'єсі В. Винниченка. Натуралістичні аспекти у п'єсах обох авторів (тематика адюльтеру, феміністичні ідеї) та зростання ваги символічного підтексту. Еклектичність стилістики у п'єсах обох драматургів декадентської доби. Особливості використання порівняльно-типологічного методу при порівнянні текстів.

Тема 7. Тематологічний рівень компаративістики. Світоглядно-екзистенційні мотиви як домінуюча риса сучасних компаративних студій

Тематичний рівень компаративістики. Співвідношення понять «мотив» — «сюжет». Проблеми тематичної історіографії та класифікації. Архетипна / міфологічна критика. Біблія і література в компаративному дискурсі. Між типологією та феноменологією. Традиційні образи й сюжети, їх вивчення. Наратологічні аспекти тематології. Екзистенціалізм до екзистенціалізму: явище екстраполяції в тематології. Обсяг і глибина тематологічного зіставлення.

Тема 8. Метаморфози Лебедя: зв'язок сонета М. Драй-Хмари «Лебеді» з поетичними текстами світової поетичної класики

Історія сонета «Лебеді» М. Драй-Хмари та його літературознавче вивчення. Зв'язок сонета українського неокласика із творами Горация (20-а ода), Ш. Бодлера («Лебідь»), Р. М. Рільке («Лебідь» та «Поет»). Збереження інтертекстуальних зв'язків через переклади та відчутність породженого ними асоціативного поля. Образний зміст та підтекст сонета «Лебеді» у зіставленні з текстами європейських поетів. Особливості використання генетично-контактологічного, те-

матологічного, міфологічного, рецептологічного та перекладознавчого методів при порівняльному аналізі сонета «Лебеді».

Тема 9. Поезія Івана Світличного в контексті шістдесятницької поезії: екзистенційна проблематика (у порівнянні з В. Висоцьким), інтертекстуальність

Світоглядні / екзистенційні мотиви як домінантна риса літератури ХХ століття та основа її компаративних досліджень. Поезія Світличного в контексті шістдесятницької літератури: діалог із читачем, з історією та сучасниками. Екзистенційна проблематика в Івана Світличного та Володимира Висоцького: протестний відгук на больові проблеми суспільного життя, образ «антисвіту»; тема самовизначення особистості в умовах суспільної несвободи; мотив особистісної відповідальності перед епохою й сучасниками — мотив «відщепенства» / дисидентства (Світличний). Багатозначність іронічних підтекстів, іронічно-пародійний стиль. «Протеїчний» характер ліричного героя та героя-персонажа «рольової» лірики. Формальна сторона лірики: віртуозне володіння формою, майстерність слова як запорука духовної перемоги митця-дисидента. Близькість та відмінність у розвитку української й російської літератур 1960–1970-х рр. на прикладі Світличного — Висоцького. Особливості використання тематологічного, порівняльно-типологічного, порівняльно-історичного, рецептологічного методів при аналізі.

**Змістовий модуль 2.** Рецептологія, перекладознавство, імагологія, постколоніальні студії, герменевтика у сфері компаративістики.

Тема 10. Сучасна герменевтика у зв'язках із компаративістикою  
Етимологія й визначення термінів «герменевтика» / «екзегетика». Еволюція цих понять. Зв'язок герменевтичних досліджень з історією літератури та культури. Біблія і література: тривкість впливу біблійної традиції та перенесення біблієзнавчих методів герменевтики на дослідження літератури. Основоположник наукової герменевтики Фрідріх Шляєрмахер та його наступники. Сучасні дискусії про герменевтичні тлумачення / принципи інтерпретації. Методика герменевтичного аналізу. Принцип герменевтичного кола та його компаративний аспект (взаємозв'язок частин і цілого — тексту і контексту). Компаративістика на міждисциплінарному перехресті, її зв'язки з герменевтикою.



Тема 11. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс

Рецептивна теорія в сучасному літературознавстві, її національні передумови й новітні зв'язки. Поняття літературної й літературознавчої рецепції та її можливості у зростанні міжнародних культурних зв'язків. Літературна критика як вид рецепції. Засоби вираження літературно-критичного дискурсу. Діалог — фундаментальне поняття сучасної культури. Літературознавча рецепція і компаративістський дискурс.

Тема 12. Перекладознавчі проблеми компаративістики

Перекладознавство як наукова і прикладна дисципліна. Різновиди перекладу. Переклади Біблії та їхній вплив на розвиток традицій перекладу й компаративні дослідження. Категорія національного та роль колективної підсвідомості в перекладі. Переклад та міфопоетика. Вплив архетипного мислення на процес художньої інтерпретації. Сучасне осмислення проблеми національного як відкриття шляхів для розвитку перекладознавства. Художній переклад і проблема культурно-національної ідентичності літературних текстів. Тисячолітня традиція українського перекладу на сучасному етапі. Діяльність видатних українських перекладачів — Пантелеймона Куліша, Івана Франка, Володимира Самійленка та представників «Плеяди», Агатангела Кримського, Миколи Зерова, Максима Рильського, Василя Мисика, Григорія Кочура, Миколи Лукаша.

Тема 13. Українські переклади «Фуґи смерті» Пауля Целана: проблеми осягнення оригіналу

Міжнародні горизонти компаративістичного дискурсу в сучасному літературознавстві. Міжлітературна рецепція, її сучасні проблеми. Історія тексту «Фуґа смерті» Пауля Целана та його інтерпретації українською мовою. Образно-предметна структура тексту «Фуґи...» та її трансформація в перекладах Миколи Бажана, Василя Стуса, Віталія Колодія, Петра Рихла та ін. Збереження в перекладах інтертекстуальних зв'язків, породженого ними асоціативного поля. Архітектоніка тексту, його композиційна побудова та ритміко-фонетичне звучання в оригіналі і в перекладах. Мовно-стильові особливості тексту і засоби його відтворення. Тенденції перекладацьких пошуків та причини втрат. Особливості використання рецептологічного та перекладознавчого методів при аналізі перекладів «Фуґи смерті».

#### Тема 14. Інтертекстуальний вияв діалогу культур

Становлення категорії інтертекстуальності. Палімпсестна будова тексту. Історичні форми міжтекстовості. Міжтекстовість у добу модерну та постмодерну. Взаємозв'язок понять «інтертекстуальність», «текст», «контекст», «пратекст», «інтертекст», «метатекст». Типи міжтекстової взаємодії та форми інтертекстуальності. Інтертекст у системі сучасних філософсько-естетичних координат (інтертекст як система валентностей; інтертекст як культурно-історична перспектива — «твір»; інтертекст — контекст; проблема цілісності тексту; проблема авторства / авторитету тощо). Проблема діалогу. Міждисциплінарні підходи до літератури та її контекстів.

#### Тема 15. Постколоніальні студії в сучасній компаративістиці та в Україні

Компаративістика на міждисциплінарному перехресті. Культуральні / культурологічні студії. Культурологічна проблема у постколоніальних студіях. Феномен постколоніального письменства. Міленарні міфи та постколоніальна реальність. Межа — центр — маргінес: історична відносність та культурна продуктивність цих понять. «Хто я?»: ідентичність особи в літературі. Міжнаціональний діалог у критиці й художній царині. Постколоніальні студії в сучасній українській культурології та компаративістиці.

#### Тема 16. Імагологія. Опозиція «свій» — «чужий» та її вияв у літературі

Походження та визначення поняття «імагологія» («ейдологія»), його місце у компаративістській методології. Імагологія як мультидисциплінарна спеціалізація літературознавчої компаративістики. Типи і способи імагологічних компаративних досліджень (тематичний, рецептивний тощо). Вивчення «вічних» (традиційних) образів та сюжетів у різнонаціональних контекстах. Побутування архетипів у світовій літературі та їх вивчення в компаративістиці. Дослідження збірних образів, національних образів світу, національного менталітету в імагологічних працях. Національні стереотипи в дискурсивному освітленні. Опозиція «свій» — «чужий» та її вияв у літературі. Естетизація екзотичного. Україна в рецепції Заходу і Сходу.

#### Тема 17. «Єгипетська» лірика та «східна» тематика Лесі Українки в порівняльних аспектах (семінар)

Імагологічні перспективи вивчення творчості Лесі Українки. «Єгипетський текст» у цій творчості. Вияв типологічних схожості та розбіжностей сонета Лесі Українки «Дихання пустині» (з «гелуанського» циклу «Весна в Єгипті») із «Сонетом» Максима Багдановича крізь призму постколоніальних, імагологічних, перекладознавчих студій. Типологічні сходження й відмінності східних мотивів у Лесі Українки та зарубіжних класичних авторів (Дж. Кітса, Р. Сауті, А. Теннісона, Ш. Бодлера, Р. Кіплінга, І. Буніна, К. Бальмонта, В. Брюсова, Н. Гумільова, А. Белого й ін.). Особливості використання перекладознавчого, генеалогічного, контактологічного, порівняльно-типологічного, генологічного, рецептологічного, імагологічного методів, методів постколоніальних та гендерних студій при порівнянні текстів.

Тема 18. Інтерпретація орфеїчного міфу в «Орфєєвому чуді» Лесі Українки на тлі модерної доби

Рівень літературних стилів і напрямків у компаративному дослідженні. Типологія стильових напрямів. Циклічні та лінійні концепції стильової еволюції. Модернізм: епоха чи стиль? Моделювання стилю. Архетипні образи Орфея та Нарциса як домінанта стилю модерної доби. «Орфєєве чудо» (1913) Лесі Українки в контексті розробки орфеїчного мотиву в епоху порубіжжя: Поль Валері («Орфей», 1891), Р. М. Рільке («Орфей, Евридіка, Гермес», 1908; «Сонети до Орфея», 1922) та ін. Особливості використання тематичного, порівняльно-історичного, порівняльно-типологічного, рецептологічного, герменевтичного методів дослідження даного матеріалу.

Тема 19. Інтертекстуальний, імагологічний та постколоніальний аспекти аналізу «Іншого світу» Густава Герлінга-Грудзінського (у порівнянні зі «Записками з Мертвого дому» Ф. Достоєвського)

Історія книги «Інший світ» Г. Герлінга-Грудзінського та її російського й українського перекладів. Проблемно-тематичний та образно-предметний рівні «Іншого світу», його зв'язки із твором Ф. Достоєвського «Записки з Мертвого дому». Значення інтертекстуальних зв'язків, породженого ними асоціативного поля. Конфлікт Свій — Чужий в «Іншому світі» у порівнянні з книгою Ф. Достоєвського. Постколоніальні підтексти в перекладацькій рецепції «Іншого світу». Особливості використання генетично-контактологічного, тематологічного, інтертекстуального, імагологічного та постколоніального підходів при аналізі «Іншого світу».

Тема 20. Імагологічний та постколоніальний аспекти в аналізі оповідань Ю. Липи та І. Бабеля про радянсько-польську війну на теренах України

Історія створення і прочитання текстів «Кінармії» Ісаака Бабеля та оповідань Юрія Липи «Нотатник». Сюжетно-конфліктна та образно-предметна структура оповідань у І. Бабеля (повість «Кінармія») та Ю. Липи (повісті «Рубан», «Коваль Супрун», «Гринів»). Україна, українці та їхні вороги у зображенні Ю. Липи (у повістях «Рубан», «Коваль Супрун», «Гринів» та оповіданнях). Зображення будьоннівської армії та місцевого населення Волині в «Кінармії» І. Бабеля. Єврейська тема. Невидимі українці та присутність українського в стилі, у «місцевому колориті» тощо. Особливості використання рецептологічного, імагологічного, постколоніального підходів при аналізі оповідань і повістей «Нотатника» та «Кінармії».

Тема 21. Генологічний рівень сучасної компаративістики

Розвиток жанрової системи. Історичні трансформації жанрів. Процеси жанрової диференціації. Жанрова дифузія. Теоретична та історична генологія. Теорія родинної подібності і теорія прототипів. Прагматичний (інтерпретаційний) підхід у компаративістиці. Порівняльні аспекти національних жанрових систем. Сучасна когнітивна жанрологія / генологія і поетика в компаративістському дискурсі.

Тема 22. Інтермедіальні студії

Інтермедіальність: зв'язок красного письменства з іншими мистецтвами. Мистецтво та інші сфери духовної культури у зв'язку з літературою як предмет компаративістики. Дискурс синтезу мистецтв у компаративних дослідженнях. Культуральні студії в компаративістському освітленні. Національні культури та їхні міжнаціональні контексти в добу постмодерну. Культурологічна проблематика постколоніальних студій.

Тема 23. Вивчення української літератури в системі міжнаціональних взаємин та контактів

Історія української компаративістики. Давня українська література в компаративному освітленні. Класична українська література барокової доби, Просвітництва, романтичного та реалістичного етапів розвитку в компаративістських дослідженнях. Література ХХ ст. та сучасна в компаративістських дослідженнях. Сучасна русистика і славистика (полоністика, богемістика, болгаристика та ін.)

в Україні як традиційно розроблені галузі вітчизняної компаративістики. Американістика, германістика та інші галузі вивчення зарубіжних літератур і їх компаративний аспект. Гендерні, психоаналітичні та постколоніальні студії в Україні. Українські наукові центри компаративістики. Рецензування українських та зарубіжних видань з компаративістики й бібліографічна інформація.

### Структура навчальної дисципліни

Таблиця 1

Назви змістових модулів і тем	Кількість годин				
	Усього	У тому числі			
		лек.	практичні (семинар)	конс.	сам. роб.
1	2	3	4	5	6
<b>Змістовий модуль 1. Компаративістика як наука. Традиційні методи порівняльного літературознавства</b>					
Тема 1. Компаративістика як наукова дисципліна	2	2	–	–	–
Тема 2. Історія розвитку компаративістики	2	2	–	–	–
Тема 3. Генеалогічний та контактологічний методи порівняльного літературознавства	2	2	–	–	–
Тема 4. Горацієва ода «Ehægi monumentum...» у її пізніх поетичних переспівах (на матеріалі творів М. Ломоносова, Г. Державіна, О. Пушкіна, Р. М. Рільке, Ю. Тувіма, М. Рильського)	6	–	2	–	4
Тема 5. Типологічний підхід у компаративістиці	2	2	–	–	–
Тема 6. Декадансно-натуралістичні особливості у драмах В. Винниченка та Л. Андрєєва	8	–	2	–	6
Тема 7. Тематологічний рівень компаративістики. Світоглядно-екзистенційні мотиви як домінуюча риса сучасних компаративних студій	4	4	–	–	–

## Продовження таблиці 1

1	2	3	4	5	6
Тема 8. Метаморфози Лебеда: зв'язок сонета М. Драй-Хмари «Лебеді» з поетичними текстами світової поетичної класики	6	–	2	–	4
Тема 9. Поезія Івана Світличного в контексті шістдесятницької поезії: екзистенційна проблематика (у порівнянні з В. Висоцьким), інтертекстуальність	6	–	2	–	4
Разом за змістовим модулем 1	38	12	8	–	18
<b>Змістовий модуль 2. Рецептологія, герменевтика, перекладознавство, імагологія, постколоніальні студії у сфері компаративістики</b>					
Тема 10. Сучасна герменевтика у зв'язках із компаративістикою	4	2	–	–	2
Тема 11. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс	4	2	–	–	2
Тема 12. Перекладознавчі проблеми компаративістики	4	4	–	–	–
Тема 13. Інтертекстуальний вияв діалогу культур	4	4	–	–	–
Тема 14. Українські переклади «Фуґи смерті» Пауля Целана: проблеми осягнення оригіналу	6	–	2	–	4
Тема 15. Імагологія. Опозиція «свій» — «чужий» та її вияв у літературі	4	4	–	–	–
Тема 16. Постколоніальні студії в сучасній компаративістиці та в Україні	4	4	–	–	–
Тема 17. «Єгипетська» лірика та «східна» тематика Лесі Українки в порівняльних аспектах (семінар)	30	–	4	6	20
Тема 18. Інтерпретація орфеїчного міфу в «Орфеевому чуді» Лесі Українки на тлі модерної доби	8	–	2	–	6
Тема 19. Інтертекстуальний, імагологічний та постколоніальний аспекти аналізу «Іншого світу» Густава Герлінга-Ґрудзінського (у порівнянні з «Записками з Мертвого дому» Ф. Достоевського)	22	–	2	–	20

*Закінчення таблиці 1*

1	2	3	4	5	6
Тема 20. Імагологічний та постколоніальний аспекти в аналізі оповідань Ю. Липи та І. Бабеля про радянсько-польську війну на теренах України	22	–	2	–	20
Тема 21. Генологічний рівень сучасної компаративістики	2	2	–	–	–
Тема 22. Інтермедіальні студії	4	2	–	2	–
Тема 23. Вивчення української літератури в системі міжнаціональних взаємин та контактів	24	–	–	4	20
Разом за змістовим модулем 2	142	24	12	12	94
Усього годин	180	36	20	12	112

### **Методи навчання**

- інформаційно-рецептивний;
- ілюстративний;
- репродуктивний;
- метод проблемного викладу;
- евристичний.

Інші використовувані методи навчання — інформаційно-аналітичний, інструктивно-практичний тощо.

Форми проміжного контролю: тестування за змістом модуля, виступ на практичному занятті, реферат-доповідь на семінарському занятті, перевірка опрацювання наукової літератури, підсумкова контрольна робота.

### **Форма підсумкового контролю успішності навчання**

Підсумковий контроль успішності студента — екзамен, який проводиться у традиційній формі. Альтернативна оцінка — тестова контрольна робота. Студентам, які мають індивідуальну форму навчання, пропонується додаткова контрольна робота за змістом пропущеного матеріалу.

### **Список використаних джерел**

1. Адорно Т. Теорія естетики. К.: Основи, 2002. 518 с.

2. Актуальные проблемы теории художественного перевода: в 2 т. М.: Изд-во Союза писателей СССР, 1967. Т. 1, 2.
3. Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1983. 447 с.
4. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ століття. Львів: Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка; Тернопіль: Джура, 2000. 340 с.
5. Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття. Чернівці: Рута, 2001. 335 с.
6. Арендаренко І. По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поетика). К.: ПЦ «Формат», 2004. 216 с.
7. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. М.: Искусство, 1968. 654 с.
8. Балашов Н. И. Понятие диахронии контекста (сравнительное литературоведение и структурный анализ) // Современные проблемы литературоведения и языкознания. К 70-летию со дня рождения академика М. Б. Храпченко. М.: Наука, 1974. С. 101–110.
9. Барабаш Ю. Я. Вопросы эстетики и поэтики. М.: Современник, 1983. 416 с.
10. Барабаш Юрій. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...»: Гоголь і Шевченко. Порівняльно-типологічні студії. Х.: Б.в., 2001. 376 с.
11. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 380–384.
12. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. М.: Междунар. отношения, 1975. 239 с.
13. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
14. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. 543 с.
15. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
16. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. К.: Либідь, 1998. 408 с.
17. Білецький О. І. Українська література серед інших літератур світу // Білецький О. І. Вибр. праці: у 5 т. К., 1965. Т. 2.



18. Біловус Л. І. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика. Тернопіль: Видавець Стародубець, 2003. 36 с.
19. Бовсунівська Т. В. Феномен українського романтизму. Етногенез і теогенез. К.: Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1997. 155 с.
20. Боднар В. Т. Проблеми рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І. Я. Франка. Тернопіль: ТДПУ, 2000. 168 с.
21. Борев Ю. Проблемы художественного восприятия // Общество, литература, чтение. М.: Прогресс, 1978. С. 5–20.
22. Брюховецький В. С. Специфіка і функції літературно-критичної діяльності. К.: Наук. думка, 1986. 171 с.
23. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
24. Вервес Г. Д. Про основні методологічні принципи видання // Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: у 5 т. Т. 1. К.: Наук. думка, 1987. С. 9–28.
25. Веретюк О. М. Українське літературне життя у міжвоєнній Польщі. Тернопіль: б. в., 2001. 123 с.
26. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989. 406 с.
27. Гадамер Г. Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики: У 2 т.: пер. з нім. К.: Юніверс, 2000. Т. 1. 464 с.; Т. 2. 478 с.
28. Гайнічеру О. І. Поезія і мистецтво перекладу. К.: Дніпро, 1990. 216 с.
29. Гачев Г. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. М.: Сов. писатель, 1988. 447 с.
30. Гачечиладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М., 1972. 262 с.
31. Гиршман М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М.: Языки славянской культуры, 2002. 528 с.
32. Гірц К. Інтерпретація культур. К.: Дух і Літера, 2001. 540 с.
33. Горский И. К. Об отличии литературной компаративистики от сравнительно-исторического литературоведения // Контекст-1990. Литературно-исторические исследования. М.: Наука, 1990. С. 141–160.
34. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. К.: Критика, 2003. 632 с.

35. Грицик Л. В. Література Сходу (Середньої Азії, Закавказзя) в українському літературному процесі початку ХХ століття. Проблеми рецепції: автореф. ... д-ра філол. наук: 10.01.04 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 1992. 51 с.
36. Гром'як Р. Т. Естетика і критика (Філософсько-естетичні проблеми художньої критики). К.: Митстество, 1975. 224 с.
37. Гром'як Р. Т. Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ століття). Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. 224 с.
38. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения: пер. с румын. М.: Прогресс, 1977. 230 с.
39. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы: пер. со словац. М.: Прогресс, 1979. 318 с.
40. Дюрінг С. Література — двійник націоналізму? // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. С. 744–747.
41. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. М.: Наука, 1979. 492 с.
42. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. К.: Академвидав, 2003. 390 с.
43. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози). Львів: Вища шк., 1989. 216 с.
44. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 342 с.
45. Ігнатенко М. А. Читач як учасник літературного процесу. К.: Наук. думка, 1980. 172 с.
46. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення / пер. М. Зубрицької // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. Львів: Літопис, 1996. С. 261–277.
47. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 139–162.
48. Кассирер Э. Философия символических форм: в 3 т. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. Т. 1. 270 с.; Т. 2. 280 с.; Т. 3. 398 с.
49. Квіт С. Основи герменевтики. К.: Вид-во Ін-ту журналістики Київ. нац. ун-ту, 1999. 124 с.
50. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу. К.: Юніверс, 2002. 280 с.

51. Крістева Ю. Полілог: пер. з франц. К.: Юніверс, 2004. 474 с.
52. Лановик М. Б. Художній переклад і проблема культурно-національної ідентичності літературних текстів // Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій: монографія / за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2005. С. 271–307.
53. Левидов А. М. Автор — образ — читатель. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1977. 360 с.
54. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
55. Літературознавча компаративістика: навч. посібник / ред. Р. Т. Гром'як. Тернопіль: ТДПУ, 2002. 342 с.
56. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 228 с.
57. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Юрий Лотман и московско-тартуская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 17–263.
58. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.
59. Лучук О. Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературознавчі нариси. Львів: Вид-во Укр. Католического ун-ту, 2004. 280 с.
60. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе: пер. с польск. М.: Прогресс, 1980. 371 с.
61. Мейлах Б. Процесс творчества и художественного восприятия. Комплексный подход: опыт, поиски, перспектива. М.: Искусство, 1985. 317 с.
62. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. К.: Мистецтво, 1981. 287 с.
63. Наливайко Д. С. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст. К.: Основи, 1998. 578 с.
64. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. К.: Дніпро, 1988. 395 с.
65. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы: проблемы системного и сравнительного анализа. М.: Наука, 1976. 350 с.
66. Неупокоева И. Г. Проблемы взаимодействия современных литератур (три очерка). М.: Изд-во АН СССР, 1963. 246 с.

67. Новикова М. Прекрасен наш союз. Литература — переводчик — жизнь: лит.-критич. очерк. К.: Рад. письменник, 1986. 224 с.
68. Нямцу А. Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. Чернівці: Рута, 1997. 223 с.
69. Нямцу А. Основы теории традиционных сюжетов. Черновцы: Рута, 2003. 80 с.
70. Папуша І. В. Modus orientalis. Індійська література в рецепції Івана Франка. Тернопіль: Збруч, 2000. 204 с.
71. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Літературознавчі студії. Івано-Франківськ: Лілея — НВ, 1999. 296 с.
72. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М.: Высш. шк., 1990. 344 с.
73. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 229–242.
74. Сиваченко Г. М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст. К.: Альтернативи, 2003. 280 с.
75. Сивокінь Г. М. Одвічний діалог. Українська література і її читач від давнини до сьогодні. К.: Дніпро, 1984. 255 с.
76. Славістика. Дмитро Чижевський і світова славістика: зб. наук. праць / ред. Р. Мних, Є. Пшеничний. Дрогобич: Коло, 2003. 446 с.
77. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / сост. Ильин И. П., Цурганова Е. М. М.: Интрада — ИНИОН, 1996. 320 с.
78. Содомора А. Студії одного вірша. Львів: Літопис, Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 364 с.
79. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Наука, 1975. С. 164–203.
80. Тэн И. История английской литературы. Введение / пер. с франц. И. К. Стаф // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков: трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во Москов. ун-та, 1987. С. 72–94.
81. Фёдоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы. Л.: Сов. писатель, 1983. 352 с.
82. Фрай Н. Анатомия критики / пер. с англ. А. С. Козлова и В. Т. Олейника // Зарубежная эстетика и теория литературы

- XIX–XX веков: трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во Москов. ун-та, 1987. С. 232–263.
83. Червінська О. В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади. Чернівці: Рута, 2001. 56 с.
  84. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
  85. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX — початку XX століття. К.: Задруга, 2003. 354 с.
  86. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах: пер. с англ. СПб.: Симпозиум, 2002. 285 с.
  87. Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / пер. с нем. В. В. Библихина // За-рубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков: трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во Москов. ун-та, 1987. С. 214–231.
  88. Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 461 с.
  89. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 279–307.
  90. Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej / pod red. H. Janaszek-Ivanickovej. Warszawa, 1997. 328 s.



# Теми практичних занять

## Тема 1. Горацієва ода «Пам'ятник» («Exegi monumentum, aere perennius...») у її пізніх поетичних переспівах (на матеріалі творів Г. Державіна, О. Пушкіна, Р. М. Рільке, Ю. Тувіма, М. Рильського)

### План

1. Жанрово-тематична специфіка оди Горація «Пам'ятник» та подальший розвиток її «вічної» теми.
2. Інтерпретація «Пам'ятника» в російській поезії просвітницького класицизму (М. Ломоносов, Г. Державін) та високого романтизму (О. Пушкін, «Я памятник воздвиг себе нерукотворный...», 1836).
3. «Сонети до Орфея» Р. М. Рільке як контекст нової інтерпретації теми (V сонет — «Не зводьте пам'ятників...», 1922). Символістська природа образів, котрі виражають суть поетичного покликання і призначення.
4. «Кричу» («Боже святий! Не роби з мене статуй...», 1923) Ю. Тувіма. Заперечення класичного образу-алегорії мистецької слави (aere perennius) та індивідуально-експресіоністське її втілення.
5. Український варіант оди — «Пам'ятник» М. Рильського (1929).
6. Національні аспекти переспівів оди Горація. Значення поетичних інтерпретацій Горацієвої оди для розуміння еволюції поетичної свідомості.
7. Особливості використання генеалогічного та контактологічного методів при порівнянні текстів.

### Художні тексти

1. Горацій. «Пам'ятник» [«До Мельпомени», II, 30] та «Лебідь» [«До Мецената», II, 20] // Антична література : хрестоматія / упоряд. О. Білецький. — К. : Вища шк., 1968. — С. 459–469.
2. Горацій. Твори : з лат. / Квінт Горацій Флакк ; пер., передм. та приміт. А. Содомори. — К. : Дніпро, 1982. — 256 с. [С. 60, 89–90]
3. Державин Г. Р. Памятник / Гавриил Романович Державин // Лиры и трубы: Русская поэзия XVIII века : для сред. шк. возраста. — К. : Веселка, 1981. — С. 190–191.

4. Пушкин А. С. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» / А. С. Пушкин // Сочинения : в 3 т. Т. 1 : Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила / А. С. Пушкин. — М. : Худож. лит., 1985. — С. 586.
5. Рільке Р. М. Сонети до Орфея [V сонет із ч. I] / Р. М. Рільке // Рільке Р. М. Поезії / Р. М. Рільке ; пер. з нім. М. Бажана ; вступ. сл. і приміт. Д. Наливайка. — К. : Дніпро, 1974. — 280 с.
6. Тувім Ю. Кричу / Юліан Тувім // Тувім Ю. Вибрані поезії : пер. з польськ. / Юліан Тувім. — К. : Держлітвидав, 1963. — 299 с.
7. Рильський М. Т. Пам'ятник / Максим Рильський // Рильський М. Т. Твори : У 10 т. — К. : Наук. думка, 1960. — Т. 1. — С. 272.

### Література

1. Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Проблемы его изучения / Алексеев М. П. — Л. : Наука, 1967. — 226 с.
2. Бонди С. М. О Пушкине: Статьи и исследования / Бонди С. М. — М. : Худож. лит., 1978. — С. 442–476. [статья «Памятник»].
3. Гаспаров М. Поэзия Горация / Михаил Гаспаров // Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания : пер. с лат. / Квинт Гораций Флакк ; вступ. ст., коммент. М. Гаспарова. — М. : Худож. лит., 1970. — С. 5–38.
4. Литвинец Н. С. «Сонеты к Орфею» Рильке / Литвинец Н. С. // Науч. доклады высш. шк. Филол. науки. — 1974. — № 6. — С. 46–55.
5. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / Володимир Моренець. — К. : Вид-во С. Павличко «Основи», 2001. — 327 с. [Р. VI. Неокласицизм].
6. Наливайко Д. Українські неокласики і класицизм / Дмитро Наливайко // Наукові записки НаУКМА. Філологія. — К. : Вид. дім «КМ Academia», 1998. — Т. 4. — С. 3–9.
7. Содомора А. Гораций і його поетична творчість / А. Содомора // Гораций. Твори : з лат. / Квінт Гораций Флакк; пер., передм. та приміт. А. Содомори. — К. : Дніпро, 1982. — С. 5–13.
8. Содомора А. Студії одного вірша / Андрій Содомора. — Львів : Літопис, Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — 364 с. [С. 11–39].

### **Завдання для самостійної роботи:**

- 1) підготувати порівняльний аналіз вказаних поетичних текстів;
- 2) вказати порівняльні методи, використані при аналізі;
- 3) дати оцінку використаній науково-критичній літературі з точки зору компаративістики.

## **Тема 2. Декадансно-натуралістичні тенденції у драматургії В. Винниченка і Л. Андрєєва (типологічне порівняння п'єс «Брехня» та «Катерина Іванівна»)**

### **План**

1. Володимир Винниченко та Леонід Андрєєв як представники нової європейської драми: підстави для типологічного порівняння.
2. Близькість та відмінність екзистенційно-психологічної проблематики у п'єсах «Брехня» та «Катерина Іванівна». Особливості розвитку конфліктів.
3. Особливість жіночих характерів — головних героїнь — та персонажів другого плану у п'єсах.
4. Декадентські тенденції у п'єсі Л. Андрєєва (тяжіння до «драми настрою», розмитість та невизначеність характеру головної героїні, мотиви гріха, згуби, каяття, самогубства, антураж богемної обстановки дії тощо).
5. Вияв позитивістських та народницьких рис світогляду й поезики у п'єсі В. Винниченка.
6. Натуралістичні аспекти у п'єсах обох авторів (тематика адюльтеру, феміністичні ідеї) та зростання ваги символічного підтексту. Еклектичність стилістики у п'єсах обох драматургів декадентської доби.
7. Особливості використання порівняльно-типологічного методу при порівнянні текстів.

### **Художні тексти**

1. Андрєєв Л. Н. П'єсы / Леонид Андрєєв ; сост., предисл. Б. С. Бугров. — М. : Сов. писатель, 1991. — 670 с.
2. Винниченко В. К. Вибрані п'єси / Володимир Винниченко ; упоряд. М. Г. Жулинський, В. А. Бурбела ; авт. вступ. ст. М. Г. Жулинський. — К. : Мистецтво, 1991. — 605 с.



## Література

1. Бугров Б. С. Комментарии // Андреев Л. Н. Пьесы / Леонид Андреев ; сост., предисл. Б. С. Бугров. — М. : Сов. писатель, 1991. — С. 643–668.
2. Вороний М. К. В путях брехні («Брехня», п'єса В. Винниченка) / Микола Вороний // Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Вороний ; упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової ; авт. вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес. — К. : Наук. думка, 1996. — С. 255–270.
3. Вороний М. К. Драма живих символів / Микола Вороний // Там само. — С. 248–254.
4. Гуменюк В. І. Сила краси. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка : монографія / Віктор Гуменюк. — Сімферополь : б. в., 2001. — 340 с.
5. Колошук Н. Декадансно-натуралістичні тенденції у драматургії В. Винниченка і Л. Андреева (на матеріалі п'єс «Брехня» та «Катерина Іванівна») / Надія Колошук // Як тайна, як безодня... П'єса Володимира Винниченка «Брехня»: текст і контексти : зб. наук. праць / відп. ред В. І. Гуменюк. — Сімферополь : Світ, 2008. — С. 147–160.
6. Михида С. П. Слідами його експериментів: Змістові доміанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка : монографія / Сергій Михида. — Кіровоград : Центр.-Укр. вид-во, 2002. — 190 с.
7. Московкина И. И. Между «PRO» и «CONTRA»: координаты художественного мира Леонида Андреева / Ирина Московкина. — Х. : ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005. — 288 с.
8. Паскевич Н. М. Специфіка та структура конфлікту у драматургії Володимира Винниченка в контексті «нової драми» кінця XIX — початку XX ст. : автореф. дис. ... канд. філол. Наук : 10.01.05 — порівняльне літературознавство / Паскевич Наталія Миколаївна ; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. — К., 2000. — 19 с.
9. Старосельская Н. Драматургия Леонида Андреева: модерн 100 лет спустя / Старосельская Н. // Вопр. лит. — 2000. — № 6. — С. 125–148.

### Завдання для самостійної роботи:

- 1) підготувати порівняльний аналіз вказаних драматичних текстів;

- 2) вказати порівняльні методи, використані при аналізі, та пояснити специфіку їх застосування;
- 3) дати оцінку використаній науково-критичній літературі з точки зору компаративістики.

### **Тема 3. Метаморфози Лебедя: зв'язок сонета М. Драй-Хмари «Лебеді» з поетичними текстами світової поетичної класики**

#### **План**

1. Історія сонета «Лебеді» М. Драй-Хмари та його літературознавче вивчення.
2. Зв'язок сонета українського неокласика із творами Горация (20-а ода), Ш. Бодлера («Лебідь»), Р. М. Рільке («Лебідь» та «Поет»). Збереження інтертекстуальних зв'язків через переклади та відчутність породженого ними асоціативного поля.
3. Образний зміст та підтекст сонета «Лебеді» у зіставленні з текстами європейських поетів.
4. Особливості використання генетично-контактологічного, тематологічного, міфологічного, рецептологічного та перекладознавчого методів при порівняльному аналізі сонета «Лебеді».

#### **Художні тексти**

1. Драй-Хмара М. П. Вибране / Михайло Драй-Хмара ; упоряд. Д. Паламарчука, Г. Кочура ; передм. І. Дзюби ; приміт. Г. Кочура. — К. : Дніпро, 1989. — 544 с.
2. Драй-Хмара М. А. Вибране (Поезії та переклади) / Михайло Драй-Хмара ; упоряд. та приміт. В. П. Іванисенка ; передм. С. А. Крижанівського. — К. : Рад. письменник, 1969. — 302 с. [2].
3. Рільке Р. М. Темні плачі : поетичні твори у двох томах. Т. 1 / Райнер Марія Рільке ; передм. Є. Волощук; упоряд., приміт. Б. Щавурський. — Нім мовою з паралельним укр. пер. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2007. — 496 с. — (Серія «Шедеври світової поезії»).

#### **Література**

1. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 137–179.

2. Дзюба І. «Він хотів „жити, творити на своїй землі...“» / Іван Дзюба // Драй-Хмара М. П. Вибране / Михайло Драй-Хмара ; упоряд. Д. Паламарчука, Г. Кочура ; передм. І. Дзюби ; приміт Г. Кочура. — К. : Дніпро, 1989. — С. 5–39.
3. Заславський І. «Лебеді» і їх творча історія / Ісай Заславський // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у 3 кн.). Кн. 1. — К. : Рось, 1994. — С. 507–513.
4. Іванисенко В. Михайло Драй-Хмара / Віктор Іванисенко // Письменники Радянської України. 20–30-ті роки : нариси творчості. Вип. 14 — К. : Радянський письменник, 1989. — С. 235–263.
5. Київські неокласики / упоряд. В. Агеєва. — К. : Факт, 2003. — 352 с. — (Серія «Українські мемуари»).
6. Колошук Н. Г. Метаморфози Лебеда: образно-символічний зв'язок сонета М. Драй-Хмари «Лебеді» з «Лебедем» Р. М. Рільке / Колошук Н. Г. // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки. — Вип. 19. — Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О. А., 2009. — С. 98–103.
7. Крижанівський С. Михайло Драй-Хмара, поет і перекладач / Степан Крижанівський // Драй-Хмара М. А. Вибране (Поезії та переклади) / Михайло Драй-Хмара; упоряд. та приміт. В. П. Іванисенка ; передм. С. А. Крижанівського — К. : Рад. письменник, 1969. — С. 3–12.
8. Мифы народов мира : энциклопедия в двух томах. Т. 2 : К-Я. / гл. ред. С. А. Токарев. — 2-е изд. — М. : науч. изд-во «Большая Российская энциклопедия», 1998. — 720 с.
9. Шерех Ю. Поезія Михайла Драй-Хмари / Юрій Шерех // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у 3 кн.). Кн. 1. — К. : Рось, 1994. — С. 499–506.

### **Завдання для самостійної роботи:**

- 1) підготувати порівняльний аналіз текстів М. Драй-Хмари та Р. М. Рільке (при можливості порівнюючи з оригіналом);
- 2) вказати порівняльні методи, використані при аналізі текстів;
- 3) дати оцінку результатам виступів учасників практичного заняття (із точки зору доцільності, коректності та ефективності використання аналізу).

## **Тема 4. Українські переклади «Фуги смерті» Пауля Целана: проблеми осягнення оригіналу**

### **План**

1. Історія тексту «Фуга смерті» Пауля Целана та його інтерпретацій українською мовою.
2. Образно-предметна структура тексту «Фуги...» та її трансформація в перекладах Миколи Бажана, Василя Стуса, Віталія Колодія, Петра Рихла. Збереження в перекладах інтертекстуальних зв'язків, породженого ними асоціативного поля.
3. Архітектоніка тексту, його композиційна побудова та ритміко-фонетичне звучання в оригіналі і в перекладах.
4. Мовно-стильові особливості тексту і засоби його відтворення. Тенденції перекладацьких пошуків та причини втрат.
5. Особливості використання рецептологічного та перекладознавчого методів при аналізі перекладів «Фуги смерті».

### **Художні тексти**

1. Целан П. Поезії. Антологія українського перекладу / Пауль Целан ; упоряд. та передм. П. Рихла. — Чернівці : Букрек, 2001. — 224 с. — Нім. та укр. мовою.
2. Целан П. Меридіан серця : поезії / Пауль Целан ; пер. з нім., вступ. ст. П. Рихла. — Чернівці : Прут, 1993. — 152 с. — Нім. та укр. мовою.

### **Література**

1. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 81–90, 244–278.
2. Никифоров В. Целан, Пауль / В. Никифоров // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник : у 2 т. Т. 2 : Л-Я / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2005. — С. 735–738.
3. Пауль Целан і Чернівці / Вадим Скуратівський, Петро Рихло, Марк Синьоль та ін. // Дух і Літера. — К., 1999. — № 5–6. — С. 6–170.
4. Рихло П. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст : монографія / Петро Рихло. — Чернівці : Рута, 2005. — С. 7–33, 54–76.

5. Рихло П. «Фуга смерті» Пауля Целана в слов'янських перекладах / П. Рихло // Вікно в світ. — 1998. — № 2. — С. 122–127.

**Завдання для самостійної роботи:**

- 1) підготувати порівняльний аналіз чотирьох перекладних текстів (при можливості порівнюючи з оригіналом);
- 2) вказати порівняльні методи, використані при аналізі текстів;
- 3) дати оцінку результатам виступів учасників практичного заняття (із точки зору доцільності, коректності та ефективності використання перекладознавчого аналізу).

**Тема 5. Поезія Івана Світличного в контексті шістдесятницької поезії: екзистенційна проблематика (у порівнянні з В. Висоцьким), інтертекстуальність**

**План**

1. Іван Світличний як лідер українського шістдесятництва. Поезія Світличного в контексті шістдесятницької літератури: діалог із читачем, з історією та сучасниками.
2. Палімпсестність лірики Світличного, її інтертекстуальні зв'язки.
3. Екзистенційна проблематика в Івана Світличного та Володимира Висоцького: протестний відгук на больові проблеми суспільного життя, образ «антисвіту»; тема самовизначення особистості в умовах суспільної несвободи; мотив особистісної відповідальності перед епохою й сучасниками — мотив «відщепенства» / дисидентства (Світличний).
4. Широкий емоційний діапазон лірики обох поетів. Багатозначність іронічних підтекстів, іронічно-пародійний стиль. «Протеїчний» характер ліричного героя та героя-персонажа «рольової» лірики.
5. Формальна сторона лірики: віртуозне володіння формою, майстерність слова як запорука духовної перемоги митця-дисидента.
6. Близькість та відмінність у розвитку української й російської літератур 1960–1970-х рр. на прикладі Світличного — Висоцького.
7. Особливості використання тематологічного, порівняльно-типологічного, порівняльно-історичного, рецептологічного методів при аналізі.

## Художні тексти

1. Высоцкий В. С. Сочинения : в 2 т. Т. 1 : Песни / сост., подгот. текста и коммент. А. Крылова ; вступ. ст. А. Кулагина ; худож. В. Крючков. — Изд. 13-е, стереотип. — М. : Локид-Пресс, 2001. — 537 с. ; ил. — («Голоса. Век XX»). [Див. тексти пісень: «Лукоморья больше нет», «Моя цыганская», «О фатальных датах и цифрах», «Горизонт», «Кони привередливые», «Натянутый канат», «Чужая колея», «Памятник», «Очи чёрные», «Две судьбы», «Притча о Правде и Лжи», «Мне судьба — до последней черты, до креста...», «Охота на волков» та ін.].
2. Світличний І. У мене — тільки слово / Іван Світличний ; ред. рада : В. Шевчук та ін. ; упоряд. та приміт. Л. П. Світличної, Н. О. Світличної ; худож.-іл. І. Л. Остафійчук. — Харків : Фоліо, 1994. — 431 с. — (Українська література XX століття). [Див. цикли та вірші: «Камерні мотиви», «Вітчизна», «Безбожні сонети», «Ars poetica», «Мефісто-Фауст», «Я — дисидент», «Варіації на виспівані теми»].

## Література

1. Біловус Л. І. Теорія інтертекстуальності як модус новаторства у творчих феноменах Василя Стуса та Івана Світличного / Л. І. Біловус. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. — 136 с.
2. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 213–278.
3. Колошук Н. Г. Дисидентські поетичні послання 1970-х років у порівняльному аспекті (тюремно-табірні вірші В. Стуса та «Нізвідки з любов'ю, надцятого квітнепада...» Й. Бродського) / Колошук Н. Г. // Наукові записки. Сер. «Філологічна» / Національний університет «Острозька академія». — Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2011. — Вип. 21. — С. 235–246.
4. Колошук Н. Г. Феномен В. Высоцкого и дисидентская поэзия на Украине (Иван Свитлычный) / Н. Г. Колошук // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009–2011 гг. : сб. науч. тр. / редкол. : А. Е. Крылов, А. В. Скобелев, Г. А. Шпилева. — Воронеж : Эхо, 2011. — С. 211–223.

5. Коцюбинська М. Іван Світличний, шістдесятник / Михайлина Коцюбинська // Світличний І. У мене — тільки слово / Іван Світличний ; ред. рада : В. Шевчук та ін. ; упоряд. та приміт. Л. П. Світличної, Н. О. Світличної ; худож.-іл. І. Л. Остафійчук. — Харків : Фоліо, 1994. — С. 5–27.
6. Кулагин А. Четыре четверти пути / А. Кулагин // Высоцкий В. С. Сочинения : в 2 т. Т. 1 : Песни / сост., подгот. текста и коммент. А. Крылова ; вступ. ст. А. Кулагина ; худож. В. Крючков. — Изд. 13-е, стереотип. — М. : Локид-Пресс, 2001. — С. 5–16.
7. Хейфец М. Украинские силуэты / Михаил Хейфец. — Б. м. : Сучасність, 1983. — 288 с.

### **Завдання для самостійної роботи:**

- 1) підготувати порівняльний аналіз поетичної творчості поетів-сучасників Івана Світличного та Володимира Висоцького (вибір текстів — на підставі екзистенційної проблематики);
- 2) вказати порівняльні методи, використані при аналізі;
- 3) дати оцінку використаній літературі з порівняльного літературознавства та результатам виступів учасників практичного заняття (із точки зору доцільності, коректності та ефективності використання порівняльних методів аналізу, вибору матеріалу).

## **Тема 6. Інтерпретація орфеїчного міфу в «Орфєєвому чуді» Лесі Українки на тлі модерної доби**

### **План**

1. Рівень літературних стилів і напрямків у компаративному дослідженні. Типологія стильових напрямів. Циклічні та лінійні концепції стильової еволюції.
2. Модернізм: епоха чи стиль? Моделювання стилю. Архетипні образи Орфея та Нарциса як домінанта стилю модерної доби.
3. Історія створення «Орфєєвого чуда» Лесі Українки в контексті модерної доби.
4. Концепція вічного образу в «Орфєєвому чуді» (1913) в контексті розробки орфеїчного мотиву в епоху порубіжжя (зокрема для порівняння: Поль Валері, «Орфей», 1891; Р. М. Рільке, «Орфей, Евридіка, Гермес», 1908; «Сонети до Орфея», 1922; та ін.)

5. Особливості використання тематологічного, порівняльно-історичного, порівняльно-типологічного, рецептологічного, герменевтичного методів дослідження даного матеріалу.

### Художні тексти

1. П'єса Лесі Українки «Орфееве чудо» (1913) — у т. 2 12-томного «Зібр. тв. У 12 т.» (К. : Наук. думка, 1975–1979).
2. Валері П. Поезії / Поль Валері ; пер. з фр., упоряд. та передм. Мих. Москаленка. — К. : Юніверс, 2005. — 248 с.
3. Рільке Р. М. Темні плачі: Поетичні твори у двох томах / Райнер Марія Рільке ; упоряд., приміт. Б. Щавурський ; передм. Є. Волощук. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2007. — Т. 1–2.

### Література

1. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 147–180, 213–278.
2. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 2 : Хрупкая лира. Лекции и статьи по австрийской литературе XX века / А. В. Карельский ; сост. Э. В. Венгерова. — М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. — 303 с.
3. Колошук Н. Інтерпретація орфеїчного міфу у драматичному етюді Лесі Українки «Орфееве чудо» / Надія Колошук // Неоромантичні обрії творчих пошуків Лесі Українки : зб. наук. праць / відп. ред. В. І. Гуменюк. — Сімферополь : Світ, 2008. — С. 98–110.
4. Колошук Н. Г. Орфей та Нарцис у парі, або Модерн крізь призму архетипних образів его-тексту / Н. Г. Колошук // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки (Філологічні науки. Літературознавство). — Луцьк, 2011. — № 13. — С. 64–71.
5. Маркузе Г. Эрос и цивилизация: Философское исследование учения Фрейда / Герберт Маркузе ; пер. с англ. и предисл. А. А. Юдин. — К. : «ИСА», 1995. — 352 с.
6. Мифы народов мира : энциклопедия в двух томах. Т. 2 : К-Я. / гл. ред. С. А. Токарев. — 2-е изд. — М. : науч. изд-во «Большая Российская энциклопедия», 1998. — 720 с.



### **Завдання для самостійної роботи:**

- 1) підготувати порівняльний аналіз текстів;
- 2) вказати порівняльні методи, використані при аналізі;
- 3) дати оцінку результатам виступів учасників практичного заняття (із точки зору доцільності, коректності та ефективності використання методів порівняльного аналізу).

### **Тема 7. «Єгипетська» лірика та «східна» тематика Лесі Українки в порівняльних аспектах (семінар)**

#### **План**

1. Імагологічні перспективи вивчення творчості Лесі Українки. «Єгипетський текст» у цій творчості.
2. Вияв типологічних схожості та розбіжностей сонета Лесі Українки «Дихання пустині» (з «гелуанського» циклу «Весна в Єгипті») із «Сонетом» Максима Багдановіча крізь призму постколоніальних, імагологічних, перекладознавчих студій [доповіді учасників семінару].
3. Типологічні сходження й відмінності східних мотивів у Лесі Українки та зарубіжних класичних авторів [доповіді учасників семінару].
4. Особливості використання перекладознавчого, генеалогічного, контактологічного, порівняльно-типологічного, генологічного, рецептологічного, імагологічного методів, методів постколоніальних та гендерних студій при порівнянні текстів.

#### **Художні тексти**

Твори Лесі Українки (зокрема цикл «Весна в Єгипті»); російський переклад сонета «Дихання пустині» Миколою Ушаковим; «Сонет» Максима Багдановіча (1911); українські переклади «Сонета» М. Багдановіча; твори зі «східними» та «єгипетськими» мотивами у ліриці Адальберта фон Шаміссо, Джона Кітса, Роберта Сауті, Альфреда Теннісона, Шарля Бодлера, Редьярда Кіплінга, Костянтина Бальмонта, Івана Буніна, Ніколая Гумільова, Андрія Белого та ін.

## Література

1. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 111–136, 193–240.
2. Гаврилук Н. Аналіз одного вірша: «Дихання пустині» Лесі Українки / Надія Гаврилук // Волинь філологічна: текст і контекст : зб. наук. праць. Вип. 16 : Мова і вірш. — Луцьк : Східноєвропейський нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. — С. 319–325.
3. Козлітіна О. І. Єгипетський модус у творчості Лесі Українки: генеза, знакова парадигма, інтерпретація : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Козлітіна Олена Іванівна ; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. К. Винниченка. — Кіровоград : [б. в.], 2012. — 20 с.
4. Колошук Н. Сонет Лесі Українки «Дихання пустині»: спроба прочитання / Надія Колошук // Волинь філологічна: текст і контекст : зб. наук. праць. Вип. 16 : Мова і вірш. — Луцьк : Східноєвропейський нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. — С. 325–334.
5. Левченко Г. Концепт «Сходу» в ранній ліриці Лесі Українки / Галина Левченко // Наукові праці (до 100-річчя від дня смерті Лесі Українки) / Тбіліський державний університет імені Іване Джвахішвілі, Інститут україністики ; РВНЗ Кримський гуманітарний університет. XIV. — Тбілісі, 2014. (Укр. та груз. мовами). — С. 98–115.
6. Маленька Т. Орієнтальна поезія Лесі Українки: від романтизму до модернізму / Тетяна Маленька // Леся Українка і родина Косачів в контексті української та світової культури : матеріали II Всеукр. наук. конф. 24–25 лютого 2001 р., с. Колодязне : наук. зб. — Луцьк : Надстир'я, 2001. — С. 41–44.
7. Моклиця М. Поетичний текст як «провокація» методів його аналізу: «Дихання пустині» Лесі Українки / Марія Моклиця // Волинь філологічна: текст і контекст : зб. наук. праць. Вип. 16 : Мова і вірш. — Луцьк : Східноєвропейський нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. — С. 305–311.
8. Огнева О. Східні стежки Лесі Українки / Олена Огнева. — Вид. 2-е, перероб. й допов. — Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2008. — 240 с.
9. Соколова В. Сонет Лесі Українки «Дихання пустині»: функціональність структурних елементів / Вікторія Соколова // Волинь філологічна: текст і контекст : зб. наук. праць. Вип. 16 : Мова і

вірш. — Луцьк : Східноєвропейський нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. — С. 311–316.

### **Завдання для самостійної роботи:**

- 1) підготувати реферат-довідь на одну із запропонованих тем (використовуючи вказані науково-критичні матеріали та підручник як зразки й вихідний матеріал та самостійно добираючи наукову літературу для кожної окремої теми; при необхідності — конкретизувати тему):
  - «Весна в Єгипті» Лесі Українки та «східні» вірші Джона Кітса;
  - «Весна в Єгипті» Лесі Українки та «східні» вірші у ліриці Роберта Сауті;
  - «Весна в Єгипті» Лесі Українки та «східні» вірші у ліриці Адельберта фон Шаміссо;
  - «Весна в Єгипті» Лесі Українки та «східні» вірші у ліриці Альфреда Теннісона;
  - «Весна в Єгипті» Лесі Українки та «східні» мотиви у ліриці Редьярда Кіплінга;
  - «Весна в Єгипті» Лесі Українки та «східні» мотиви у ліриці Шарля Бодлера;
  - «Єгипетські» вірші Лесі Українки та єгипетські враження у Костянтина Бальмонта;
  - Єгипетські враження Лесі Українки та Івана Буніна;
  - «Єгипетські» вірші Лесі Українки та єгипетські враження Валерія Брюсова
  - «Єгипетські» вірші Лесі Українки та Ніколая Гумільова;
  - «Єгипетські» вірші Лесі Українки та Андрєя Белого;
  - «Дихання пустині» Лесі Українки в перекладі російською мовою (Нік. Ушаков);
  - «Дихання пустині» Лесі Українки та «Сонет» (1911 р.) Максима Багдановіча: близькість антиколоніального підтексту;
  - Переклади «Сонета» Максима Багдановіча українською мовою;
  - Імагологічні аспекти в листах Лесі Українки: сприймання Єгипту;
  - Обсяг «єгипетського тексту» у творчості Лесі Українки та можливі аспекти його прочитання.
- 2) вказати порівняльні методи, використані у доповідях на семінарському занятті та у власній доповіді;

- 3) дати оцінку результатам виступів учасників семінару (з точки зору доцільності, коректності та ефективності використання порівняльного аналізу);
- 4) самостійно виявити типологічні збіги й розбіжності між «східними» темами й мотивами в української поетеси та західноєвропейських чи інших поетів; запропонувати нові теми для порівняльного дослідження.

## **Тема 8. Інтертекстуальний, імагологічний та постколоніальний аспекти аналізу «Іншого світу» Густава Герлінга-Грудзінського (у порівнянні з «Записками з Мертвого дому» Ф. Достоєвського)**

### **План**

1. Історія книги «Інший світ» Г. Герлінга-Грудзінського та її російського й українського перекладів.
2. Проблемно-тематичний та образно-предметний рівні «Іншого світу», його зв'язки із твором Ф. Достоєвського «Записки з Мертвого дому». Значення інтертекстуальних зв'язків, породженого ними асоціативного поля.
3. Конфлікт Свій — Чужий в «Іншому світі» у порівнянні з книгою Ф. Достоєвського.
4. Постколоніальні підтексти в перекладацькій рецепції «Іншого світу».
5. Особливості використання генетично-контактологічного, тематологічного, інтертекстуального, імагологічного та постколоніального підходів при аналізі «Іншого світу».

### **Художні тексти**

1. Герлінг-Грудзінський Г. Інший світ. Советські записки / Густав Герлінг-Грудзінський ; пер. з польськ. Олеся Герасима ; за ред. Олександра Бойченка. — Чернівці : Книги — XXI, 2010. — 316 с.
2. Герлинг-Грудзинский Г. Иной мир: Советские записки / Г. Герлинг-Грудзинский ; пер. с польск. Натальи Горбаневской. — М. : Прогресс, 1991. — 240 с.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Т. 4 : Записки из Мёртвого дома / Достоевский Ф. М. — Л. : Наука. Ленингр. отд-е, 1972. — 327 с.

4. Herling-Grudziński G. Inny świat: Zapiski sowieckie / Gustaw Herling-Grudziński. — Warszawa : Czytelnik, 1996. — 325 s.

### Література

1. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 241–278, 349–384.
2. Бойченко О. De Profundis / Олександр Бойченко // Герлінг-Грудзінський Г. Інший світ. Советські записки / Густав Герлінг-Грудзінський ; пер. з польськ. Олеся Герасима ; за ред. Олександра Бойченка. — Чернівці : Книги — ХХІ, 2010. — С. 3–14.
3. Колошук Н. «Інший світ» Г. Герлінга-Грудзінського й «Записки з Мертвого дому» Ф. М. Достоевського: спадкоємні зв'язки в табірному тексті / Надія Колошук // Волинь філологічна: текст і контекст. Вип. 6 : Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті. — Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. — Ч. 2. — С. 379–391.
4. Примечания / составл. примеч. : И. Д. Якубович, В. В. Федоренко, И. М. Юдина, З. И. Власова ; ред. Ф. Я. Прийма // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Т. 4 : Записки из Мёртвого дома / Достоевский Ф. М. — Л. : Наука. Ленингр. отд-е, 1972. — С. 271–322.
5. Симонова Т. Г. Мемуарный компонент в прозе Ф. М. Достоевского («Записки из Мёртвого дома») / Симонова Т. Г. // Ф. М. Достоевский и мировой литературный процесс : Материалы Международ. науч. конференции, посвящённой 185-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского (Иваново, 5–6 октября 2006 года) / под общ. ред. Т. В. Сенькевич. — Брест : Б. и., 2007. — С. 60–64.
6. Фридлиндер Г. М. Ф. М. Достоевский / Фридлиндер Г. М. // История русской литературы : в 4 т. Т. 3 : Расцвет реализма / ред. Ф. Н. Прийма, И. И. Пруцков. — Л. : Наука. Ленингр. отд-е, 1982. — С. 695–761 [Гл. 22].
7. Czaplejewicz E. Polska literatura łagrowa / E. Czaplejewicz. — Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992. — 212 s.

### Завдання для самостійної роботи:

- 1) підготувати порівняльний аналіз текстів Грудзінського та Достоевського (при можливості порівнюючи з оригіналом);

- 2) вказати порівняльні методи, використані при аналізі текстів;
- 3) дати оцінку результатам виступів учасників практичного заняття (із точки зору доцільності, коректності та ефективності використання генетично-контактного, тематологічного, інтертекстуального, імагологічного перекладознавчого аналізу).

## **Тема 9. Імагологічний та постколоніальний аспекти в аналізі оповідань Ю. Липи та І. Бабеля про радянсько-польську війну на теренах України**

### **План**

1. Історія створення і прочитання текстів «Кінармії» Ісаака Бабеля та оповідань Юрія Липи «Нотатник».
2. Сюжетно-конфліктна та образно-предметна структура оповідань у І. Бабеля (повість «Кінармія») та Ю. Липи (повісті «Рубан», «Коваль Супрун», «Гринів»).
3. Україна, українці та їхні вороги у зображенні Ю. Липи (у повістях «Рубан», «Коваль Супрун», «Гринів» та оповіданнях).
4. Зображення будьоннівської армії та місцевого населення Волині в «Кінармії» І. Бабеля. Єврейська тема. Невидимі українці та присутність українського в стилі, у «місцевому колориті» тощо.
5. Особливості використання рецептологічного, імагологічного, постколоніального підходів при аналізі оповідань і повістей «Нотатника» та «Кінармії».

### **Художні тексти**

1. Липа Ю. І. Твори : в 10 т. Т. 2 : Проза. Нотатник : новели / Юрій Липа. — Львів : Каменяр, 2005. — 357 с. : портр. — (Спадщина).
2. Бабель И. Избранное / И. Бабель ; сост., предисл., коммент. Е. Шкловского. — М. : Олімп ; ООО «Фирма „Издательство АСТ“», 1998. — 592 с.

### **Література**

1. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. — К. : Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2008. — С. 321–345, 349–384.
2. Колошук Н. Г. «Нотатник» Юрія Липи та «Кінармія» Ісаака Бабеля: два погляди на одну війну / Н. Г. Колошук // Вісник Кам'я-

- нець-Подільського нац. ун-ту ім. Івана Огієнка. Сер. Літературознавство. — Кам'янець-Подільський, 2011. — Вип. 1. — С. 57–66.
3. Колошук Н. Г. Мариністські та одеські мотиви в повісті Юрія Липи «Гринів» / Колошук Н. Г. // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. — Бердянськ : БДПУ, 2011. — Вип. XXIV. — Ч. 2. — С. 274–286.
  4. Ободянський Я. «Нотатник» Юрія Липи — пошук неоромантичного ідеалу (До проблеми української національної ідеї в творчості письменника) [Електронний ресурс] / Ярослав Ободянський. — Режим доступу : <http://newright.il.if.ua/obodyansky.htm> (7.09.2015).
  5. Сухих И. О звёздах, крови, людях и лошадях. 1923–1925. «Конармия» Бабеля [Электронный ресурс] / Игорь Сухих // Знамя. — 1999. — № 12. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/12/suhih.html> (7.09.2015).
  6. Тарасова В. В. Стиль Исаака Бабеля («Конармия») : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 — рус. л-ра [Электронный ресурс] / Тарасова Вера Владимировна ; Урал. гос. ун-т. — Екатеринбург, 1999. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/stil-isaaka-babelya-konarmiya> (7.09.2015).
  7. Череватенко Л. «Україно, рівнино жорстокого бою і слави» : [передне слово] / Леонід Череватенко // Дніпро. — 1997. — № 7–8. — С. 82–83.

### **Завдання для самостійної роботи:**

- 1) підготувати порівняльний аналіз текстів І. Бабеля та Ю. Липи;
- 2) вказати порівняльні методи, використані при аналізі текстів;
- 3) дати оцінку результатам виступів учасників практичного заняття (із точки зору доцільності, коректності та ефективності використання тематологічного, імагологічного, постколоніального аналізу).

# Планування самотійної роботи

## Тема 19. Інтермедіальні студії

1. Інтермедіальність: зв'язок красного письменства з іншими мистецтвами. Мистецтво та інші сфери духовної культури в компаративістському освітленні.
2. Національні культури та їхні міжнаціональні контексти в добу постмодерну.
3. Культурологічна проблематика постколоніальних студій.
4. Міждисциплінарні підходи до літератури та її контекстів.
5. Класична та сучасна українська література в інтермедіальних дослідженнях.

## Література

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1975. — 504 с.
2. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.
3. Гачев Г. Национальные образы мира / Георгий Гачев. — М. : Сов. писатель, 1988. — 448 с.
4. Гірц К. Інтерпретація культур / Кліффорд Гірц. — К. : Дух і Літера, 2001. — 540 с.
5. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энциклопедический справочник. — М. : Интрада, 1996. — 320 с.

## Тема 20. Вивчення української літератури в системі міжнаціональних взаємин та контактів

1. Історія української компаративістики.
2. Давня українська література в компаративному освітленні.
3. Класична українська література барокової доби, Просвітництва, романтичного та реалістичного етапів розвитку в компаративістських дослідженнях.
4. Література ХХ ст. та сучасна в компаративістських дослідженнях.



5. Сучасна русистика і славістика (полоністика, богемістика, болгаристика та ін.) в Україні як традиційно розроблені галузі вітчизняної компаративістики.
6. Американістика, германістика та інші галузі вивчення зарубіжних літератур і їхній компаративний аспект.
7. Гендерні, психоаналітичні та постколоніальні студії в Україні.
8. Українські наукові центри компаративістики. Рецензування українських та зарубіжних видань з компаративістики й бібліографічна інформація.

### Література

1. Літературна компаративістика / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Вип. II. — К. : ПЦ «Фоліант», 2005. — 364 с.
2. Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій : монографія / за ред Р. Гром'яка. — Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2005. — 320 с. [див., зокрема: «Бібліографія та список дисертацій...» — с. 313–319].
3. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність. Українська література в європейському контексті / Дмитро Наливайко. — К. : Дніпро, 1988. — 395 с.
4. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. — К. : Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2006. — 347 с.
5. Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур : пер. з нім., у 2 кн. / Д. І. Чижевський. — К. : ВЦ «Академія», 2005. — 288 с. — (Альма-матер).

### ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ (I модуль)

1. Чи є порівняльне літературознавство наукою? Доведіть свою думку.
2. Що є предметом порівняльного літературознавства?
3. Які завдання компаративістики як науки?
4. Де і коли виникло компаративістичне літературознавство? Чим воно відрізняється від історії світової літератури?
5. Які взаємини у порівняльного літературознавства зі суміжними галузями?

6. Які етапи розвитку порівняльного літературознавства як науки можете назвати?
7. Що таке «міфологічна школа»?
8. Поясніть засади теорії наслідування (міграційна теорія).
9. Яке місце посідає в компаративістиці антропологічна теорія (етнографічна / психологічна теорія)?
10. Поясніть головні постулати культурно-історичної школи та її роль у компаративістиці.
11. Що ви знаєте про компаративні зацікавлення Івана Франка?
12. Кого з видатних українських компаративістів можете назвати? У чому їхні заслуги перед компаративістикою?
13. Як розвивалася компаративістика у радянські часи?
14. Поясніть принципи генеалогічно-контактологічного підходу в порівняльному літературознавстві.
15. Як вивчаються у компаративістиці зовнішні зв'язки?
16. Які внутрішні зв'язки цікавлять компаративістів і як вони вивчаються?
17. Поясніть поняття «традиція» та його місце в компаративних теоріях.
18. Чому порівняльне літературознавство включає поняття «рецепція»? Чи можна її віднести до видів зв'язку, які вивчає компаративістика?
19. Яких посередників у міжлітературних зв'язках можете назвати? Яка їхня роль?
20. Чим важлива опозиція синхронні / несинхронні контакти в порівняльному літературознавстві?
21. Яка роль безпосередніх та опосередкованих контактів у формуванні національних літератур?
22. Поясніть різницю між поняттями «запозичення», «трансплантація», «відтворення» з точки зору компаративістики.
23. Поясніть поняття «переклад», «парафраз» та «наслідування» з точки зору компаративістики.
24. Що таке «паралельне зіставлення», «контекстуальний аналіз», «типологічний метод»?
25. Яке значення має для компаративістики структуралістська теорія?
26. Що таке порівняльна поетика? Які рівні вивчення тексту вона передбачає?
27. Які синхроністичні засади передбачає структуральна типологія?

28. Вкажіть діахронічні аспекти компаративної типології.
29. Що таке тематологія? Чи має місце тематологічний зіставний аналіз у сучасній компаративістиці?
30. Що вивчає сучасна компаративна міфокритика?
31. Що таке традиційні сюжети та образи? Чи вивчаються вони сучасними компаративістами?
32. Поясніть поняття «мотив» та засади «мотивного аналізу» в тематології.
33. Як вивчається в компаративістиці сюжет?
34. Які принципи наратології мають безпосередній стосунок до компаративних досліджень?
35. Що таке генологія?
36. Приведіть приклади національних жанрових систем та вкажіть необхідні порівняльні аспекти їхнього вивчення.

### **ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ (II модуль)**

1. Що ви знаєте про розвиток української компаративістики?
2. Чи вивчається класична українська література в компаративному аспекті?
3. Чи вивчається сучасна українська література в компаративному аспекті?
4. Чи вивчається давня українська література в компаративному аспекті?
5. Що таке імагологія? Які імагологічні дослідження зроблено в Україні?
6. Що ви знаєте про розвиток української русистики? Чи виявляються в ній компаративні аспекти?
7. Як розвивається українська славістика на сучасному етапі? Чи є в ній компаративні аспекти?
8. Чи пов'язані з компаративістикою сучасні психоаналітичні дослідження літератури? Як розвивається українська компаративістика в галузі гендерних студій?
9. Що таке постколоніальні студії? Чи здійснюються постколоніальні студії в Україні? Приведіть приклади.
10. Що таке рецептологія та як вона пов'язана з компаративістикою?
11. Що таке Констанська школа та які її заслуги перед сучасною компаративістикою?

12. Чи існують у сучасній українській компаративістиці дослідження з біблеїстики? Що про них знаєте?
13. Назвіть сучасні наукові центри компаративних досліджень. Наскільки актуальним є для сучасної України розвиток компаративістики та яких саме її аспектів?
14. Наскільки важливі у компаративістиці міждисциплінарні підходи? Назвіть їх напрямки та конкретні приклади досліджень.
15. Що можна сказати про зв'язок компаративістики з герменевтикою? Як розвивалася герменевтика?
16. Які сучасні методи тлумачення / інтерпретації текстів можете назвати?
17. Що таке «текст» і «контекст»? Що таке «герменевтичне коло» та як це поняття впливає на вивчення тексту і контексту?
18. З якими видами мистецтв найбільше пов'язана література та як саме? Чи вивчаються такі зв'язки в компаративістиці?
19. Що таке «інтертекстуальність»? Поясніть поняття «інтертекст» як систему валентностей у сфері міжлітературних зв'язків.
20. Які є типи інтертекстуальних зв'язків?
21. Що таке «метатекст»? Поясніть різницю між поняттями «метатекст» і «пратекст».
22. Чи є різниця між поняттями «твір» і «текст» із точки зору компаративістики?
23. Поясніть поняття «архетип». Приведіть приклади.
24. Що таке «цілісність тексту» в аспекті літературознавчої компаративістики? Чи існує текст як цілісність поза інтертекстуальними зв'язками?
25. Що ви знаєте про позатекстові інтертекстуальні зв'язки?
26. Поясніть поняття «діалог» у культурологічному значенні. Чи можна твердити, що діалог культур здійснюється через інтертекстуальні зв'язки?
27. Приведіть приклад художнього літературного твору, вказавши очевидні інтертекстуальні зв'язки з іншими мистецтвами.
28. Як здійснюється рецензування наукових видань із компаративістики в Україні? Які з періодичних видань постійно публікують подібні рецензії?
29. Покажіть, як архетипне мислення виявляє себе при перекладі / інтерпретації чужомовних текстів або в інтерпретації засобами інших мистецтв.

30. Яку роль відіграє в перекладах / інтерпретаціях колективне підсвідоме?
31. Чим відрізняється перекладознавство як наукова та як прикладна дисципліна?
32. Які передумови формування перекладацьких шкіл треба врахувати в сучасній Україні як важливі для оцінки рівня перекладацтва? Як сучасне осмислення проблеми національного впливає на розвиток перекладознавства?
33. Чи має вияв у літературних перекладах національна міфопоетика?
34. Чим відрізняються переклади від переспівів?
35. Яких сучасних майстрів перекладу в Україні ви можете назвати?
36. Кого з українських сучасних письменників перекладають в інших країнах і чому саме їх?



## Додаток II

**Тексти вірша-оди Горація «До Мельпомени» («Exegi monumentum...»), III книга, 30), її перекладів та переспівів**

### **Ad Melpomenen**

Exegi monumentum aere perennius  
Regalique situ pyramidum altius,  
Quod non imber edax, non aquilo impotens  
Possit diruere aut innumerabilis  
Annorum series et fuga temporum.  
Non omnis moriar multaue pars mei  
Vitabit Libitinam: usque ego postera  
Crescam laude recens, dum Capitolium  
Scandet cum tacita virgine pontifex:  
Dicar, qua violens obstrepit Aufidus  
Et qua pauper aquae Daunus agrestium  
Regnavit populorum, ex humili potens  
Princeps Aeolium carmen ad Italos  
Deduxisse modos. Sume superbiam  
Quaesitam meritis et mihi Delphica  
Lauro cinge volens, Melpomene, comam.

**Переклад Миколи Зерова.** Джерело: Антична література: хрестоматія / упоряд. О. І. Білецький. К.: Радянська школа, 1968 (2-ге вид.). 612 с.

### **До Мельпомени**

Мій пам'ятник стоїть триваліший від міді\*.  
Піднісся він чолом над царські піраміди.  
Його не сточить дощ уїдливиий, гризький,  
Не звалить налітний північний буревій,  
Ні років довгий ряд, ні часу літ невпинний.  
Я не умру цілком: ества мого частина  
Переживе мене, і від людських сердець  
Прийматиму хвалу, поки понтифік-жрець\*\*  
Пій сходить з дівою в високий Капітолій.  
І де шумить Авфід\*\*\* в безудержній сваволі,

І де казковий Давн\*\*\*\* ратайський люд судив,—  
Скрізь говоритимуть, що, син простих батьків,  
Я перший положив на італійську міру\*\*\*\*\*  
Еллади давній спів. Так не таїсь від миру  
І лавром, що зростив святий Дельфійський гай\*\*\*\*\*,  
О Мельпомено, ти чоло моє звінчай.

(1936)

### Примітки:

\* Вільний переклад; рим в оригіналі, звичайно, нема.

\*\* Головний жрець — Понтіфекс Максимум — щороку сходив на Капітолій із старшою весталкою молитись Юпітерові Капітолійському про благоденство Римської держави.

\*\*\* Авфід або Ауфід — ріка в Апулії, поблизу якої народився Горацій.

\*\*\*\* Давн — міфічний цар Апулії.

\*\*\*\*\* В оригіналі «еолійський твір», тобто поезія, бо мова йде про еолійських поетів Алкея й Сапфо, метри яких Горацій справді перший розробив у римській літературі.

\*\*\*\*\* Переможців на Дельфійських іграх нагороджували лавровим вінком.

**Переклад Андрія Содомори.** Джерело: Квінт Горацій Флакк. Твори: з лат. / пер. та приміт. А. Содомори. К.: Дніпро, 1982. 256 с. С. 89–90.

### До Мельпомени

Звів я пам'ятник свій. Довше, ніж мідь дзвінка,  
Вищий од пірамід царських, простоїть він.  
Дощ його не роз'їсть, не сколихне взимі,  
Впавши в лють, Аквілон; низка років стрімких —  
Часу біг коловий — в прах не зітре його.  
Смерті весь не скорює: не западе в імлу  
Частка краща моя. Поміж потомками  
Буду в славі цвісти, поки з Весталкою  
Йтиме понтифік-жрець до Капітолію.  
Там, де Авфід бурлить, де рільникам колись  
Давн за владаря був серед полів сухих, —  
Будуть знати, що я — славний з убогого —

Вперше скласти зумів по-італійському  
Еолійські пісні. Горда по праву будь,  
Мельпомено, й звінчай, мило всміхаючись,  
Лавром сонячних Дельф нині й моє чоло.

**М. В. Ломоносов**, «Я знак бессмертия себе воздвигнул...».  
Джерело: Ломоносов М. В. Избранные произведения / вступ. ст.,  
сост., примеч. А. А. Морозова. Л.: Советский писатель, 1986. 552 с.  
(Библиотека поэта; Большая серия). С. 255, у розділі «Разные стихотво-  
творения»:

\*\*\*

Я знак бессмертия себе воздвигнул  
Превыше пирамид и крепче меди,  
Что бурный аквилон сотреть не может,  
Ни множество веков, ни едка древность.  
Не вовсе я умру, но смерть оставит  
Велику часть мою, как жизнь скончаю.  
Я буду возрастать повсюду славой,  
Пока великий Рим владеет светом.  
Где быстрыми шумит струями Авфид,  
Где Давнус царствовал в простом народе,  
Отечество мое молчать не будет,  
Что мне беззнатной род препятством не был,  
Чтоб внести в Италию стихи эольски  
И первому звенеть Алцейской лирой.  
Взгордися праведной заслугой, муза,  
И увенчай главу Дельфийским лавром.

<1747>

**Г. Р. Державін**, «Памятник» (1795). Джерело: Державин Г. Р.  
Стихотворения / вступ. ст., подгот. и общ. ред. Д. Д. Благого, при-  
меч. В. А. Западова. Л.: Советский писатель, 1957. 470 с. (Библиоте-  
ка поэта; Большая серия). С. 233.

### Памятник

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,  
Металлов тверже он и выше пирамид;  
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,  
И времени полет его не сокрушит.



Так! — весь я не умру, но часть меня большая,  
От тлена убежав, по смерти станет жить,  
И слава возрастет моя, не увядая,  
Доколь славянов род вселенна будет чтить.

Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,  
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал;  
Всяк будет помнить то в народах неисчетных,  
Как из безвестности я тем известен стал,

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге  
О добродетелях Фелицы возгласить,  
В сердечной простоте беседовать о боге  
И истину царям с улыбкой говорить.

О муза! возгордись заслугой справедливой,  
И презрит кто тебя, сама тех презирай;  
Непринужденною рукой неторопливой  
Чело твое зарей бессмертия венчай.

**А. С. Пушкин**, «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

Джерело: Пушкин А. С. Сочинения: в 3 т. Т. 1: Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила. М.: Худож. лит., 1985. 735 с. С. 586.

\*\*\*

*Exegi monumentum.*

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,  
К нему не зарастет народная тропа,  
Вознесся выше он главою непокорной  
Александрийского столпа.

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире  
Мой прах переживет и тленья убежит.  
И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой  
И назовет меня всяк сущий в ней язык,  
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой  
Тунгус, и друг степей калмык.

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,

Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал.

Веленью божию, о муза, будь послушна,  
Обиды не страшась, не требуя венца,  
Хвалу и клевету приемли равнодушно,  
И не оспаривай глупца.

<1836>

**Райнер Марія Рільке**, із «Сонетів до Орфея», 1922 (V сонет у II частині книги). Джерело: Рільке Р. М. Темні плачі: Поетичні твори у 2 т. Т. 2 / упоряд, приміт. Б. Щавурський. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2007. 480 с. С. 89, 345.

V

Не зводьте пам'ятників. Хай для слави  
троянда тут щороку розквіта.  
Бо то Орфей. Бо то його появи  
у тім і в цім. Даремна суєта —  
шукати інших. Так співати вміє  
лише Орфей. І це його прихід.  
Хіба не досить, якщо він здоліє  
прожити довше за троянди цвіт?  
Він мусить зникнуть, щоб його збагнули,  
хоч сам страшисться зникнення й розлуки.  
Докіль існує в нього слово чуле,  
він пройде там, де нам нема путі.  
Від ґраток ліри не зморились руки —  
простує він, скоряючись меті.

Пер. Миколи Бажана

V

Надгробків не муруйте. Хай віднині  
йому троянди шану віддають.  
Бо це Орфей, що і в своїй одміні  
сповна існує. Не в найменні суть  
і нам шукати. Він існує зрідка  
лиш піснею, що гинучи бринить.  
Отак троянди опадає квітка.

Защедра й ти, життя коротка мить.  
Коли б ви знали цей приділ конань,  
оцю невідворотну мить агоній!  
Як спів заходить за останню грань —  
Орфей іде, куди шляхів немає,  
поклавши на решітку струн долоні,  
і ловить збіглий погук і зникає.

Пер. Василя Стуса

**Юліан Тувім**, зі збірки «Четвертий том віршів», 1923. Джерело: Тувім Ю. Вибрані поезії: пер. з польськ. К.: Держлітвидав, 1963. 300 с. С. 86.

### Кричу

Боже святий! Не роби з мене статуї!  
Навстіж розкрийтеся, заходе й сходе,  
Щоб, наче стяг, серед бурі й негоди  
Міг на всесвітньому протязі стати я!  
Бути не прагну ні aere perennius\*,  
Бронзою пишно й недвижно стояти,  
Ані сподобитись слави смиренної —  
В вічності богом лишитись розп'ятим.  
Хочу, щоб било життя і товкло мене,  
Щоб не жаліло ударів драпіжних,  
Брало за горло, неначе грабіжник,  
Громом разило, періщило пломенем.

А як конатиму, дико волаючи:  
«Сотень віків не доживши, я гину!» —  
Хай мене шарпа в останню годину  
Вітер мій вірний, з жалю завиваючи!

Пер. Григорія Кочура

\*З лат.: «довговічніший від бронзи», з оди «До Мельпомени» Горация.

**Максим Рильський**, зі збірки «Гомін і відгомін», 1929. Джерело: Рильський М. Зібр. тв.: у 20 т. Т. 1: Поезії 1907–1929. Проза 1911–1925. К.: Наукова думка, 1983. 536 с. С. 288.

## Пам'ятник

Я пам'ятник собі поставив нетривалий —  
Не з міді гордої, не з мармурових брил,  
Скупі слова мої, що на папері стали,  
Укриє завтра пил.

Ні сили віщої не дарувала доля,  
Ні слави славної мені не прирекла,  
І час мене змете, як сохле листя з поля,  
Мов крихти зо стола.

І я забудуся, і, може, лиш випадком  
Хтось, розглядаючи старих книжок сміття,  
Незацікавленим напом'яне нащадкам  
Мале моє життя.

І скаже: жив, писав; приймав хвали й образи;  
А втім, ніколи нам не бракне диваків...  
...Та що, коли додасть: зате в житті ні разу  
Неправді не служив!



## Додаток III

### Вірші М. Драй-Хмари «Лебеді» та Р. М. Рільке «Лебідь» і «Поет» із перекладами

Джерело: Драй-Хмара М. П. Вибране / упоряд. Д. Паламарчука, Г. Кочура; передм. І. Дзюби; приміт. Г. Кочура. К.: Дніпро, 1989. 544 с.

#### Лебеді

Присвячую своїм товаришам

На тихім озері, де мліють верболози,  
давно приборкані, і влітку, й восени  
то плюскоталися, то плавали вони,  
і шиїгнулися у них, як буйні лози.

Коли ж дзвінкі, як скло, надходили морози  
і плесо шерхнуло, пірнувши в білі сни,—  
плавці ламали враз ті крижані лани,  
і не страшні для них були зими погрози.

О гроно п'ятірне нездоланих співців,  
крізь бурю й сніг гримить твій переможний спів,  
що розбивав лід одчаю і зневіри.

Дерзайте, лебеді: з неволі, з небуття  
веде вас у світи ясне сузір'я Ліри,  
де пінить океан кипучого життя.

1928

**Райнер Марія Рільке**, зі збірки «Нові вірші» (1907). Джерело: Рільке Р. М. Темні плачі: Поетичні твори у 2 т. Т. 1 / передм. Є. Волощук; упоряд., приміт. Б. Щавурський. [Нім мовою з паралельним укр. пер.]. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2007. 496 с. (Серія «Шедеври світової поезії»). С. 332–333, 334–335.

#### Der Schwan

Diese Mühsal, durch noch Ungetanes  
schwer und wie gebunden hinzugehn,  
gleich dem ungeschafften Gang des Schwanes.

Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen  
jenes Grunds, auf dem wir täglich stehn,  
seinem ängstlichen Sich-Niederlassen — :  
in die Wasser, die ihn sanft empfangen  
und die sich, wie glücklich und vergangen,  
unter ihm zurückziehn, Flut um Flut;  
während er unendlich still und sicher  
immer mündiger und königlicher  
und gelassener zu ziehn geruht.

### **Лебідь**

Це зусилля — без певного чину  
важко, зв'язано йти навмання —  
нагадало ходу лебедину.

Смерть натомість — з-під ніг вислизання  
грунту, де ми стояли щодня —  
це несміле його присідання

біля вод, які лагідно приймуть,  
проминанням щасливим обіймуть  
і покотять вали без мети,  
а тим часом упевнено, звично,  
більш дозріло щораз і велично  
й незворушно він zvolить пливти.

Пер. Ігоря Качуровського

### **Der Dichter**

Du entfernst dich von mir, du Stunde.  
Wunden schlägt mir dein Flügelschlag.  
Allein: was soll ich mit meinem Munde?  
Mit meiner Nacht? Mit meinem Tag?

Ich habe keine Geliebte, kein Haus,  
keine Stelle, auf der ich lebe.  
Alle Dinge, an die ich mich gebe,  
werden reich und geben mich aus.

## Поет

Мене зранивши крил своїх змахом,  
ти, хвилино, відлинула пріч.  
Мій рот замовкнув, сповнений страхом.  
Чи це мій день? Чи, може, ніч?

Де мій притулок, тепло й любов?  
Я без місця в житті зостався.  
Всі ті речі, яким віддавався,  
віддають мене світу знов.

Пер. Миколи Бажана



## Додаток IV

### «Фуга смерті» Пауля Целана та її українські переклади

Джерело: Целан П. Поезії. Антологія українського перекладу / ідея вид. Семен Цидельковський; упоряд. та передм. Петро Рихло. Чернівці: Букрек, 2001. 224 с. (Укр. та нім. мовами). С. 98–101, 206–211.

#### Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends  
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts  
wir trinken und trinken  
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng  
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland

dein goldenes Haar Margarete  
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne  
er pfeift seine Rüden herbei  
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde  
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends  
wir trinken und trinken  
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland

dein goldenes Haar Margarete  
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den  
Lüften da liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt  
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau  
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr anderen spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends  
wir trinken und trinken

ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland



er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft  
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland  
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken  
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau  
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau  
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft  
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister  
aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete  
dein aschenes Haar Sulamith

Переклад **Миколи Бажана**:

Чорне молоко світання ми п'ємо його надвечір  
ми п'ємо його опівдні і зранку ми п'ємо його вночі  
ми п'ємо і п'ємо  
ми копаєм могилу в повітрі де лежати не буде тісно  
Один чоловік живе в хаті він зі зміями грає він пише  
він пише коли темніє в Німеччині твоя золотиста коса Маргарито  
він пише це й з хати виходить і зорі блищать і свистить він на псів  
свистить на євреїв своїх і велить копати могилу в землі  
і грати до танцю наказує нам

Чорне молоко світання тебе ми п'ємо вночі  
ми п'ємо тебе зранку й опівдні ми п'ємо тебе надвечір  
ми п'ємо і п'ємо

Один чоловік живе в хаті він зміями грає він пише  
він пише коли темніє в Німеччині твоя золотиста коса Маргарито  
твоя попеляста коса Суламиф ми копаєм могилу в повітрі  
де буде лежати не тісно

Він гукає глибше рийте землю ви перші ви другі співайте і грайте  
він хапається заліза в кобурі він хитається очі в нього блакитні  
глибше лопатами рийте ви перші ви другі грайте далі до танцю

Чорне молоко світання ми п'ємо тебе вночі  
ми п'ємо тебе опівдні і зранку ми п'ємо тебе надвечір  
ми п'ємо і п'ємо

Один чоловік живе в хаті твоя золотиста коса Маргарито  
твоя попеляста коса Суламіф він зі зміями грає

Він гукає солодше грайте смерті бо смерть це з Німеччини майстер  
Він гукає темніше торкайтеся скрипок ви злинете димом в повітря  
для вас є могила у хмарах де буде лежати не тісно

Чорне молоко світання ми п'ємо тебе вночі  
ми п'ємо тебе опівдні смерть це з Німеччини майстер  
ми п'ємо тебе зранку й надвечір ми п'ємо і п'ємо

Смерть це з Німеччини майстер очі в нього блакитні  
він влучить у тебе свинцевою кулею він влучить точно  
Один чоловік живе в хаті твоя золотиста коса Маргарито  
Він нацьковує своїх псів на нас він дарує нам могилу в повітрі  
він зі зміями грає і марить смерть це з Німеччини майстер

твоя золотиста коса Маргарито  
твоя попеляста коса Суламіф

(1976)

Переклад **Василя Стуса:**

### **Пауль Целян, Фуга смерті**

Чорне молозиво ранку, ми п'ємо тебе ввечері,  
ополудні, вранці п'ємо, і ніччю п'ємо і в обід —  
п'ємо і п'ємо і п'ємо,  
в повітрі ми риємо яму, в ній буде не тісно.  
В домі живе чоловік, зі зміями грається, пише,  
пише, коли над Німеччиною примеркає,  
про золото кіс твоїх, Маргарито, він пише і з дому виходить;  
зорі яріють, а він зграю скликає хортів,  
євреїв скликає на посвист: рийте могилу в землі, —  
і наказує: грайте, заграйте до танцю мерщій.

Чорне молозиво ранку, ми п'ємо тебе зночі,  
ополудні, вранці п'ємо, п'ємо тебе ввечері —  
п'ємо і п'ємо і п'ємо.

В домі живе чоловік, зі зміями грається, пише,  
пише, коли над Німеччиною примеркає,  
про золото кіс твоїх, Маргарито, і попіл твоїх Суламіфів;  
в повітрі ми риємо яму, в ній буде не тісно.

Глибше укопуйтесь в землю, наказує, хай ці копають,

а ці хай співають і грають — розмахує він пістолетом,  
він з голубими очима — заступи глибше стромляйте,  
наказує, ці хай копають, ці ж грають до танцю мерщій.

Чорне молозиво ранку, ми п'ємо тебе зночі,  
ополудні, вранці п'ємо, п'ємо тебе ввечері,  
п'ємо і п'ємо і п'ємо.

В домі живе чоловік, золото кіс твоїх, Маргарито,  
попіл твоїх Суламифів, зі зміями грає,  
кричить: награвайте, від смерті солодша смерть — німецький  
музика  
кричить: хай тихішають скрипки, небавом ви станете димом,  
труна ваша буде у хмарах, вам буде не тісно в труні.

Чорне молозиво ранку, ми п'ємо тебе зночі,  
ополудні знову п'ємо смерть, німецький музика,  
п'ємо тебе ввечері, вранці, п'ємо і п'ємо і п'ємо;  
смерть, німецький музика з голубими очима,  
куля його свинцева поцілить тебе просто в лоб.  
В домі живе чоловік, золото кіс Маргарити,  
псів він на нас нацькував, у повітрі труну подарує,  
він грає зі зміями, марить, смерть — німецький музика,  
золото кіс Маргарити,  
попіл твоїх Суламифів.

Переклад **Петра Рихла:**

### **Пауль Целан, Фуґа смерті**

Чорне дійво світання ми п'ємо його вечорами  
ми п'ємо його вдень і зрання ми п'ємо його уночі  
ми п'ємо і п'ємо  
ми копаєм могилу в повітрі там лежати не тісно  
В цім домі живе чоловік він змії приручає він пише  
він пише в Німеччину смерком твоя золотиста коса Маргарито  
він пише отак і виходить надвір і виблискують зорі  
він посвистом псів своїх кличе  
він свистить і скликає євреїв своїх і велить їм копати могилу в землі  
він наказує нам грайте хутко до танцю  
Чорне дійво світання ми п'ємо тебе уночі  
ми п'ємо тебе зрання і вдень ми п'ємо тебе вечорами

ми п'ємо і п'ємо

В цьому домі живе чоловік він змії приручає він пише  
він пише в Німеччину смерком твоя золотиста коса Маргарито  
Твоя попеляста коса Суламіт ми копаєм могилу в повітрі  
там лежати не тісно

Він гукає ви перші копайте-но глибше ви другі співайте і грайте  
він виймає з кобури залізяку він розмахує нею очі його голубі  
глибше вганяйте лопати ви перші ви другі продовжуйте грати  
до танцю

Чорне дійво світання ми п'ємо тебе уночі  
ми п'ємо тебе вдень і зрання ми п'ємо тебе вечорами  
ми п'ємо і п'ємо  
в цьому домі живе чоловік твоя золотиста коса Маргарито  
твоя попеляста коса Суламіт він змії приручає

Він гукає смерть потребує ніжнішої гри смерть це з Німеччини  
майстер  
він гукає жагливіші водіте смичками тоді ви полинете димом  
в повітря  
тоді ви могилу дістанете в хмарах там лежати не тісно

Чорне молоко світання ми п'ємо тебе уночі  
ми п'ємо тебе вдень смерть це з Німеччини майстер  
ми п'ємо тебе вечорами і зрання ми п'ємо і п'ємо  
смерть це з Німеччини майстер очі його голубі  
він поцілить свинцевою кулею прямо в серце тобі  
в цьому домі живе чоловік твоя золотиста коса Маргарито  
він спускає на нас своїх псів він дає нам могилу в повітрі  
він змії приручає і марить смерть це з Німеччини майстер  
твоя золотиста коса Маргарито  
твоя попеляста коса Суламіт  
1991

Переклад **Віталія Колодія**:

Досвітку чорне п'ємо молоко ми увечір  
П'ємо його вдень ми і ранком п'ємо і всю ніч  
п'ємо і п'ємо  
могили в повітрі копаєм там буде нетісно  
он той живе в домі зі зміями грає і пише він

коли темніє в Німеччину золото кос твоїх Маргарет  
він пише й виходить і виблискують зорі він псів своїх кличе  
свистом

він свистом зве євреїв своїх і копати могилу велить в цій землі  
і грати до танцю наказує нам

Досвітку чорне п'ємо молоко ми вночі  
п'ємо його ранком вдень і увечір п'ємо  
п'ємо і п'ємо

Он той живе в домі зі зміями грає і пише він  
коли темніє в Німеччину золото кос твоїх Маргарет  
попіл кос твоїх Суламіф могилу в повітрі копаєм там буде нетісно

Велить він штикуйте поглибше ви перші співайте і грайте решта всі  
хитаючись гладить він зброю очі його блакитні  
глибше встромляйте лопати ви перші співайте й далі  
грайте до танцю решта всі

Досвітку чорне п'ємо молоко ми всю ніч  
п'ємо тебе вдень і ранком п'ємо і надвечір  
п'ємо і п'ємо

Он той живе в домі золото кос твоїх Маргарет  
попіл кос твоїх Суламіф він зі зміями грає

Велить солодше до смерті грати смерть це з Німеччини майстер  
він каже водити смичком натужніш тоді ви злинете в небо як дим  
тоді вам дадуть могилу у хмарах там буде нетісно

Досвітку чорне п'ємо молоко ми всю ніч  
п'ємо тебе вдень смерть це з Німеччини майстер  
увечір п'ємо тебе й ранком п'ємо і п'ємо  
смерть це з Німеччини майстер очі його блакитні  
він цілить у тебе свинцем о як точно він цілить  
он той живе в домі золото кос твоїх Маргарет  
він псами нас мучить дарує могилу в повітрі  
зі зміями грає і марить він смерть це з Німеччини майстер  
золото кос твоїх Маргарет  
попіл кос твоїх Суламіф

2001

# Додаток V

## Контрольні підсумкові тести курсу «Порівняльне літературознавство» (зразки)

**Методичні вказівки** (вказані у кожному варіанті):

У поданих тестових завданнях треба вибрати правильні відповіді. Відповідь подається коротко, наприклад: *Варіант 25*

1. А, В.

2. А — 3, Б — 1, В — 4, Г — 2.

Оцінювання відповідей: сумарний максимальний бал — 60; кожне завдання — 1–3 бали за правильну-повну-точну відповідь.

### Варіант 1

1. Зіставте назви міст з епохами та регіонами, в яких ці міста були культурними центрами, що спричиняли зовнішні зв'язки культур / літератур від давнини до сучасності: 1) антична доба, Середземномор'я та Близький Схід; 2) середньовіччя, балканські країни та православна Східна Європа; 3) XVIII–XIX ст., Західна Європа та Північна Америка; 4) період декадансу та міжвоєнний період XX ст., Європа та Америка / Захід; 5) повоєнний період XX ст. — 1980-ті рр., СРСР та країни «соціалістичної співдружності»; 6) друга половина XX ст. та сучасність, Західна Європа та Америка:

- А) Александрія
- Б) Константинополь / Візантія
- В) Лондон
- Г) Москва
- Д) Нью-Йорк
- Е) Париж
- Є) Рим

	А	Б	В	Г	Д	Е	Є
1							
2							
3							
4							
5							
6							

2. Які з названих концепцій та наукових шкіл визначили розвиток літературознавчої компаративістики в постмодерністській парадигмі?

- А) міфологічна школа / арійська теорія
- Б) міграційна теорія / теорія мандрівних сюжетів
- В) антропологічна теорія

- Г) формалістична школа
- Д) марксистська течія / вульгарний марксизм
- Е) рецептологічна школа
- Є) постколоніальні студії

3. Яка зі шкіл порівняльного літературознавства спиралася головним чином на позитивістську парадигму?

- А) духовно-історична школа
- Б) антропологічна теорія
- В) формалістична школа
- Г) рецептологічна школа
- Д) постколоніальні студії

4. Для яких компаративних методів важлива опозиція Я — Інший / Свій — Чужий?

- А) для типологічного порівняння
- Б) для генетично-контактного підходу
- В) для рецептологічних методів
- Г) для структуралістського методу
- Д) для етноімагологічного дослідження

5. Зіставте завдання компаративістських досліджень із відповідними методами / підходами: 1) генетико-контактологічний; 2) типологічний; 3) імагологічний; 4) рецептологічний.

- А) виявити спільне походження / спорідненість літературних явищ
- Б) виявити аналогії між літературними явищами
- В) показати взаємовплив літературних явищ
- Г) показати контрасти та відмінності між літературними явищами
- Д) показати формування автообразів та гетерообразів у тій чи іншій національній культурі

	А	Б	В	Г	Д	Е
1						
2						
3						
4						

6. Зовнішні зв'язки культур / літератур можуть бути зумовлені ...

- А) війнами
  - Б) подорожами
  - В) впливом літературної традиції
  - Г) книготоргівлею
  - Д) інтертекстуальністю
7. Із запропонованого переліку творів виберіть ті, в яких має місце деканонізація жанру (її можна виявити генологічним методом):
- А) «Олімпійські» оди Піндара
  - Б) «До Мельпомени» / «Пам'ятник» Горация
  - В) «Ода до молодості» Адама Міцкевича
  - Г) «Ода цибулині» Пабло Неруди
  - Д) «Коректна ода ворогам» Ліни Костенко
8. Назвіть межове (допоміжне) явище між буквальним і точним / адекватним (у сучасному розумінні) художнім перекладом:
- А) адаптація
  - Б) переспів
  - В) підрядник
  - Г) переробка «вічного» сюжету
  - Д) екранізація літературного тексту
9. Що вивчає сучасна рецептологія?
- А) риторичні прийоми в тексті
  - Б) поетикальні рівні у структурі тексту
  - В) вияв імпліцитного / гіпотетичного читача в тексті
  - Г) поетику сприймання
  - Д) читацькі реакції / оцінки
10. Серед названих понять виберіть ті, які «працюють» передусім у сфері герменевтичного методу в його широкому застосуванні (стосовно будь-яких текстів):
- А) горизонт очікування
  - Б) інтерпретація (роз'яснення, тлумачення, трактування)
  - В) поетика
  - Г) розуміння
  - Д) «смерть автора»
11. Зіставте подані визначення з термінами сучасної теорії інтертекстуальних / інтермедіальних зв'язків (за працею Жерара Женетта



«Палімпсести. Література другого ступеня», 1982): 1) «архітекстуальність»; 2) «гіпертекстуальність»; 3) «інтертекстуальність»; 4) «метатекстуальність»; 5) «паратекстуальність»; 6) «транстекстуальність»:

- А) будь-яка взаємодія текстів
- Б) відношення тексту до жанрового коду, національної і світової традиції
- В) співприсутність в одному тексті двох чи більше текстів у формі цитат, алюзій тощо
- Г) співвідношення з текстом, який інтерпретує інший текст
- Д) відношення між текстом-попередником (гіпотекстом) і пізнішими текстами (гіпертекстами)
- Е) відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, передмови, вставних елементів, післямови та інших навколотекстових елементів, які коментують самий текст
- Є) синтетична форма генетико-контактних зв'язків, яка полягає у сприйманні ідей, образів, мотивів, сюжетів із творів інших письменників та літератур через їхнє творче переосмислення (національним письменством чи окремим митцем)

	А	Б	В	Г	Д	Е	Є
1							
2							
3							
4							
5							
6							

12. Що означає термін «автотематичні твори»?

- А) розповіді другого ступеня, засновані на інших розповідях
- Б) метатексти, спрямовані на самих себе, що викладають творче кредо митця, тлумачать власні творчі засади, розкривають процес свого виникнення, розгортають рефлексії щодо цілей і способів писання, мистецьких засобів і методів власної композиції
- В) те саме, що й «автоцитати»
- Г) архетипні взірці, міфологічні мотиви, «вічні» образи й сюжети, мандрівні сюжети, що мігрують творами різних часів і літератур

Д) неявні цитати, що відсилають читачів до раніше прочитаних творів

13. Хто з мислителів (упродовж ХІХ–ХХ століть, від формування наукової герменевтики до нинішніх часів) розвивав поняття герменевтичного кола?

- А) Фрідріх Шляєрмахер
- Б) Йоган Густав Дройзен
- В) Михаїл Бахтін
- Г) Ганс-Георг Гадамер
- Д) Клод Леві-Строс

14. Зіставте подані визначення з поняттями зі сфери міжлітературних / міжкультурних зв'язків: 1) «запозичення»; 2) «наслідування»; 3) «літературна рецепція»; 4) «канон»:

- А) поява схожих сюжетів у різних міфологіях, яка пояснюється паралельним їх самозародженням унаслідок схожості побутових умов та психології різних народів на однакових стадіях розвитку
- Б) синтетична форма генетико-контактних зв'язків, яка полягає у сприйманні ідей, образів, мотивів, сюжетів із творів інших письменників та літератур через їхнє творче переосмислення (національним письменством чи окремим митцем)
- В) інтертекстуальний спосіб утілення творчого авторського задуму через відтворення загальних змістових чи формальних рис оригіналу-взірця; у випадку нетворчого / поверхового втілення перетворюється в епігонство
- Г) набір усталених і впливових творів національної та світової літератури
- Д) свідоме (на відміну від неусвідомленого впливу) перенесення у твір-реципієнт окремих елементів оригіналу-претексту, часто зі вказівкою на джерело

	А	Б	В	Г	Д	Е
1						
2						
3						
4						

15. Вкажіть відповідність між переліком прізвищ науковців та компаративістською / літературознавчою школою чи концепцією, яку вони представляють

- |                                    |                                     |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| А) міфологічна школа               | 1) Александр Веселовський           |
| Б) школа історичної поетики        | 2) Ганс Роберт Яусс, Вольфганг Ізер |
| В) антропологічна школа            | 3) Дьєрдь Лукач, Люсьєн Гольдман    |
| Г) марксистське літературознавство | 4) Іпполіт Тен, Вільгельм Шерер     |
| Д) рецептологічна школа            | 5) Якоб Грімм, Август Шлейхер       |

16. Що мають на увазі компаративісти, коли вживають терміни: 1) генеалогія; 2) генологія; 3) герменевтика; 4) тематологія?

- А) метод, заснований на упорядкуванні літературних явищ за спільними й відмінними ознаками
- Б) порівняльне дослідження тем та ідей, образів і сюжетів, символів, міфів та архетипів; вивчає літературну тематику в діахронічному (Stoffgeschichte — «історія ідей») та синхронічному (дослідження повторюваних мотивів, ситуацій, персонажів) аспектах
- В) зв'язок спадкоємності між літературними явищами, їхню близькість за спільністю походження
- Г) теорію літературних родів і жанрів (видів)
- Д) теорію розуміння та інтерпретації літературних текстів

	А	Б	В	Г	Д	Е
1						
2						
3						
4						

17. Чи можливо й наскільки важливо для української культури мати тривку традицію перекладів?

- А) тривалість і безперервність традиції художнього перекладу в умовах бездержавності й колоніальної залежності неможлива — це підтверджується історією української перекладацької справи, в якій репресії проти перекладачів були не менш нищівними, ніж репресії проти письменників

- Б) українська культура передусім розвивається творчістю власних митців; перекладацька справа й оригінальна художня творчість безпосередньо не пов'язані
  - В) «розриви» у традиції українського перекладу зумовлені зовнішніми умовами і збігаються з періодами колоніального поневолення, воєн та історичних катастроф
  - Г) чим талановитіший митець, тим менше в його спадщині перекладів (приклади — А. Пушкін, А. Міцкевич, Т. Шевченко); отже, переклади не важливі для розвитку національної культури
  - Д) українська традиція перекладу стабільно й безперервно розвивалася від XI ст. до сучасності
18. На що спираються компаративісти, розрізняючи такі форми художнього перекладу, як переспів, переробка й адаптація?
- А) на поняття точності й адекватності перекодування тексту-оригіналу іншою мовою
  - Б) на міру та спосіб змін, які вносяться в оригінальний текст при перекладі
  - В) на класифікацію Романа Якобсона (внутрішньомовний, міжмовний та міжсеміотичний види перекладу)
  - Г) на відсутність чи наявність підрядника, який використовується при поетичному перекладі як текст-посередник
  - Д) на опозицію понять «буквальний переклад» та «вільний переклад»
19. Для яких методів сучасної компаративістики основоположними стали праці Михайла Бахтіна?
- А) тематологічний
  - Б) міфокритика
  - В) інтертекстуальний аналіз
  - Г) етноімагологічний метод
  - Д) рецептологія
20. Які ознаки притаманні постімперським літературам / культурам (на противагу культурам постколоніальним)?
- А) специфічна політизованість / концентрація на політичній актуальній проблематиці

- Б) децентрування, відхід від стандартів, вироблених літературою на попередніх етапах розвитку (за часів колоніальної залежності)
- В) фрагментарна будова тексту, хронологічна інверсія, ретардація
- Г) культурна поліетнічність / взаємодія етнічних систем у межах єдиного культурного простору
- Д) культурна асиміляція представників етнічних меншин

### Варіант 2

1. Зіставте важливі принципи сучасної компаративістики з їхніми визначеннями (за Стевеном Тотосі де Зепетнеком, праця «Літературна компаративістика: теорія, метод, застосування», 1998; та ін.):

- 1) принцип міжкультурної, міжмовної, міжлітературної та міждисциплінарної взаємодії як взаєморозуміння;
- 2) вивчення літератури в її стосунках із сусідніми формами мистецької експресії — візуальні мистецтва, музика, театр, кіно тощо;
- 3) дослідження в широких межах гуманітарних дисциплін — історія, філософія, соціологія, психологія тощо;
- 4) використання методів, термінів, концепцій інших галузей;
- 5) дослідження здійснюється групою фахівців із різних галузей;
- 6) принцип, що означає включення в дослідне поле Іншого — усього того, що за формою і змістом є маргінальним, перебуває в меншості, відсунуте на периферію:

- А) глобалізація культури
- Б) діалогізм
- В) інклюзивність
- Г) інтердисциплінарність
- Д) інтермедіальність
- Е) мультидисциплінарність
- Є) плюридисциплінарність

	А	Б	В	Г	Д	Е	Є
1							
2							
3							
4							
5							
6							

2. З якими галузями сучасної літературознавчої компаративістики пов'язана праця Д. С. Наливайка «Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст.» (1998)?

- А) типологічні зіставлення
- Б) антропологічна теорія
- В) імагологія
- Г) рецептологія

Д) постколоніальні студії

3. Які з названих шкіл порівняльного літературознавства пов'язані між собою намаганням дослідити прадавню людську культуру, інтересом до міфології?

- А) міфологічна школа
- Б) міграційна школа
- В) антропологічна теорія
- Г) формалістична школа
- Д) рецептологічна школа

4. Для яких компаративних методів важливим є поняття «зовнішні зв'язки» та «спільне походження»?

- А) для типологічного порівняння
- Б) для генетично-контактного підходу
- В) для рецептологічних методів
- Г) для структуралістського методу
- Д) для етноімагологічного дослідження

5. Зіставте завдання компаративістських досліджень із відповідними методами / підходами: 1) генетико-контактологічний; 2) типологічний; 3) імагологічний; 4) рецептологічний; 5) постколоніальні студії:

- А) з'ясувати факти спільного походження / спорідненості літературних явищ
- Б) дослідити взаємовплив літературних явищ
- В) встановити аналогії між літературними явищами
- Г) виявити контрасти та відмінності між літературними явищами
- Д) простежити формування автообразів та гетерообразів у тій чи іншій національній культурі
- Е) показати еволюцію критичних оцінок та наукових досліджень певних літературних явищ

	А	Б	В	Г	Д
1					
2					
3					
4					
5					

6. Що лежить в основі розрізнення зовнішніх та внутрішніх зв'язків культур / літератур і чи важливо їх розрізняти?

- А) суттєва різниця між зв'язками полягає в тому, чи залишають вони слід у структурі тексту-реципієнта, виконуючи формо- і змістотворчу роль; саме цей слід важливо досліджувати
- Б) оскільки зовнішні зв'язки не виявляються в структурі твору чи культури-реципієнта, то їх можемо не враховувати в порівняльному дослідженні
- В) взаємодію літератур / культур складають і зовнішні, і внутрішні зв'язки
- Г) зовнішні зв'язки — це зв'язки з чужими культурами, внутрішні — із власною культурною традицією; вони по-різному впливають на розвиток культури
- Д) зовнішні зв'язки — це взаємодія з діаспорою, а внутрішні відбуваються у «материковій» культурі; розрізняти їх важливо

7. Яку зі вказаних категорій поступово витіснили в сучасному порівняльному літературознавстві інші?

- А) взаємодія
- Б) вплив
- В) інтертекстуальність
- Г) контекст
- Д) рецепція

8. Вкажіть відповідність понять графам класифікації (за Р. Якобсоном): 1) внутрішньомовний переклад; 2) міжмовний переклад; 3) міжсеміотичний переклад; 4) назвіть серед перерахованих ті явища, які мають стосунок до літературної рецепції і до перекладу одночасно (враховуйте, що деякі поняття, які стосуються рецепції, можуть стосуватися водночас кількох видів перекладу у вказаній класифікації):

- А) синхронний переклад
- Б) підрядник
- В) переспів
- Г) літературна переробка «вічного» сюжету
- Д) екранізація літературного тексту

	А	Б	В	Г	Д
1					
2					
3					
4					

9. Серед указаних термінів виберіть ті, якими оперує сучасна імагологія:

- А) автообраз / гетерообраз
- Б) горизонт очікування
- В) імпліцитний читач
- Г) Космо-Психо-Логос / національні образи світу
- Д) Свій — Чужий

10. Серед названих понять вкажіть те, яке визначає суть діалогу в герменевтичному сенсі:

- А) герменевтичне коло
- Б) конфлікт «Свій — Чужий»
- В) обмін репліками
- Г) розмова автора й адресата
- Д) розуміння

11. Зіставте можливі завдання в дослідженні теми «Поетична творчість як пам'ятник» та визначення й терміни сучасної теорії інтертекстуальних зв'язків з інструментарію, необхідного для досягнення цих завдань: 1) дослідити розвиток теми від найдавніших часів (від Горація) до сучасності; 2) проаналізувати переклади оди Горація «Eхegi monumentum...» (до прикладу, українські переклади М. Зерова та А. Содомори); 3) простежити жанрові трансформації, пов'язані з переспівами мотивів Горацієвої оди; 4) з'ясувати образно-стилістичні відлуння Горацієвої оди в пізніших текстах відповідної тематики (наявність цитат-ремінісценцій, символів, алюзій тощо); 5) з'ясувати значення епіграфів та заголовків і підзаголовків, пов'язаних з одою Горація; 6) дослідити науковий дискурс стосовно оди Горація та її переспівів:

- А) транстекстуальність — будь-яка взаємодія текстів
- Б) архітекстуальність — відношення тексту до жанрового коду, національної і світової традиції
- В) інтертекстуальність — співприсутність в одному тексті двох чи більше текстів у формі цитат, алюзій тощо
- Г) метатекстуальність — співвідношення з текстом, який інтерпретує інший текст
- Д) гіпертекстуальність — відношення між текстом-попередником (гіпотекстом) і пізнішими текстами (гіпертекстами)



- Е) паратекстуальність — відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, передмови, вставних елементів, післямови та інших навколотекстових елементів, які коментують самий текст
- Є) традиція — синтетична форма генетико-контактних зв'язків, яка полягає у тяглоті ідей, образів, мотивів, сюжетів із творів інших письменників та літератур через їхнє творче переосмислення національним письменством чи окремим митцем

	А	Б	В	Г	Д	Е	Є
1							
2							
3							
4							
5							
6							

12. Що означає термін «автотематичні твори», використовуваний у сучасних інтертекстуальних дослідженнях?

- А) розповіді другого ступеня, засновані на інших розповідях («роман про роман» тощо)
- Б) метатексти, спрямовані на самих себе, що викладають творче кредо митця, тлумачать власні творчі засади, розкривають процес свого виникнення, розгортають рефлексії щодо цілей і способів писання, мистецьких засобів і методів власної композиції
- В) те саме, що й «автоцитати»
- Г) архетипні взірці, міфологічні мотиви, «вічні» образи й сюжети, мандрівні сюжети, що мігрують творами різних часів і літератур
- Д) неявні цитати, натяки, що відсилають читачів до раніше прочитаних творів

13. Хто з мислителів (упродовж ХІХ–ХХ століть, від формування наукової герменевтики до нинішніх часів) розвивав поняття герменевтичного кола?

- А) Фрідріх Шляєрмахер
- Б) Йоган Густав Дройзен
- В) Ганс-Георг Гадамер
- Г) Юлія Крістева

Д) Едвард Саїд

14. Зіставте подані визначення з поняттями зі сфери міжлітературних / міжкультурних зв'язків: 1) «запозичення»; 2) «наслідування»; 3) «рецепція»; 4) «канон»:

- А) поява схожих сюжетів у різних міфологіях, яка пояснюється паралельним їх самозародженням унаслідок схожості побутових умов та психології різних народів на однакових стадіях розвитку
- Б) процес поступового активного сприймання твору / будь якого мистецького явища (творчості письменника, національної літератури тощо), тісно пов'язаний з усвідомленням активної ролі суб'єкта цього сприйняття
- В) інтертекстуальний спосіб утілення творчого авторського задуму через відтворення загальних змістових чи формальних рис оригіналу-взірця; у випадку нетворчого / поверхового втілення перетворюється в епігонство
- Г) набір усталених і впливових творів національної та світової літератури
- Д) свідоме (на відміну від неусвідомленого впливу) перенесення у твір-реципієнт окремих елементів оригіналу-претексту, часто із вказівкою на джерело

	А	Б	В	Г	Д	Е
1						
2						
3						
4						

15. Вкажіть відповідність між переліком прізвищ науковців та компаративістською / літературознавчою школою чи концепцією, яку вони представляють:

- А) міграційна теорія
  - Б) школа історичної поетики
  - В) антропологічна школа
  - Г) культурно-історична школа та біографічний метод
  - А) міграційна теорія
- 1) Якоб Грімм, Август Шлейхер
  - 2) Теодор Бенфей, Макс Мюллер
  - 3) Александр Веселовський
  - 4) Едвард Тайлор, Ендрю Ленг
  - 5) Шарль Сент-Бев, Іпполіт Тен

16. Що мають на увазі компаративісти, коли вживають терміни 1) генетичний підхід; 2) контактний підхід; 3) тематологія; 4) генологія?

- А) метод, заснований на упорядкуванні літературних явищ за спільними й відмінними ознаками
- Б) порівняльне дослідження тем та ідей, образів і сюжетів, символів, міфів та архетипів; вивчає літературну тематику в діахронічному (Stoffgeschichte — «історія ідей») та синхронічному (дослідження повторюваних мотивів, ситуацій, персонажів) аспектах
- В) вивчення зв'язку спадкоємності між літературними явищами, їхньої близькості за спільністю походження
- Г) теорія літературних родів і жанрів
- Д) метод, зосереджений на вивченні безпосередніх зв'язків між літературними явищами

	А	Б	В	Г	Д	Е
1						
2						
3						
4						

17. Зіставте з назвами кожної епохи в українській культурі зазначені обставини та критерії перекладів: 1) середньовіччя; 2) Відродження і бароко (XV–XVIII ст.); 3) романтична епоха (перша половина XIX ст.); 4) реалістично-позитивістська доба (друга половина XIX ст.); 5) модерна і радянська доба (XX ст.).

- А) «розриви» у традиції українського перекладу, зумовлені зовнішніми умовами і зіставні з періодами колоніального поневолення, воєн та історичних катастроф
- Б) старослов'янською мовою перекладається Святе Письмо, деякі наукові й мистецькі твори з давньогрецької; вимоги до перекладів ті самі, що й в інших європейських літературах: переклад здійснюється через мову-посередницю, найсуворіші вимоги ставляться до перекладу священних книг; переклади здебільшого анонімні
- В) перекладаються твори давньоримських поетів Овідія, Горация, Вергілія з латини, деякі твори нових західноєвропейських авторів; допускається вільний переклад «світських» творів, переспіви та травестіювання

- Г) переклади та переспіви здійснюються з багатьох європейських мов — німецької, польської, російської, чеської тощо; відмова від пересміювання твору-оригіналу, зростання вимог до точності його передачі, прагнення осягти й передати емоційний зміст оригінальних текстів; українські автори-перекладачі працюють переважно в галузі поетичного перекладу
- Д) репресії проти українських перекладачів не менш нищівні, ніж репресії проти письменників; в умовах бездержавності й колоніальної залежності це ставить під загрозу тривалість і безперервність традиції художнього перекладу
- Е) переклади здійснюються з багатьох мов світу; зміцнюється традиція поетичного перекладу, в якій висуваються вимоги відповідності змістові й формі оригіналу
18. На що спираються дослідники — представники постколоніальних студій, розрізняючи такі форми дискримінації колонізованих тубільців? Зіставте поняття з їхніми визначеннями: 1) етноцид, 2) лінгвоцид, 3) акультурація, 4) асиміляція. Чи справедливо їх вживати стосовно українського сьогодення або радянських часів?
- А) українському народові такі процеси не загрожують, оскільки Україна була і є незалежною; у Радянському Союзі мав місце вільний розвиток культур усіх республік, домінував принцип дружби народів
- Б) уподібнення / поглинання одного народу іншим — процес, у ході якого етнічна, расова, соціальна, конфесійна чи інша меншість сприймає цінності, норми поведінки, культуру панівної більшості
- В) різновид колоніальної політики, спрямований на знищення етносу через руйнування його культури, тобто такий процес взаємовпливу культур (а також результат цього впливу), що характеризується сприйняттям однією з культур елементів іншої, іноді — виникненням нових культурних явищ; реципієнтна культура відбирає елементи культури в «культурному фокусі», адаптуючи, відкидаючи або синкретизуючи їх; домінантна спільнота примусовим шляхом спричиняє «прямі культурні зміни» підлеглої спільноти, тоді як сама вільно обирає напрям культурного розвитку

- Г) свідоме, цілеспрямоване нищення певної мови як головної ознаки етносу, спрямовується в першу чергу проти писемної форми мовлення; політика, спрямована на витіснення й повне заміщення державною імперською мовою мов етнічних меншин в усіх сферах їхнього вживання; є передумовою масової денаціоналізації та манкуртизації: без цього неможлива втрата народом історичної пам'яті, етнічного імунітету, національної самототожності
- Д) ліквідація народу як окремої культурно-історичної спільноти «мирним» шляхом, тобто політика, спрямована на знищення ідентичності й культури конкретного народу; на відміну від геноциду, який досягає тієї самої мети шляхом фізичного винищення людей, належних до етносу; ліквідація може проводитися комплексом заходів, що руйнують системні зв'язки всередині народу, підштовхуючи його представників до переходу в іншу етнічну якість; головна лінія в такій політиці — знищення основних ознак етносу (етнічної території, мови, культури, історичної пам'яті, самосвідомості

	А	Б	В	Г	Д
1					
2					
3					
4					

19. Які з названих сфер сучасної компаративістики і як саме вивчають міфологію? (1) міфокритика; 2) тематологія; 3) етноімагологічний метод; 4) інтертекстуальний аналіз).

- А) вивчає теми, ідеї, образи і сюжети, міфи та архетипи в діахронічному і синхронічному аспектах
- Б) вивчає функціонування в літературі архетипних форм, міфологічних тем і мотивів
- В) вивчає перегуки твору з літературною традицією, мистецькими формами, жанровими умовностями, стильовими кодами, дискурсами
- Г) вивчає зображення в національній літературі інших народів і країн, формування авто- й гетерообразів, національних міфів та стереотипів
- Д) вивчає історичний досвід тих етнокультур, чий досвід потребує осмислення наслідків колоніального правління; зай-

мається вивченням ідентичності, культури та літератури — у сенсі культурного конфлікту між колишніми або нинішніми колоніями та країнами-колонізаторами

	А	Б	В	Г	Д
1					
2					
3					
4					

20. Які з названих міфів притаманні 1) імперським та постімперським літературам / культурам; 2) колоніальним / постколоніальним культурам; 3) здебільшого формується і тими, й іншими; 4) не мають стосунку до жодної з культур?

- А) «міленарний» міф — віра в «золотий вік» рідної країни чи культури в минулому
- Б) «міленарний» міф як очікування духовного відродження народу в майбутньому
- В) трактування іншої культури як відсталого, недосконалої, нездатної самостійно розвиватися, прагнення взяти її під «патронат», трактувати як доповнення до культури розвинутої, підпорядкувати й відкорегувати задля її ж «блага» — як підстава для культурної асиміляції етнічних меншин
- Г) розподіл культурного простору на «вищі» й «нижчі» культури та плекання ідеї «універсалізму» / вишості культури власної
- Д) презумпція «природної» вишості колоніста над туземним колонізованим і право першого пригнічувати другого, чия роль полягає лише в підтвердженні переваги першого; зверхне сприйняття маргіналізованого Іншого, прагнення до уніфікації / повної асиміляції Іншого, до культурного панування

	А	Б	В	Г	Д
1					
2					
3					
4					



*Навчальне видання*

**Надія Колошук**

# Порівняльне літературознавство

*Посібник для вищих навчальних закладів*

Керівник видавничих проектів: Ястребов А.О.  
*Друкується в авторській редакції*  
Дизайн обкладинки: Тишківська Н.М.  
Комп'ютерна верстка: Тишківська Н.М.

Підписано до друку 26.04.2018 р.  
Формат 60×84 1/16. Папір офсетний.  
Гарнітура Times New Roman, Cambria.  
Умовн. друк. аркушів — 24,64.  
Обл.-вид. аркушів — 22,48.  
Тираж 300 прим.

ТОВ «Видавничий дім «КОНДОР»  
Свідоцтво серія ДК № 5352 від 23.05.2017 р.  
03067, м. Київ, вул. Гарматна, 29/31  
тел./факс (044) 408-76-17, 408-76-25  
[www.condor-books.com.ua](http://www.condor-books.com.ua)