

поголовне віроодступництво тодішніх південноруських магнатів, оскільки лише католицтво дозволяло цим магнатам залишатися і підноситися в магнатстві...”<sup>22</sup> Проте, на наш погляд, мали рацію водночас і І.Нечуй-Левицький, і П.Куліш, і О.Лазаревський: доля Єремії не була винятковим явищем в українському суспільстві XVII століття. Пропонуючи читачеві художню версію перебування князя Вишневецького на навчанні у Львові, письменник надихав життям факти, намагався пояснити, що саме підштовхнуло нащадка славного роду України (якщо мислити ширше – численної кількості синів України) до вибору життєвого шляху, орієнтованого на Польщу і католицтво, що саме сприяло зростанню його зневаги до України та православної віри. Але шкода, що майже увесь художній матеріал, який стосувався відображення цих подій і процесів, був або знищений (тобто вирізаний), або залишився поза текстом остаточного варіанту першого розділу (закреслений). До того ж вилучення з тексту “Єремії Вишневецького” значної кількості епізодів позначилося на художньому рівні твору, унеможливило простеження процесу формування особистості молодого княжича Єремії (рух і розвиток цього процесу – ключ до розкриття рис характеру, вчинків і поведінки князя Вишневецького, його соціального, політичного й морального кредо в дорослому повноцінному житті). Проаналізовані закреслені автором уривки з рукописного варіанту роману “Князь Єремія Вишневецький” переконливо доводять, що не завжди компетентність учених-істориків спроможна дати належну оцінку й пораду письменникові з приводу написання художнього твору на історичну тему, а митцеві не завжди вистачає сили й духу відстояти власне бачення конкретної історичної епохи або ж реальної історичної постаті.

*м. Запоріжжя*

---

<sup>22</sup> Лазаревский А. Лубенщина и князя Вишневецкие (1590 – 1648 гг.). – С. 17.

## **Олександр Брайко**

### **ДИСКУРС ЕСТЕТИЧНОГО СВІТОБАЧЕННЯ У ПРОЗІ ЄВГЕНА ГРЕБІНКИ ТА ПРОБЛЕМИ СИМВОЛІЧНОЇ АВТОБІОГРАФІЇ**

У прозовому доробку Є.Гребінки тема естетичної ангажованості персонажа, функціонування мистецтва й долі митця в сучасному світі посідає вагоме місце. В повістях “Записки студента”, “Игрок” і “Пиита” докладно простежується психологічна еволюція естетичної домінанти індивідуальної свідомості, моделюється взаємодія первинної ідеальної, сакралізованої настанови на духовну самопосвяту з суворо раціоналізованими, позбавленими калокагатійного пафосу й ідеальних спонук соціальними структурами та механізмами, дискурсом традиційно усталених соціальних ролей. Авторський інтерес до пасіонарних прагнень героя, занурених в ідеалізований та ілюзорний світ естетичних феноменів, може розглядатися як засіб конструювання антропологічного міфу. У цьому міфологізованому наративі сублімовано особистий досвід письменника, який успішно поєднав у собі “публічну” (громадську) людину, чиновника, з одного боку, й активного літератора, не позбавленого честолюбних прагнень, з другого,

*Слово і Час. 2004. №10*

мистецьку візію взаємодії людини й суспільства, впевненість у засадничих і суворих принципах функціонування соціальних структур, бажання віднайти й художньо змодельовати альтернативу спрофанованій і zdeгуманізованій дійсності. Знакова особливість згаданих творів — письменницький інтерес до маргінальних постатей: нещасливого, але сповненого тонкого естетичного чуття юнака, музики-аматора й одержимого жаданням писати послідовника піітичних канонів. У сфері побутування Гребінчиних творів сюжетні долі таких маргіналів увиразнювали значущість літературного дискурсу “натуральної школи” з її увагою до “соціальних конфліктів у їх безпосередніх щоденних виявах”<sup>1</sup>. На рівні ж індивідуальної авторської психології ці персонажі виявляють приховане й сублімоване у прозових нарративах авторське відчуття власної екзистенційної маргінальності — як “чужинця” в російському середовищі, як “другорядного” літератора і як безнадійно хворої людини, яка особливо гостро переживає минущість свого існування. Екзистенціал маргінальності, увиразнюючи й ціннісно перетлумачуючи інші, альтернативні згаданому почуттю (притаманному й героям письменника), складники індивідуального психологічного й культурного досвіду, стає вдячним ґрунтом для художніх пошуків.

У повісті “Записки студента” (1840) дискурс психологічного сюжету, вкладений у популярну в тогочасній російській літературі жанрово-тематичну матрицю “історії про зайву людину”, розгортає художню модель духовного становлення героя, індивідуальної трансформації соціального досвіду та зміни ціннісних домінант свідомості. Естетична домінанта світобачення Якова Петровича, на протизагу героям Гребінчиних повістей “Верное лекарство” й “Сеня”<sup>2</sup>, постає як наслідок освіти, культури, чинник гуманізації свідомості: “А поэзия? Боже! И есть люди, которые не понимают поэзии!? Бедные, жалею о вас: вы не знаете лучшего наслаждения в жизни! ... Шесть лет — и как я вырос духовною жизнью!”<sup>3</sup> Водночас естетизм вважається важливою рисою українського національного менталітету: “...Безумовною рисою психічного укладу українця є — е м о ц і о — н а л і з м і с е н т и м е н т а л і з м , ч у т л и в і с т ь т а л і р и з м ; найяскравіше виявляються ці риси в е с т е т и з м і українського народнього життя і обрядовості”<sup>4</sup>. У творі ця домінанта індивідуалізується й символізується як Ерос, любов до матері й коханої та фіксується як суспільна цінність у загальнозначимому мистецькому дискурсі. Для героя таким дискурсом — водночас авторитетним і екзистенційно діткливим — протягом усієї дії залишаються поезії Пушкіна, які навіюють топос довершеності життєпочування.

Яків свідомо інтегрує себе у природний і соціокультурний часопростір “Малоросії”. Цей хронотоп втілюється насамперед крізь етнічний архетип *Magna mater*, “тип “доброї”, “ласкавої”, плодючої Землі українського чорнозему”<sup>5</sup>. Цей архетип здобуває змістовне сюжетне втілення. Завершення землеробського циклу, що символізує й смислову вивершеність людського життя, потрактовується Яковом крізь призму мистецького досвіду рококо: “С детства я любил тихую семейную жизнь; и по целым часам смотрел на картинки прошедшего века, подписанные le douceurs de l’automne...”

<sup>1</sup> История русской литературы: В 4 т. — Л., 1981. — Т.2. От сентиментализма к романтизму и реализму. — С. 601.

<sup>2</sup> Див.: *Брайко О.* Екзистенціал бажання й дискурс культури в малій прозі Євгена Гребінки // *Слово і Час.* — 2004. — № 9.

<sup>3</sup> *Гребінка Є.* Записки студента // Гребінка Є. Твори: У 3 т. — К., 1980. — Т.1. — С. 443. Далі, цитуючи це видання, зазначаємо в тексті том і сторінку.

<sup>4</sup> *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні. — К., 1992. — С.19.

<sup>5</sup> *Кульчицький О.* Світовідчування українця // *Українська душа.* — К., 1992. — С. 55.

Так бывало легко и весело, когда смотришь на подобную картину, забываешь, что эти поселяне, ни дать ни взять, маркизы мужского и женского пола века Людовика XIV...” (1, 452 – 453). Рококо виражало “гедоністичну “солодкість життя”, сповнену вишуканої чуттєвості...”<sup>6</sup>. Естетично-гедоністична домінанта у сприйнятті українського ландшафту пов’язується з багатівіковою традиційністю, стабільністю знакових структур звичаєвої народної культури. Це часопростір органічного, природного становлення індивіда як члена етнічної спільноти. Водночас український рустикальний – ідилічний за змістом, далекий від активістських культуротворчих настанов – хронотоп позначає певну провінційність індивідуального й колективного тривання, застиглу неісторичність дії й відчуття. “Подібний обмежений спосіб життя (йдеться про ідилію. – О.Б.) передбачає відсутність духовного розвитку... Людина не повинна жити в такій ідилічній духовній злиденності, вона мусить працювати”<sup>7</sup>. Спроба надати власному екзистуванню динамічності в межах тої ж таки естетичної настанови (“Какая поэтическая жизнь военного человека!” (1, 444)) виявляється примарною. Міфологічний, оприроднений, циклічно повторюваний хронотоп розривається настановою на індивідуальне цілепокладання й індивідуальне зусилля, спрямоване на досягнення соціально-рольових відзнак у часопросторі суспільно-історичного поступу й урбаністичних цивілізаційних стандартів. Природне еротичне й лібідозне почуття сублімуються на користь імперативу соціального становлення. “...Моральними такі рішення й відповідні їм учинки стають лише завдяки вільному переконанню в тому, що таким є веління обов’язку, і завдяки подоланню не лише особливої волі, природних спонук, схильностей, пристрастей і т.д., а й шляхетних почуттів і піднесених потягів”<sup>8</sup>.

Хронотоп імперського центру відкриває авторську сюжетну схему соціального фатуму, протилежного міфологізованому Еросові юнацької свідомості героя. Цей фатум, як простір дії здегуманізованих, здеаксіологізованих індивідуальних воль, призводить до відлучення від органічної етичної спільноти – родинних і земляцьких зв’язків, заснованих на почутті особистої відданості і взаємної приязні.

Позірною альтернативою естетизму Якова Петровича постає дискурс етично орієнтованої “культури існування”, здобутої досвідом, симулятивно представлений в образі Сутяговського. Проте остаточний екзистенційний сюжетний вибір Сутяговського виявляється поза межами етичного імперативу. Натомість для Якова удар соціального фатуму означає перехід до *етичної* (за К’єркегором) стадії індивідуальної свідомості в межовій ситуації: “Теперь я *должен* остаться в Петербурге, *должен* работать, жить скромно, должен сколько-нибудь помогать моему бедному семейству...” (1, 484). Л. Задорожна слушно зазначає: “...Незлагоди життя змушують його (героя. – О.Б.) звернутися до іншої грані духовності”<sup>9</sup>. Проте смислова топографія ціннісної свідомості дослідницею докладно не простежується. Простір соціальних зв’язків для етичної самосвідомості персонажа стає часопростором страждання, від якого звільняє лише релігійне трансцендування – третя, найвища, за К’єркегором, стадія індивідуальної свідомості. Естетична чутливість набуває нового змістового виміру: у візуальних враженнях хворого об’єктивуються екзистенціали туги й самотності. Водночас страдницьке тривання – “бедность, ужасный порок, отлучающий человека от общества...” (1, 486) – позбавляє людину можливості діалогічного катарсису, символізованого творчістю Пушкіна. Натомість естетичний складник

<sup>6</sup> Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1981. – С. 187.

<sup>7</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М., 1968. – Т. 1. – С. 269.

<sup>8</sup> Там же. – С. 59.

<sup>9</sup> Задорожна Л. Євген Гребінка: Літературна постать. – К., 2000. – С. 105.

індивідуального духу реалізується як безпосереднє життєсприймання і в межовій щодо свідомості царині видінь, марень, суголосних жанровій матриці своєрідного меморату. Образи зі сфери індивідуального несвідомого виявляються пов'язаними з проблематикою духовного становлення героя. Пафос першого сну – подолання екзистенційного страху перед чужим, незвичайним світом під впливом батьківської етичної оцінки: “Ты трус! – говорит папенька. Нет, я не трус, посмотрите, – и я иду к раките, толкаю куст ногою, а сердце так и бьется, так и кажется: еще вылетит стрепет” (1, 491). Образ небіжчика-батька втілює тут архетип “мудрого старого”, який символізує психологічну самість індивіда.

Останній сон пов'язує життєві випробування з категорією належного. Небіжчик-батько так пояснює звістку про власну смерть: “– Не брани человека; может быть, так надобно было.

Я начал думать и убедился, что Окуневский прав, что иначе сделать было нельзя, как написать ко мне такое письмо” (1, 492). Необхідність фатальної звістки можна трактувати як глибинний екзистенційний імператив розриву індивідуальної свідомості з досвідом, активною присутністю і впливом старшого покоління. Факт самотності має стати джерелом індивідуального становлення, підпорядкування власного життя терпінню й необхідності набуття нового, власного досвіду, зрештою, поштовхом до утвердження особистості на етичній стадії існування, коли провідною стає активна позиція в системі соціальних зв'язків.

Трактування проблем самості в аспекті інфантильних спогадів і незреалізованих бажань стимулює неоднозначну оцінку. Адже “навіть Самість, всеосяжний символ несвідомого, має амбівалентну дію”<sup>10</sup>.

Звуження духовної діяльності до світу ілюзій, марень, з одного боку, свідчить про особисту незреалізованість героя, символом якої стає й назва твору: означення (й самоозначення) Якова як “студента” увиразнює марність просвітницьких виховних зусиль і екзистенційно-вітальну “неужитковість” культури у світі соціального детермінізму. З другого боку, візійний світ найближчий до сфери естетичного, мистецького життєпочування. Введення архетипу Самості у простір індивідуального несвідомого дає змогу припустити, що пріоритет естетичного світобачення й жадання мистецької, наративної, літературної фіксації досвіду становить собою *сутнісний зміст* психології героя, “телеологічну причину” сюжетної дії. Сенс літературної творчості, зокрема, аналізованого персонажного наративу, трансформованого анонімним видавцем із приватно-рефлексійних нотаток у загальнозначущий естетичний феномен, – у ціннісному піднесенні, “поетизації” всіх видів людської діяльності, розкритті її гуманістичного наповнення: “Наратив – це одночасно і модель світу, і модель власного “я”, точніше, за допомогою історії ми конструємо себе як частину нашого світу. Погодьмося, перед такою спокусою досить важко втриматися, щоб свідомо не збільшити свої можливості”<sup>11</sup>. Отже, попередній розвиток сюжету постає як фіксація переживання відчужених комунікативних структур, пов'язаних із різними соціальними ролями, трансформація топосу обов'язку й надії в “топос поразки”.

Розуміння естетичного дискурсу як незреалізованої психологічної домінанти героя дає змогу порушити питання про *символічний автобіографізм* повісті. Сам письменник обмежував аналогії між сюжетом твору і життям автора початком “платонічного кохання” (3, 608). На думку Л. Задорожної, “автологічних

<sup>10</sup> Франц М.А. фон. Процесс индивидуации // Человек и его символы / Под ред. К.Г. Юнга. – СПб., 1996. – С.275.

<sup>11</sup> Капленко О. Наратив як модель світу: структурна побудова і проекція на художній текст // Слово і Час. – 2003. – №11. – С.13.

(автобіографічних? сповідальних? — *О.Б.*) мотивів у творі значно більше, аніж повідомляє про це автор повісті. ... Гадаємо, ... письменник прозирає свою долю, інтуїтивно сягаючи поки що далеких у часі подій і явищ...”<sup>12</sup>.

За Г. Грабовичем, “те, що визначає символічну автобіографію і надає їй своєрідного резонансу, не є автобіографічний момент, подія чи деталь як така, але саме її символічний компонент, її закодування...”<sup>13</sup>. Індивідуально відчуті ціннісна ніщота пересічного існування, руйнування етнічно закоріненої й пов’язаної з інтимними переживаннями ідеальної спільноти соціальною структурою, фатальна маргіналізація “іншого” — носія етнічної тожсамості й ідей просвітницько-гуманістичного проекту в чужому середовищі — виступають тематичними складниками авторського символічного дискурсу, який претендує на універсальність свого значення.

Художня своєрідність Гребінчиної сюжетної моделі та її окремих складників увиразнюється в зіставленні з тематично близьким твором — повістю І. Тургенєва “Дневник лишнего человека” (1850), яка зараховувалася тогочасною критикою до явищ “натуральної школи”<sup>14</sup>. Історію соціальної й духовної поразки протагоніста обидва автори пов’язують із темами органічного становлення особи у хронотопах “малої батьківщини” й суспільства, еротичного розвитку сексуальності, гедоністичного ставлення до світу. Обидва персонажі перейняті настроями туги, навіяної архетипом *Magna mater*, за втраченою Батьківщиною, уособленням якої виступає ландшафт родинного маєтку. Однак тема “зайвості” героя, “полишеності світом”, а також подібні сюжетні ситуації часто мають різне змістове наповнення. Зокрема, етичним осердям Гребінчиного героя, сюжетною стратегією його поведінки є ідея становлення соціальної значущості індивіда, пафос самоздійснення та обстоювання цінності людського життєвого світу в різноманітних його виявах. Екзистенційний модус, закладений в наративі тургенєвського героя — Чулкатуріна — принципово приватний, ескапістський, заснований на безвідрадном нігілізуючому аналізі як незначущих, так і сутнісно позитивних складників індивідуального тривання: “... Повесть, что ли, сочинить — не мое дело; рассуждения о предметах возвышенных — мне не под силу; описания окружающего меня быта — даже меня занять не могут; а ничего не делать — скучно; читать — лень”<sup>15</sup>. Нігілізуюча рефлексія викликана усвідомленням невідповідності найближчої людської спільноти — батьківської родини — її телеологічному призначенню: утвердженню любові й доброчесності.

“Омовлення” героями глибинного, індивідуально значущого сенсу різних екзистенційних станів відрізняється своїм пафосом. Приміром, Яків розуміє любов як позитивний божественний закон, “телеологічну причину” суцього, вияв сутнісного виміру людського існування, тож намагається утверджувати відповідний імператив протягом сюжетної дії: “Неужели меня посетило это неразгаданное, таинственное, святое чувство, чувство, возвышающее человека до невозможности, сила, хранящая весь мир, альфа и омега благодати провидения...; краугольный камень нашей божественной религии...” (1, 451). Натомість Чулкатурін буде власний дискурс на гносеологічному сумніві, екзистенційній невизначеності, непевності ситуації й, зрештою, свідомому відстороненні: “Да и при том: разве любовь — естественное чувство? Разве человеку свойственно любить? Любовь

<sup>12</sup> *Задофожна Л.* Євген Гребінка. — С.103.

<sup>13</sup> *Грабович Г.* Символічна автобіографія у прозі М. Хвильового // *Критика.* — 2003. — Число 4. — С. 20.

<sup>14</sup> Див.: *Примечания // Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. — М., 1980. — Т.4. — С. 591 — 592.

<sup>15</sup> *Тургенев И. С.* Дневник лишнего человека // *Тургенев И.С.* Знач. вид. — С. 166.

— болезнь, а для болезни закон не писан... Как тут прикажете узнать, что ладно и что неладно, какая причина, какое значение каждого отдельного ощущения?”<sup>16</sup>. Судження Чулкатуріна, на противагу думкам Якова, апостеріорні й позбавлені гуманістичного чи естетичного бачення ситуації. Можна припустити також, що тургенєвський твір — це свідомо полеміка автора з позицією свого попередника.

Важливі сюжетні складники обох творів — любовні випробування й виняткові вчинки персонажів. Тотожна тут і психоаналітична символіка появи та зміни об'єкта жіночого еротичного зацікавлення. Йдеться про проектування Анімусу як глибинного складника жіночого несвідомого “переважно на “духовні” авторитети чи на інших “героїв”...” (К.Г.Юнг)<sup>17</sup>.

У повісті Гребінки ця проекція первісно фіксується на значною мірою знеособленому, раціоналізованому культурному імперативі пошани до героїчного вчинку й громадської чесноти Якова, але витісняється в душі дівчини потребою бути *постійним* об'єктом чужого бажання. Отже, етична (зорієнтована на формування особистості) цінність поступається місцем гедоністичній (знеособленій). У Тургенєва Лізине захоплення князем Н\* нав'яне романтичною символікою лицарства як самодостатнього утвердження власної честі, індивідуальності, самості — тих присутніх екзистенційних потреб, які притаманні й самій героїні і з якими не бажає рахуватися Чулкатурін. Перенесення уваги на Бізьмьонкова виконує комунікативну і психотерапевтичну функції визнання й підтримки індивідуальних інтенцій. Психологічний розвиток коханої Якова — рух від діяльно продемонстрованого їй етичного імперативу індивідуального обов'язку до покори біологічному потягові. Шлях тургенєвської Лізи — сублімативне перетворення психобіологічної потреби самореалізації в Іншому, яка втілюється в рівноправному діалозі індивідуальних свідомостей.

Шлях протагоніста Якова Петровича — модель драматичної, безнадійної (у площині втілення ідеальних прагнень у соціальному часопросторі), але не беззмислової боротьби за досягнення власної тожсамості. Доля Чулкатуріна — процес втрати позитивної тожсамості у власних очах і в очах інших через цілковиту заангажованість власною невдачею й нездалістю, проектування абстрактного морального імперативу й комплексу провини не на себе, а на інших. Розвиток характеру Гребінчиного героя більшою мірою детермінується культурним надособистісним імперативом; еволюція тургенєвського Чулкатуріна — спонтанним рухом екзистенційного переживання.

За біль від розриву з коханою герої Гребінки отримує психологічну компенсацію у вигляді естетичного катарсису — спілкування з поезією Пушкіна. Адже “мистецтво покликане... зображати... примирену протилежність (між етичним обов'язком і природними, шляхетними й піднесеними почуттями та сердечними потягами як виявами індивідуальності. — О.Б.) і ... воно має свою кінцеву мету в самому собі, в цьому зображенні й розкритті”<sup>18</sup>. Натомість Чулкатурін перебуває під владою переживань болю, полишеності й самотності, які водночас виявляють і поневолюють чуттєвий бік індивідуальності; егоїстичне почуття образи жадає діяльної психологічної компенсації, яка виявляється примарною.

Модус екзистенційної невідбутності, неготовності Якова зумовлюється серйозним ставленням до етичних приписів. Аналогічне світовідчуття Чулкатуріна зумовлене нездатністю й небажанням героя продуктивно керуватися етичним дискурсом. Особиста драма й сюжетна поведінка Якова зрештою здобуває виправдання й

<sup>16</sup> Там же. — С. 185.

<sup>17</sup> Цит. за: Дмитриев Д.В. Глоссарий // Юнг К.Г. Божественный ребёнок. — М., 1997. — С.384.

<sup>18</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — С. 62.

утвердження своєї значущості в релігійному вимірі: через формування ідеальної спільноти, заснованої на християнському співчутті. Домогосподарка Анісья, з власної волі ховаючи померлого, ніби нагадує живим про те, що люди мають дотримуватися Божих законів про потойбічну відповідальність за їх порушення. Анонімний свідок похорону вводить автобіографічний наратив померлого “студента” в омріяний тим естетичний і етичний, загальнозначущий модус соціальності. Натомість стосунки Чулкатуріна й Терентіївни позбавлені співчутливого взаєморозуміння. “О дряхлое, желтое, беззубое существо! Неужели и для тебя я не человек!”<sup>19</sup>. Екзистенційна потреба вмирущого у сповідальному слові, яке конструювало б простір неупередженої настанови на розуміння й відгук і долучалося до такого простору, створеного іншими, залишається нереалізованою як за життя, так і після смерті героя.

Зазначені розбіжності свідчать про вплив на Є. Гребінку традицій просвітницько-класицистичної естетики, свідоме чи несвідоме “тиражування” й навіювання яких було прикметною рисою його таланту: “Я... в “Записках студента” не представлял ни себя, ни кого другого, а развивал идею, каким образом молодой человек с пылкими чувствами, вступая в свет, мало помалу разочаровывается и, будучи неспособен приноровляться к свету, часто падает под его ударами...” (3, 608). Класицистичному типу творчості притаманне “співвіднесення мистецтва насамперед зі сферою розуму, а не сферою емоційно-інтуїтивного, ... превалювання ідеї у структурі образотворення”<sup>20</sup>. Натомість тургенєвська манера формується в річищі реалістичної настанови на безсторонній аналітизм, жанрово-стильову розкутість зображення й “незв’язаність” характеру дидактичною формулою літературно-естетичного канону. Сюжетна схема й образотворення “Щоденника” пов’язані з такими знаковими творами російської літератури, як “Євгеній Онегін” і “Герой нашего часу”. Натомість драма Гребінчиного героя, попри задекларований пієтет до Пушкіна, очевидно, ближча до сюжетних моделей Квітчиних повістей “Маруся”, “Сердешна Оксана”, “Щира любов”.

Християнізовані українські етнічні ідеали родової самореалізації індивіда в прозі Г. Квітки-Основ’яненка стають дискурсивною основою для моделювання сюжетних схем – варіантів авторського міфу людського існування, котрий (як і в Є. Гребінки) омовлює суб’єктивно відчутну й навіювану читачеві логіку “законів” актуальної соціальної організації.

У прозі Квітки-Основ’яненка еротичний потяг героя в системі авторських моральних координат виключає орієнтацію на принцип гри чи соціального експерименту, зміни соціально-рольових масок і розширення звичаєвих “горизонтів очікування” щодо окремої людини. Автор негативно ставить до спроб сублімувати й реалізувати в динаміці цих масок любовну пристрасть, в якій розчиняється соціально-ієрархічний знаковий часопростір (наприклад, до мрій селянки Оксани “знайти собі якого панича” й “у розкоші жити”)<sup>21</sup>. Показово, що трансцендентним корелятом родинної незреалізованості постає потойбічна Божа справедливість (як і в Гребінчиному “Персні” та “Записках студента”), означення вічного закону й причетності до вічної ідеальної спільноти: “От так і небесный наш отець з нами робить: бережетъ нас від усякої біди і беретъ нас прямисінько до себе, де є таке добро, таке добро... що ні розказати, ні здумати не можна!”<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Тургенев И.С. Указ. соч. – С. 176.

<sup>20</sup> Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – С.146.

<sup>21</sup> Квітка-Основ’яненко Г. Сердешна Оксана //Квітка-Основ’яненко Г. Збір. тв.: У 7 т. – К., 1981. – Т.3. – С.267.

<sup>22</sup> Квітка-Основ’яненко Г. Маруся // Там само. – С. 22.

Натомість у Є. Гребінки соціальний експеримент героя, прагнення трансцендувати прозаїчну реальність повсякдення шляхом опанування престижнішими, винятковими фаховими ролями здобувають прихильну авторську оцінку. Це прагнення, трактоване як джерело культурного становлення персонажа, відсуває на маргінес авторських ціннісних пріоритетів гендерні вияви індивідуальності. Мистецька заангажованість персонажа здатна прилучити його до небуденного виміру екзистенції, пов'язаного, на думку автора, з “вищим натхненням”, “которое послано в печальный наш мир для утешения нашего и которое осеняет весьма немногих избранных...” (3, 7).

Герой “Записок студента” гине під тиском зовнішніх обставин, які обмежують його свободу як соціально-рольового агента, та водночас прагне зберегти свободу власного етичного сумління й індивідуальної ціннісної свідомості, тобто свободу внутрішню, екзистенційну. Проте маємо у творчості Є.Гребінки й неоднозначні варіанти ціннісного перекодування індивідуальної лібідозної енергії естетичного світобачення, інтеграції сутнісних сил персонажа в соціальну структуру. Зокрема, модель добровільної втрати внутрішньої, самісної свободи й підпорядкування міфологізованим законам соціального життя подано в повісті “Игрок” (1844).

Сюжет твору побудовано на розгортанні метафори гри як універсального принципу життя, засобу якісних позитивних зрушень у сфері індивідуального духу, соціальної практики особи. У зав'язці символічний образ – культурна міфологема “гри” як атрибуту мистецької свідомості – розглядається Василем Андрійовичем як засіб досягнення особистого успіху через свідомі зусилля: “Не помню, где-то я читал изречение Бюффона, что труд есть гений... Кто знает, что бы вышло, если б я до сих пор вместо карт занимался музыкою – а?” (2, 568). Первісна індивідуальна спонука й афористично сконцентрований, отже, онтологічно й етично значущий культурний досвід тут взаємно стимулюються, концентруються у свідомості як форма взаємодії суцього й належного, індивідуального та родового. Натомість сновидний сюжет постає як сугестивна модель, котра дихотомічно розмежує первісну інтенцію персонажа й символізує драматичну колізію митця. Сілезія Санназарівна в образі озерної чарівниці, яка претендує на те, аби бути вихователькою Василя Андрійовича, постає як символ світської спокуси, задля якої герой змушений “вбити Моцарта” – зрадити Я-ідеал, священне покликання музиканта, втілене в символічному образі вивільняючої енергії – танцю. Антагоніст чарівниці, вчитель музики Фісмоль, постає в образі півня, який символізує міфічного оборонця людини від лихих диявольських сил і виступає “також символом воскресіння, нового життя”. “Найбільше вирізняє півня серед інших тварин те, що він птах жертвовний”<sup>23</sup>. Вихователь-“півень” захищає особистісну самопосвяту музиканта в ім'я вищих цінностей. Музика має звільнити від почуття маргіальності. Проте в контексті повсякдення мистецтво постає як руйнівна сила для психологічного часопростору пересічної свідомості. Зокрема, її владу уособлюють жінки, які то стимулюють мистецькі зацікавлення героя, то втілюють собою лихе соціальне начало – об'єктивацію чоловічої аніми та її проєкцій, зв'язування психічної енергії структурами повсякденного спілкування. “Самки роду людського” – десублімовані стимулятори лібідо. Упорядкування структури, зорієнтованої на задоволення лібідозних бажань, здійснене зусиллями “мадемуазель Тараксакі” – успішної конкурентки героя в отриманні спадщини, створює сурогатну форму родини, засновану винятково на майнових інтересах. Образ жінки-аніми можна трактувати як символ знебоженої, занечищеної гріхом душі соціального світу.

<sup>23</sup> 100 найвідоміших образів української міфології. – К., 2001. – С. 302.



В епізоді невдалої гри і скрипаль, і його акомпаніаторка відбувають важливу культурну ініціацію. Проте десакралізоване авторське зображення невибагливої слухачької аудиторії розщеплює позитивну значущість дії, програмує значну незалежність митця від смаків публіки й сервілістичного етикету. Василь Андрійович зазнає поразки у своїх честолюбних мріях внаслідок невдалого прагнення прислужитися одночасно мистецтву і світській владі. Таке поєднання майстерності й етикету (відповідно — сюжетних знаків вільної самопосвяти й особистої залежності), особливо в наперед спрофанованому контексті, прочитується як фальшива “віртуозність”, штукарство, заміна гри-катарсису невибагливою розвагою. За акторським поклоном приховується відчужена від людини соціальна конвенція, проти якої повставав сповнений романтичного пориву герой: “Принимать просителей в халате и грубо принимать их я предоставляю сверстникам моего батюшки: это их дело; мне уже совесть не позволит, хоть оно, может быть, и приятно, и полезно, да совестно...” (2, 568). У цій сфері спроба самореалізації особи поза вузькими рамками фаху сприймається як вияв недостотного існування, сурогатної духовної активності, “аматорства”, небезпечної маргінальності. Натомість автор, попри іронічну структуру розповіді, наголошує на духовно-очисній функції мистецтва: “...Это верно аматёры, бедные труженики, играющие дома, чтоб прогнать хоть на минуту горе своей жизни, чтоб отдохнуть от тяжких трудов, дающих им насущный хлеб...” (2, 585). Така невизначеність екзистенційної ситуації переходить у багатозначну фабульну розв’язку. Поява “deus ex machina” — значно старшого за героя й досвідченого Івана Агапопітовича — засвідчує торжество тверезого розуму, вільного від ілюзій і сповненого гіркої іронії над примарністю людського існування. Розум демаскує духовні кайдани, оповиті чарами найніжніших людських стосунків. Невичерпність пасіонарного завзяття й готовність до продовження життєвих ігор досягаються ціною посутньої зміни статусу гри. На місце героїчної індивідуальної боротьби за духовне подолання світової ніщоти приходить знеособлення, підпорядкування всезагальним правилам примхливого випадку й чужим вимогам. Водночас розум Івана Агапопітовича підвладний анімі й “душі світу” (втіленням яких постає дружина — Сілезія Санназарівна), виявляється філістерськи обмеженим. Завдяки образів Сілезії Санназарівни — ініціаторки ігрової заангажованості Василя — епізод зречення мистецьких мрій співвідноситься із сугестивним сновидінням — початком сюжетної історії. У зізнанні Івана Агапопітовича подружнє життя постає як екзистенційний тягар, вимушене, хоча й необхідне, обмеження особистої свободи, яким спотворюється ядро індивідуальності: “Женитесь — переменитесь, истинно говорит пословица” (2, 592). Влада жіночої душі світу виявляється фатальною для індивідуальності диявольською спокусою.

Знакова сюжетотворна деталь — скрипка — у фіналі отримує подвійне семантичне перекодування. Символ індивідуальної пасіонарної самопосвяти, санкціонований мовою несвідомого, в загальноприйнятому дискурсі оцінки перетворюється на примху. Триразове оцінювання скрипки — в пропозиції Івана Агапопітовича, в спогаді Василя і в авторському повідомленні — робить інструмент своєрідним “пливким означником” соціальних вартостей, за яким прочитуються рефлексивні й аксіологічні настанови мовців і цілковита довільність підстав оцінювання.

У фінальній розповіді про успішну кар’єру Василя Андрійовича портретні деталі (“Он отрастил себе порядочное брюшко, у него уже у самого лысина в полтину серебра и какой-то орден на шее...” (2, 593)) вказують на цілковите вигасання пасіонарної енергії, що стало ціною входження до великосвітського товариства. Орден — знак профанного світу, прагматичної рангової оцінки людських чеснот

як риси цивілізаційного хронотопу, знеособлення людини в царстві кесаря. Натомість скрипка, непридатна для однозначної оцінки — як у сфері споживчих вартостей, так і в царині цінностей екзистенційних — засвідчує зв'язок людини з царством духу, свободи, творчості, трансцендування поза межі соціально-структурної впорядкованості світу. Гра в преферанс “по гривенику” вказує не лише на підпорядкування ігрових імпульсів тверезому розрахунку, а й — у підтексті — на здрібніння екзистенційної перспективи. Авторська модель зняття індивідуальної мистецької спонуки в жанровій структурі “історії успіху” надає творові іронічного звучання.

Проблема самопосягати митця цікавить Гребінку і з погляду глибшого екзистенційного сенсу індивідуальних зусиль. Якщо в уже розглянутих творах достотність, первозданність, чистота естетичного імпульсу персонажів не підлягали сумніву, то в повісті “Пиита” (1846) йдеться про імітаційні зусилля героя-віршувальника. Це відчуття сурогатності, ціннісної недостотності продуктів деяких індивідуальних мистецьких зусиль, притаманне як творцеві, так і вибагливому поціновувачеві в романтичну й післяромантичну добу, цілковито усувається автором зі свідомості героя, але імпліцитно наявне як важливий ціннісний контекст твору. Схематизм, інерційність мислення за відомими культурними стандартами, механічність зусиль стають екзистенційною драмою людини. Ця драма зафіксована в “Записках студента” Є. Гребінки, “Шинелі” М. Гоголя, “Бідних людях” Ф. Достоєвського. Якщо для “антикофіла” Ааронова (“Сеня”) загальноновизнані схеми гуманітарного мислення мали б стати знаряддям формування індивідуального духу, то для зусиль Кантова вони виявляються екзистенційною пасткою.

У повісті зусилля особи маргіналізуються внаслідок підпорядкування продуктів творчих зусиль вимогам повсякдення. Іронічна антиномія гаданої сутності й фактичного існування героя закладена вже експозиційним авторським протиставленням “поезії-натхнення” й “поезії-немочі”, трактованої як перманентний екзистенційно-психологічний чинник. Вступний опис “поезії-немочі” з демонстративною відмовою від остаточних висновків, а водночас надання переваги гіпотезі про “надмір самолюбства”, містить внутрішню антитезу скепсису й упевненості. Окремішність авторської позиції вимагає сюжетного заглиблення в індивідуальний досвід героя.

“Посвячення” в митці подане Є.Гребінкою через квазіавторитетну оцінку з боку носія культурних значень і водночас — представника соціального владного дискурсу — вчителя. Легкість, із якою недосвідчений хлопець зараховується до когорти обраних, символізує просвітницьку віру в добродійний вплив розумного суспільного виховання. Водночас мистецька заангажованість — прикмета індивідуальності — інтертекстуально доповнена й іронічно осмислена в анекдоті про Вергілія. Згадка про постать, знакову в контексті європейської новочасної літературної традиції й особливо вагому для українського письменства періоду становлення нової моделі національного літературного розвитку, виконує роль амбівалентного натяку на істотний для особистої самопосягати пафос самоствердження — рушій переходу з маргінальних на провідні соціокультурні позиції. В іронічній оповідці такий пафос трактується крізь призму рецептивної настанови на демократизацію ідеалу. Ця демократизація вказує на профанний простір самореалізації особи. В рамках цього профанного хронотопу схильність до писання віршів протиставляється родовому імперативу освіти як дієвого знаряддя соціалізації індивіда. Анонімний текст-симулякр, який приховує іманентне літературне значення канонічного автора, розчиняючи його в контексті масової рецепції, опосередковано відсилає читача до кодів української низової культури,

попередньої (барокової) й актуальної (бурлескно-трагедійної). Ці маргінальні явища, антитетичні щодо жанрів шкільного, офіційного естетичного дискурсу, власною системою цінностей віддзеркалюють, реінтерпретують офіційний канон, а також сюжетну лінію героя, який прагне цього канону дотримуватися, а натомість у фіналі пов'язується з найнижчим рівнем культурних значень і смислів.

Сюжет повісті розгортається як взаємне контекстуальне обігрування фабульної ситуації та призначеного для неї віршованого творіння Кантова. Кожна подія в текстах “піти” сповнена особливою життєвою значущістю. Така перетворювальна настанова імпліцитно передбачає й виняткову значущість мистецького чину. Літературно-конвенційні топоси віршів у контексті авторського розгортання фабули оприявнюють не тільки й не стільки мистецький, скільки глибинний екзистенційний сенс індивідуального діяння, частково суголосний і частково опозиційний до естетичних і рецептивних настанов доби.

У вірші “В день ангела” автор розгортає ідеальну модель формування особи, що ґрунтується на біологічно закладеній естетичній формі людської тілесності, довершеному вияві природної комунікативної спільноти (родинна любов) і необмежених можливостях опанування соціокультурного досвіду – стимулу доцільного каналізування життєвої енергії. Цій просвітницько-класицистичній, літературно-конвенційній і симулякрівній персонажній моделі протистоїть авторський іронічний розповідний дискурс, зосереджений на індивідуально-психологічних рисах об'єкта похвали – Ігнатія Жарених. Твір Кантова вводиться у специфічний часопростір розваги, невимушеного дозвілля, з якими й надалі співвідноситься конструйований героєм художній світ. Дифірамби моделюють хронотоп свята, повноти й доцільності застосування життєвих сил; піднесене сприйняття й інтенсивне переживання предмета зображення навіюються поетичним мовленням. Натомість стан розваги й дозвілля, окреслений авторською розповіддю, асоціюється радше з екзистенціалами нудьги, духовної порожнечі, пошлості. “Свято” й “розвага” взаємовіддзеркалюються й у підтексті взаємозаперечуються як різні виміри людського існування. Стан розваги апріорно запрограмований на мінімум рецептивних і творчих зусиль, а тому вірші героя виявляються складниками й чинниками загальної профанації екзистенційних проявів особи. Водночас власні зусилля “піта” трактує в контексті елітарної самопосвяти, вищого, сакрального імперативу: “Нет, (...) не мечите бисера перед... перед помещиками; ... нектар пиитики для них недоступен есть...” (3, 25).

Нормативні приписи поетик, до яких апелює герой, у культурному дискурсі доби виявляють суперечливу природу. З позицій класицистичної естетики дотримання канону свідчить про мистецьку причетність до когорти обраних і посвячених. З позицій романтизму й реалізму питання критеріїв художності, нормативного літературного канону, рецептивної конвенції, її якісного наповнення переходять із категорії засадничих і незмінних підстав творчості до сфери жвавої дискусії. За І. Кантом, “геній – це *талант* створювати те, для чого не може бути дане певне правило, а не вміння створювати те, чого можна навчитися, слідує певному правилу, отже, головною його якістю повинна бути *оригінальність*... Неможливо навчитися натхненно створювати поетичні твори, хоч би якими докладними були приписи віршування і хоч би якими довершеними були зразки”<sup>24</sup>. Самопосвята Аполлоса Кантова виявляється інтенціюванням особистої волі в ім'я знеособлення індивідуального дискурсу – основного репрезентанта культурної присутності героя. Надалі індивідуальне жадання висловитися підпорядковується потребам повсякденної

---

<sup>24</sup> Кант И. Критика способности суждения. – М., 1994. – С. 180, 182.

комунікації, стає агентом соціальних стосунків і знаряддям чужої волі. Остання механізму, обмежує зусилля творця. Приміром, невідповідність поетичного витвору потребам орнаментативної чаші у гротескній формі увиразнює ідею неутилітарності мистецтва як самодостатньої гри: “Краса є форма доцільності предмета, яка сприймається в ньому без уявлення про мету (тобто про можливу дію, вплив предмета на сторонні речі й осіб. — О.Б.)”<sup>25</sup>. Повість демонструє драматизм інтеграції індивідуального квазіартистичного чину у структуру соціальних взаємин як їх означника, засобу увиразнення й узаконення їхнього ціннісного змісту. Поет покликаний стати творцем і передавачем вищого сенсу соціальних зв’язків, речником їхньої сутнісної ідеї. Це загалом узгоджується з естетикою класицизму, яка обстоює відносну автономність мистецького висловлювання в системі інших соціальних дискурсів. У подальших епізодах аналізується соціальне функціонування самої літератури. Абстрактно-загальний дискурс піітичних канонів стикається з вимогами прагматичної доцільності, які надають нового, конкретного сенсу прагненням, закладеним колишньою освітньо-культурною ініціативою Кантова. Водночас влада, яка санкціонує індивідуальні культурні зусилля, обстоює творення сугестивного симулякра, підтримує “семантичний шум”, текст, який не фіксує й не моделює актуального екзистенційного досвіду чи проблемної ситуації, не апелює до етичного сумління читача. “Мне нравится, что нигде нет ... никакой личности: особа не может обидеться... Хорошо, чувствительно! А главное, без личностей! Никто не обидится, а это главное в сочинениях” (3, 36), — так оцінює керівник Кантова його витвір. Пафос дифірамба органічно близький до ситуації офіційного пошанування “значної особи”, до топосу знеособленого колективного свята. Втративши свою первісну карнавальну амбівалентність, воно перетворилось на деміургічне дійство, яке моделює ідеальну ієрархічну будову суспільства. Дифірамб покликаний омовлювати й навіювати цей порядок як належний. Натомість авторський дискурс виокремлює в сугестивному рольовому часопросторі репресовані офіційною ідеологією соціальних відносин індивідуальні переживання страху, голоду, марнославства. Останнє однаковою мірою притаманне як “значній особі”, так і Кантову. Така поведінка постає як *гріховна*; для Кантова це спокуса схилитися перед владою кесаря (особливо огидна з огляду на релігійну освіту героя), отже, своєрідне словесне ідолопоклонство. Авторська інтерпретація події алюзійно відсилає читача до актуальних концептів і дискурсів доби царювання Миколи I. Трактування поведінки Кантова як божевільної й похідні від владного дискурсу означники “ліберал” і “карабінер” (імовірно, це свідомо перекручений із цензурних міркувань революційний щодо наявних монархічних ідеологем означник нового суб’єкта колективної волі й бажання — *карбонарій*) руйнують первісно закладений дифірамбом “обрій сподівань”; перед вдумливим читачем відкривається актуальне історичне поле боротьби за невід’ємні права індивідуального й колективного духу. Увиразнюється, наприклад, знане протистояння між владними пошуками небезпечного “божевілля”, з одного боку, і тверезим аналізом та етичним історіософським пафосом чадаєвського “Філософського листа” (чи, відповідно, Шевченкових “Сну”, “Кавказу”, “Послання”...) — з другого.

У пройнятому трагікомічним драматизмом фінальному “визнанні” здібностей Кантова завершується процес духовної маргіналізації героя, цілковитого підпорядкування індивідуального голосу смакам юрби ненависних “торгашів” і “жерців Ваала”. Сюжетна напруженість між фатальною примхою героя та спробами соціального оточення “нормалізувати” цю енергію, надавши їй позамистецького

---

<sup>25</sup> Там само. — С. 105.

рольового втілення, завершується, на відміну од повісті “Игрок”, амбівалентною перемогою маргінального чинника. Інтерес автора до таких маргіналій у російському літературному контексті виглядає дещо незвичним. Натомість історію Кантова, на нашу думку, можна прочитати як доволі актуальну авторську настанову в українському літературному процесі першої половини ХІХ ст. Сучасна Гребінці й неприхильно ним поцінована традиція котляревщини (див.: 3, 560), в якій “висміюється імперська дійсність і канонічна поетика”<sup>26</sup>, постає як викривлене відображення, прикметна, діалектична антитеза представленої Кантовим давнішої літературної традиції. У дискурсі Кантова реанімується “сладость пиитики” й імпліцитно передбачається цілковите прийняття й оспівування — як розумних і доцільних — імперських структур. Водночас у котляревщини й Гребінчиного героя напрочуд подібні соціокультурні корені. Семінарська освіта Кантова нагадує про літературну традицію “мандрованих дяків” і про носіїв церковної книжної вченості, спародійованих Котляревським в образі надгробного промовця. Дифірамби Кантова — “високий”, узгоджений із канонами піітики функціональний аналог різдвяних і великодніх віршів. Останні ж його твори — стилізації під мовлення купців — узгоджуються із засадничою інтенцією котляревщини. “У формальному мовно-стилістичному плані котляревщина втілювала не лише абстрактну “народність”, а щось набагато конкретніше, за тогочасним означенням — голос “простолюдина”<sup>27</sup>. Близькими виявляються й культурні функції цих дискурсів. “Одна з головних функцій цього гумору (котляревщини. — О.Б.) — само- та життєствердження...”<sup>28</sup>. Імовірно, негативну реакцію прозаїка викликали не лише гумористична настанова й орієнтація на невибагливого читача, а й такі доволі стійкі риси художнього мислення, як шаблонність художніх моделей, позапроблемність чи квазіпроблемність літературного дискурсу, надмірна описовість, позбавлена глибокої інформації про сутнісні риси об’єкта. Через зумисне перенесення сюжетної поведінки персонажа зі сфери маргінального й минушого захоплення до площини екзистенційного вибору увиразнюються актуальні соціально-психологічні установки та соціокультурні реалії: амбівалентна вага літературного канону й традиції, узалежнення літературної практики від владних інституцій і водночас психологічна потреба такого узалежнення внаслідок фатальної самотності літератора, сподівань на мецената й публіку.

З’ясовуючи художній сенс аналізованих сюжетних моделей, звернімося ще раз до концепту *символічної автобіографії*, яка організовує глибинну структуру тексту, “фокусуючи на “репресованому”, прихованому психічному змісті...”<sup>29</sup>. Символічним топосом Гребінчиних повістей можна вважати внутрішню антиномічність артистичного проекту героя. З одного боку, це відчуття марнотності, імітативності мистецько-моделювальних зусиль, втрати ними соціально-історичного й екзистенційного значення, ціннісне спустошення культурних зразків, піднесених героєм до рівня ідеалу. З другого боку, в “Игроке” і “Записках студента” наголошено на самоцінності естетичного пасіонарного імпульсу. Виправдання (авторське самовиправдання?) мистецької заангажованості мислиться як можливе в ідеальній спільноті, заснованій на безумовному визнанні реалій “не від світу сього” — Божої любові, співчуття до ближнього, глибинного осмислення індивідуальних зусиль.

<sup>26</sup> Грабович Г. Семантика котляревщини // Грабович Г. До історії української літератури: (Дослідження, есеї, полеміка). — К., 2003. — С. 298.

<sup>27</sup> Там само. — С. 300.

<sup>28</sup> Там само. — С. 297.

<sup>29</sup> Грабович Г. Символічна автобіографія у Міцкевича і Шевченка // Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо: (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета). — К., 2000. — С. 53.

Естетична спонукa дає змогу індивідові підтримувати свою сутнісну спрямованість на ідеал і здатна утверджувати через мистецтво ціннісні зв'язки з іншими. Мистецтво — символ достотної, гуманістичної культури, носій етичних значень і джерело рятівної психологічної сугестії, індивідуальної певності у власних силах і цінностях. Водночас творчий процес трактується крізь призму *маргіальності* митця в суспільно-рольовій структурі. Прагнення подолати такий екзистенційний стан, відчуття недостатності власних зусиль — неодмінна передумова культурного становлення особистості. Інтеграція індивіда в суспільство як його повноправного учасника й репрезентанта ціннісних доміант мислиться автором як необхідний показник гуманізації цього суспільства. Така настанова особливо увиразнюється у проектуванні екзистенціальної ситуації героя на умови існування недостатньо структурованої, “неповної”, за Д. Чижевським, української нації. Проте спроби подолати цю маргіальність, утвердити вагомість власного чину через входження у профанні мовні ігри, мистецьке орнаментування, риторичне означування й валоризацію цих ігор закладають недостатний модус існування персонажа.

Соціальна інтеграція потребує вимушеного роздвоєння на “себе-для-світу” і “себе-для-мистецтва” й ненастанного усвідомлення такої розщепленості. Ідея соціальної інтеграції водночас передбачає не жанрову й експресивну канонічність, не програмованість художнього мислення, а експресію індивідуальної духовності й аналітизм у моделюванні актуального часопростору. Профанну “інтертекстуальність” побудови художніх творів, яку обстоюють Єдинорогов (“Записки студента”) і Кантов, можна сприймати як знак усвідомлення Є. Гребінкою власної залежності від чужих мистецьких практик і, ймовірно, як вияв критичного ставлення до свого літературного обдарування. Глибинний сенс творів прочитується, зокрема, в контексті тогочасного українського літературного процесу, в якому соціально детермінована досить стійкими літературними конвенціями “котляревщини”, “народності”, антитезою “імперії” та “провінції” й відповідними рецептивними проблемами мистецька практика почала сприйматися як загрозовий для близьких і віддалених перспектив атрибут національного культурного розвитку.

---

---

1904 року в Київському університеті імені Святого Володимира професором В.М. Перетцом був заснований Філологічний семінар (тодішня назва — “Семинарий русской филологии”). Із цього семінару вийшли видатні дослідники давньої й нової української і російської літератур. У радянські часи (протягом 20 — 30-х рр.) семінар був розгромлений.

1996 року на філологічному факультеті (нині — Інститут філології) Київського університету ім. Тараса Шевченка роботу Філологічного семінару відновлено. У ньому беруть участь викладачі, студенти й аспіранти Київського університету, а також відомі вчені з інших українських і зарубіжних установ. Семінар набув статусу міжнародного; його загальна тема — “Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства”. Матеріали семінару регулярно публікуються окремими збірниками, що входять до переліку фахових видань ВАК України.

**20 грудня 2004 р. о 10 год. 15 хв. у гуманітарному корпусі Київського університету (б-р Т. Шевченка, 14) відбудеться чергове засідання семінару на тему “Художня форма”, присвячене пам'яті його засновника — В.М. Перетца. Теми доповідей та фіксованих виступів просимо надсилати до 15 листопада 2004 р. на адресу: Україна, 01033, м. Київ, б-р Т. Шевченка, 14, к. 125, кафедра теорії літератури і компаративістики, проф. Наєнку М.К.**

Робота семінару розрахована на 1 день. Регламент: доповідь — 15 хв., фіксований виступ — 10 хв., участь у дискусії — 5 хв. Тексти доповідей і виступів (роздрукований комп'ютерний набір і дискета) подаються в день роботи семінару. Реєстрація учасників біля актові зали гуманітарного корпусу з 10-ї години.

Оргкомітет

*Слово і Час. 2004. № 10*