

# СЛОВО *i* ЧАС

---

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ЖУРНАЛ  
ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1957 Р. ВИХОДИТЬ ЩОМІСЯЦЯ

№2(542) ЛЮТИЙ 2006

---

## Зміст

### ДАТИ

- Мірошниченко Павло.* Трагедизація міфа про зраду (“На полі крові”  
Лесі Українки) ..... 3
- Сірук Вікторія.* Наративна стратегія “малої” прози Лесі Українки ..... 8
- Мірошниченко Лариса.* “...Эсфирь Борисовне поклон...”  
(Невідомий лист Лесі Українки) ..... 15
- Моклиця Марія.* Християнство Агатангела Кримського: психологічні  
та естетичні акценти ..... 19

### ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

- Осадча Юлія.* Есеїстичне та романічне письмо як способи “мислити”  
літературу ..... 29
- Яструбецька Галина.* Експресіонізм – імпресіонізм: стильова  
опозиція чи дифузія? ..... 39

### ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

- Обчаренко Наталія.* Романи-антиутопії Маргарет Е. Етвуд ..... 46

## ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

<i>Тебешевська Тетяна.</i> Художні особливості “Щоденника страченої” Марії Матіос .....	54
<i>Бук Соломія.</i> Форми нарації в романі Іздрика “Подвійний Леон” .....	63
<i>Балдинюк Віра.</i> Листи щастя, або Фантастичні пригоди наївного генія .....	67

## НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

<i>Неживий Олексій.</i> Чому не побачила світ рецензія Євгена Гуцала на книжку Григора Тютюнника? .....	69
<i>Гуцало Євген.</i> Сила коріння.....	73

## ДЕБЮТ

<i>Денисюк Богдан.</i> Образ давньоукраїнської держави і суспільства у творчості Івана Филипчика .....	78
<i>Добрушина Тетяна.</i> Болеслав Лесьмян: Україна “у тексті” .....	84

## СОБОР МУЗ

<i>Федорук Олександр.</i> Відкрита книга комп’ютерної графіки .....	88
---	----

## ЛІТОПИС ПОДІЙ

<i>Ромашенко Людмила.</i> “Великі теми культури у слов’янських літературах” ....	94
<i>Захаржевська Вікторія.</i> На славістичних орбітах: Україна – Японія....	95

## КНИЖКОВА ГРАФІКА

Художник Віктор Олексенко (м. Черкаси) .....	3 сторінка обкладинки
--	-----------------------

СХХХV

Павло Мірошніченко

## ТРАГЕДИЗАЦІЯ МІФА ПРО ЗРАДУ ("На полі крові" Лесі Українки)



[1896 р.]

"[...] Є одна помилка [...], яка розпросторюється в численних виданнях і дає фальшиве поняття про її [Лесі Українки] особу: се той портрет, що був уміщений по всіх виданнях [...].

Отже, може ознайомити, що сама Леся не признавала свого портрета анітрохи подібним до себе.

"Такою я зроду не була, - не раз казала вона. - Може, моїм прихильникам, що видають мій портрет, хотілося б, щоб я була такою, - се діло вподобання". [...] Запевняю, що пишномнадменного і холодного виразу в такому роді, як на тому розпростореному портреті, не було в неї ніколи [...].

(Квітка Кл. На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку. - К., 1971. - С.222-223).\*

Використання Біблії як протосюжету з метою реміфологізації традиційних образів в умовах світового літературного процесу кінця XIX — початку XX ст. позбулося виняткової регламентованості. А.Нямцу зазначає, що "в протосюжетах часто здійснюється "ідеалізація" морально-психологічних якостей і поведінкових характеристик персонажів, тому їх домінантні риси стають для літератури своєрідними матрицями характерів, яким властивий високий рівень концентрації універсального, типового, загальнозначимого"<sup>1</sup>. Через це література періоду неоміфологізму намагається знівелювати "матричний" підхід до традиційних сюжетів та образів, часто вдаючись при цьому до радикальної десемантизації канону. У процесі реміфологізації традиційного біблійного сюжетно-образного матеріалу знайдемо небагато спроб кардинальної денонсації, зокрема образу Іуди, суголосної західноєвропейському письменству цього періоду. У цьому текстуальному полі слід назвати "Ісуса та Іуду" Ф.Голендера, "Марію з Магдали" П.Гейзе, "Іуду" П.Гедберга, "Іскаріота" К.Кюхлера, "Іуду Іскаріота" Л.Андреєва, "Іуду" К.Гауптмана та ін. Як зазначає А.Гозенпуд, "осторонь від цієї "традиції" стоїть поема С.Надсона "Іуда"<sup>2</sup>.

Але у способах реміфологізації біблійного тексту про зраду в українській літературі початку XX ст. можна простежити тотожність із методологією міфотворчості попередніх етапів розвитку вітчизняного письменства. Йдеться про ту саму кодованість ідеї про зраду, експліцитне біблійне значення якої перформовано колективним уявленням й інтерпретовано за допомогою новітнього філософського інструментарію. Адже такі коди чи, як зауважує С.Кирилюк, "образи, залишаючись образами-символами, одночасно наділяються характерними рисами сучасників автора, осмислюються як справді існуючі люди-типи, наділені

чітко окресленою індивідуальністю. Переносячи на них естетико-психологічний

<sup>1</sup> Нямцу А. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. - Чернівці, 1997. - С.41.

<sup>2</sup> Гозенпуд А. Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки). - К., 1947. - С.130.

\* Уміщені тут світлини та коментарі К.Квітки до них підготувала Л.П.Мірошніченко.

комплекс традиційних персонажів, автор прагне створити узагальнений портрет певної частини соціальних верств суспільства і підкреслити внутрішній зв'язок своїх героїв з міфолого-літературним протообразом”<sup>3</sup>. До українського дискурсу про зраду початку ХХ ст. можна залучити “Юду” О.Кобилянської, “Ціну крові” С.Черкасенка, “Зрадника” М.Черемшини, “Зрадника” Христі Алчевської і, безперечно, “На полі крові” Лесі Українки.

Сюжет драми Лесі Українки “На полі крові” – індивідуально-авторська інтерпретація біблійної легенди про зраду Ісуса Христа Іудою. Вселенськість цієї трагедії дає підстави авторці для погляду на особистість зрадника як на людину виняткову і з широким спектром знаковості індивідуальних рис. Трагедійний конфлікт драми “На полі крові” посилюється саме проблемою осягнення головним героєм суті власного вчинку, намаганням усвідомити скоєне, варіюючи ставлення до нього, опираючись на традиційний морально-етичний канон оцінки зради, що акумулюється в образі прочанина. Опертя на ретроспективний ракурс відтворення подій минулого, глибоке проникнення в його сакралізовані реалії, пізнання сьогодення дозволить героєві адекватно оцінити останнє й ліквідувати комунікативний розрив із перспективою власного існування.

Перед нами розгортається сюжет сакралізованої історії, яка триває в межах контактної зони, що дозволяє здійснити антиципаційний прорив у майбутнє на підставі ретроспективного аналізу в рамках профанного теперішнього. Ця унікальна модель світового ладу ускладнюється тим, що нараційна художня дійсність зазнає подвійної міфологізації.

По-перше, сюжетні колізії цієї історії знайомі реципієнтам, адже фабула зазнала резонансного розгортання через біблійну сакралізацію. Конфлікт, об'єктивований в образі Іуди та вселенської справедливості, спонукає до однозначної оцінки реципієнтами дій героїв твору. Отже, тексту загрожує дидактичне інтерпретування. По-друге, художня оповідь міфологізується завдяки використанню іманентних літературних засобів і способів міфологізації історії, що забезпечує денонсацію семантичного поля текстуального простору, розширює інтерпретаційні можливості прочитання й аналізу тексту. Можу припустити, що авторка драми, щоб запобігти однозначному дидактичному прочитанню твору, загострює інтригу, впроваджуючи у сюжетно-фабульну площину прийом упізнання.

Прийом упізнання належить до ілюзійного топосу візуальної літератури. У давньогрецькій трагедії прийом упізнання стосувався водночас і царини процесуальної механіки трагосу, і власне поетики твору. Адже відомо, що у візіонарній літературі мотиваційна природа вчинків персонажів має бути виразна. Завдяки яскравій, “зоровій” мотивації реципієнт, імпліцитно перформуючи сюжет, природно, щиро, “живіше” реагує на твір, що сприяє катарсису. Таку візуальну мотивацію мали у трагедіях сцени перед дверима (“Антигона”, “Аякс” Софокла, “Шалений Геракл” Евріпіда), перед брамою (“Семеро проти Фів” Есхіла), що асоціювалися з ідеєю Бога всередині житла чи за дверима, брамою тощо. Оскільки Бог є, так би мовити, автором міфу, то проникнення реципієнта, услід за героєм, “усередину” дає йому частку одкровення, тобто реципієнт завдяки цьому ілюзійному топосу, моменту підглядання або підслухування, отримує схему послідовності розгортання сюжету.

Прийом упізнання, який передбачав прийом переховування, небажання розгадки, був засобом поглиблення психологізації персонажів твору. У сценічній реалізації прийому впізнання брали участь два агоністи, що відповідало сутності давньогрецької драми як видовищного діалогу. В античній трагедії епоптична функція, тобто функція “очевидця”, не тільки забезпечувала психологічний контакт глядача з ігровим простором сцени, а й відповідала за збереження світоглядних настанов античного трагосу. Оскільки герой будь-якої давньогрецької трагедії приречений на смерть, котра має настати або вже стала за межами оркестри, і перед глядачем розгорнеться дійство “заклання” гібриста-фармака, який намагатиметься розгадати таємницю власної “міасми” (безчестя), то унаочненням для реципієнта цієї

<sup>3</sup> Кирилюк С. Мотиви та образи світової літератури у творчості О. Кобилянської. – Чернівці, 2000. – С. 46.

“смертельної” небезпеки героя й виступає другий агоніст, так званий “епопт”.

На початку твору “На полі крові” Лесі Українки Іуда “ховається” за загальною назвою — чоловік. Отже, сакралізована в реальному історичному часі оповідь переноситься у простір профанного. Це перенесення експлікується підкреслено побутовим діалогом між героями драми, який водночас не позбавлений внутрішньої напруги, тривоги, афективних кульмінаційних вибухів, що наснажують характер головного героя рисами психологічної нерівності, невірноваженості. До того ж діалог сповнений комунікативними розривами, що акцентують на особливій парадигматичній темпоральності твору:

**Прочанин**

*(спиняється коло працівника)*

Благослови господь твою роботу,  
мій брате!

*(Працівник мовчить, не одривається від роботи і не дивиться на прочанина.)*  
*(Прочанин тихо до себе.)*

Він, либонь, глухий.

*(Голосніше.)*

Мій друже!

Благаю ревне, дай мені водиці!..

**Чоловік**

*(показує на куваль з водою, захований в бур'яні)*

Он, можеш взяти<sup>4</sup>.

Або:

**Прочанин**

... А ти, мій сину,

єрусалимський?

Чоловік

Ні...

*(Поспішно.)*

Єрусалимський! (З, 136).

Упродовж усього діалогу прочанина та чоловіка виникає низка межових ситуацій, коли герої дуже близькі до розгадки чи до викриття.

З огляду на окреслену вже модель структурування Лесею Українкою художньої дійсності твору, зауважу, що профанної природи герой, чоловік, має тверде переконання у певності свого мученицького майбутнього, у приреченості нести тягар власного демонізму. Розуміння єства Іуди постає крізь зміщення нараційних площин сакралізованої біблійної історії та міфологізованого літературного сюжету. Мотив благословення, на яке щиро спромігся прочанин через вдячність до милосердного незнайомця, яскраво увиразнює примат фатальності долі героя, що змірився з герметизацією власного майбутнього. Воно не цікавить його. Але вчинок апокаліптичної природи, благословення з боку прочанина, дисгармоніює з упокоренням Іуди щодо безперспективності свого існування, адже він уже не здатний до антиципаційного прориву та до зміни власного єства. Він не бажає цього:

**Прочанин**

...Повинен я тебе благословити,

як батько сина рідного.

*(Подається до чоловіка, підвівши руки для благословення.)*

**Чоловік**

*(Поспішно, мов з острахом)*

Стій, діду! (З, 138) .

Прийом упізнавання акцентує парадигматичний характер настроєвого спектру драми. Саме цей прийом цілеспрямовано загострює інтригу твору, спорадично відхиляючи завісу таємничості, наснажує настроєвість драми іронічним забарвленням:

---

<sup>4</sup> Українка Леся. Збір. творів: У 12 т. – К., 1976. – Т. 3. – С.135. Цитуючи це видання, том і сторінку зазначаємо в тексті.

**Прочанин**

*(поступається ще ближче і вдивляється в чоловіка, не вважаючи на його нетерплячі рухи)*

Та ні, стривай, тепер мені здається,  
що ти мені мов по знаку. Та вже ж!  
Ти навіть був-таки у мене в хаті  
в Капернаумі, вкупі з тим пророком,  
що се його розп'ято.

**Чоловік**

*(здрігнувся і спустив очі)*

Я не тямлю,  
про що говориш.

**Прочанин**

*(щиро)*

Ти мене не бійся (3, 139).

Така сама трагічна іронія припиняє експлікацію прийому впізнавання. Зазначу, що й у цьому разі наявне зміщення нарративної сакралізованої біблійної історії та міфологізованого індивідуально-авторського сюжету. Тільки тепер він у контексті розв'язки впізнавання, коли всі крапки над "і" розставлено, теж позбувається елементу гри. Досі буденний діалог набуває рис агональної структури:

**Прочанин**

От якось не хотілось би мені,  
щоб ти був тим...

*(Радісно)*

Ба ні, вже ж то не ти!  
Згадав я: хтось казав, що Юда-зрадник  
завісився.

**Чоловік**

*(мимоволі)*

Неправда!

Прочанин

Як? Неправда?

*(Вдивляється в чоловіка; тому, очевидно, тяжке те вдивляння. Прочанин помалу відступає.)*

Тепер я бачу добре: ти той Юда,  
що вчителя продав (3, 141).

Саме з цього моменту прочанин стає виразником колективного несвідомого, носієм морально-етичної норми ставлення до зради. Власне, ситуація, у якій опинилися герої драми, позбавлена рис будь-якої нормативності вже через те, що відсутня співмірність учиненого та рівноправність, рівнозначність діячів — Іуди та Христа. Але саме це постулювання прочанином християнської моралі та етики, освяченої біблійними законами, спонукає Іуду до наполегливих пошуків пізнання причин і механізмів скоєного ним і, водночас, до з'ясування, самопізнання власного інтимізованого демонічного простору.

Мотив продажу-купівлі акцентує субстанціювання Іуди в узагальнену категорію "hybris" (гріховності), сакралізовану біблійною оповіддю та індивідуально-авторською міфологією. Але іронічна настроєвість, навіть фарсовість у змалюванні неспівмірності того, що продається, і того, що купується, захищає агон від аксіоматичності, дидактичного жонглювання однозначними постулатами, тобто залучає його до активного позачасового діалогу в текстуальному просторі драми й у площині біблійного тексту:

**Юда**

...“Продав! Продав!” Хто дарма віддає,  
той ліпше робить?

**Прочанин**

Та... вже наче ліпше...

**Юда**

Ні, гірше! Дурень той або злочинець,  
хто дарма віддає...

**Прочанин**

Та тут же річ іде не про товар.

**Юда**

Що є товар? Як хто що зайве має,  
той може те продати. От я мав  
учителя, — як він зробився зайвим,  
то я його продав (3, 141).

Говорячи про інтимізований демонічний простір, у якому існує Іуда, зазначу, що ця інтимізація позірна. Чергове синтезування текстуальних площин Біблії та авторської драми вказує на факт використання Лесею Українкою міфопоетичного біблійного символу, який набуває рис архетипності, тобто включається до царини індивідуально-авторської міфології. Іуда купує на “зароблені” гроші поле, полите і його кров’ю та потом:

**Юда**

... Осе скупе, злиденне поле.  
Се ж солонець. От бачиш, ся містина  
коштує тридцять срібняків, — за стільки  
не можна ліпшої землі дістати...  
От мучуся як проклятий над нею,  
а чи вона що вродить, сам не знаю (3, 142).

Як відомо, за Євангелієм від Матвія, “поле крові” або “земля крові” — це земля гончара, що її придбали первосвященники за тридцять срібняків, повернених Іудою перед смертю. В.Доманський вважає, що у драмі “На полі крові” Леся Українка інтерпретує цей символ так: “Поле крові” — убогий матеріальний зиск, шматок землі замість величезного світу любові й добра, який Христос відкрив людям своїм ученням. Прагнучи отримати матеріальний зиск, зраджуючи духовні ідеали, людина начебто неминуче стає на шлях крові, шлях злочинів. Одержаний прибуток не робить її щасливою, оскільки заземлений людині вготовано долю раба”<sup>5</sup>.

Безумовно, постмодерністська інтерпретація тексту, з огляду на розлогий методологічно-дефінітивний інструментарій, дозволяє припускати різноманітні тлумачення того чи того текстуального симулякра. Послідовне зміщення нарративних структур у драмі захищає твір від однозначного сприйняття міфопоетики. Якщо в дусі традиційного християнського інтерпретування цей міфопоетичний символ не заперечує тлумачення В.Доманського, то, водночас, і не обмежується ним.

Певна річ, “поле крові”, у контексті традицій міфологізації художньої дійсності, цілком може сприйматися як основний простір для експлікації проблеми знання й пізнання трагедії розуму Іудою. Поле крові — це та особлива контактна зона, що сама по собі зазнала сакралізації та субстанціювання на архетипному рівні. Поле — одвічний синонім життя, життя активного, розлогого, плинного. Поле — символ хтонічного життя, нижня частина світової осі, антипод неба, що існує просто неба і своєю безмежністю та безкраїстю небові й дорівнює. Кров — хтонічний символ, контамінація води, ознака людськості, міра людського в людині. Обіг крові, кровогін — плинність і циклічність життя, його вічна динаміка, підсвідоме, прадавнє знання без рецесивних ознак статички. Кров — знання горизонтальне, на відміну від вогню, разом із вертикаллю поля творить хрест.

Отже, “поле крові” — це контактна зона, в якій збігаються профанний та сакральний час, де творилася ієрофанія. Поле крові — це точка відліку для Іуди, звідки він розпочинає ретроспективне пізнання свого тут- і тепер- існування на цьому ж полі крові. Це і точка відліку герметизації Іудиної оптимістичної перспективності. Це констатація сакралізованого мученицького майбутнього героя.

Знання власного майбутнього було дароване Іуді Ісусом. За інтерпретацією Іуди, звинувачення Христом його особи має рецесивні ознаки провісництва:

**Юда**

... Дедалі  
про зрадників почав заводить річ:  
чи руку покладу на стіл — він каже:

<sup>5</sup> Доманский В. Евангельский сюжет об Иуде в интерпретации Леонида Андреева и Леси Украинки // Всесвіт. літ. в серед. навч. закладах України. — 1997. — №7. — С.34.

“ось зрадницька рука побіля мене”;  
чи хліб у страву я вмочу — знов слово:  
“сьогодні зрадник хліб вмочає з нами”,  
було, не дивлячись на мене, каже,  
мов ненавмисне, але всі навколо  
на мене витріщалися одразу,  
неначе я одмінок був між ними (3, 153).

Отже, через послідовну транспозицію, паралельну експлікацію двох різних нараційних просторів — сакралізованої біблійної історії та міфологізованого індивідуально-авторського текстуального симулякра, — Лесі Українці вдається увиразнити мотив фатальності у змалюванні образу Іуди. Авторка наголошує: герой приречений на роль мученика й заручника власного сакралізованого минулого та майбутнього і невміння самоідентифікуватися в теперішності. Трагедія розумового осягнення себе як інструмента ієрофанії позбавляє героя права вільного вибору, рішення чи вчинку. Ці риси зближують драматичну поему Лесі Українки “На полі крові” з інтерпретацією Софоклом образу Едіпа та Філоктета періоду поступової трагедизації героїки в давньогрецькій трагедії.

*м. Запоріжжя*



## **Вікторія Сірук**

### **НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ “МАЛОЇ” ПРОЗИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Художній світ, створений уявою письменника і втілений у тексті твору як образна картина, пізнається через інтерпретаційні можливості читацької аудиторії. Наративність можна вважати вихідним пунктом у процесі пошуку своєрідності художньо-естетичної реальності, адже людська здатність розповідати історії стає, з погляду сучасної теорії, головним способом осмислення й упорядкування навколишньої дійсності. З нею людина оформлює свій досвід, забезпечує його змістовність. Отже, будь-який наратив (і художній зокрема) суб’єктивізується, а літературна компетенція реципієнта зумовлює постійно нову трансформацію образності художнього наративу, його нову реконструкцію.

Творчість Лесі Українки залежала від багатогранного і специфічного бачення світу й репродукувалась не лише в ліричних та драматичних творах, а й у “малій” прозі. Леся Українка — майстерний оповідач коротких історій. Її прозові твори вирізняються своєрідністю моделювання способів зображення і вираження<sup>1</sup>, адже вона не лише талановито володіла словом, а й зважала на питання читацького сприйняття тексту. Так, у листі до М.П.Косача Леся Українка переконливо стверджує, що “в літературі мають вартість портрети, а не фотографії...”, що без “вдумки нема літератури, що справді реальним описом можна назвати тільки той, що ставить ярку виразну крапку перед очі читача”<sup>2</sup>. Прочитавши “Ескізи” Н.К.Кибальчич, Леся Українка писала: “Я б навіть, на Вашому місці, дещо там позбавила тої виразності, з якою воно обмальовано..., бо то не дає змоги читачеві самому думати, читаючи”<sup>3</sup>. Однак “картини світу” “малої” прози Лесі Українки й досі не прочитані, незважаючи на дослідницький інтерес до неї.

<sup>1</sup> Оляндер А. Свобода і несвобода в оповіданні Лесі Українки “Жаль”: способи зображення і вираження // Філологічні студії. — Луцьк, 2001. — №2. — С.39–43.

<sup>2</sup> Українка Леся. Збір. тв.: У 4-х т. — К., 1982. — Т.4. — С.248.

<sup>3</sup> Там само. — С.372.



У працях Л.П.Кулінської та Т.Г.Третьяченко<sup>4</sup> новелістика Лесі Українки студіюється з позицій цілісного аналізу твору: з'ясовуються обставини написання тексту, виникнення творчого задуму, тема та ідея, художні засоби та образи, сюжет і композиція, мова твору, його місце в літературному доробку письменниці. “Жаль”, “Над морем” і навіть незавершене оповідання “Одинак” ґрунтовно проаналізовані саме через виразні сюжети і фабулу. Проте деяким творам (зокрема – “Лист у далечінь”, “Святий вечір!”, “Мгновение”, “Враги”) приділено дуже мало дослідницької уваги. Такий стан речей можна, напевне, пояснити очевидними атрибутами модерністичної техніки розповідності Лесі Українки (недомовленість, замовчування, уникання кінця, уривчастість, незавершеність), що неминуче закладає широкий діапазон читацьких можливостей, різноплановість прочитання й неможливість вибудування значень у чітку смислову єдність.

Отже, для з'ясування глибини сенсів, рівнів сприйняття, актуалізації підтексту, віднаходження так званих опорних авторських точок, знаків “зустрічі” автора і читача у “малій” прозі Лесі Українки можна скористатися правилами інтерпретації за Р.Бартом та В.Ізером<sup>5</sup>, у яких фабула і сюжет не стають визначальними у реконструкції сенсів. Натомість досліджується спосіб взаємодії послідовних речень як постачальників інформації, що з них утворюється особливий світ, а також ураховується обшир читацьких сподівань. У процесі розгортання розповіді здійснюється відбір образів, текст розглядається крізь перспективу, враховується те, що саме він провокує певні читацькі сподівання. Кожна лексія (фраза, група з кількох фраз) – це значення, але не пряме, а додаткове, викликане асоціаціями.

У структурі тексту “Лист у далечінь” (написаний німецькою мовою) закладена значеннєва невичерпність і нескінченність, яка спонукає до неодноразового читання та перечитування. Текст такого зразка “потенційно здатний на кілька різних реалізацій, і жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей, оскільки кожний індивідуальний читач заповнюватиме прогалини в тексті на свій смак...”<sup>6</sup>.

Незважаючи на те, що лист і щоденник – найінтимніші документи, вони передбачають читача та враховують його присутність. “Лист у далечінь” – це послання невідомому читачеві, відчутно сповідальний, але не відвертий. Текст постає як мистецький завдяки двом урівноваженим планам. Форма листа сприймається як людський документ, написаний невідомою авторкою, і водночас як особливий прийом стилізації, що розкриває душевний світ героїні і завдяки якому досягається переконлива щирість тону. Перша фраза тексту, лексія (мінімальна розповідна одиниця) подібна до рядка газетної кореспонденції, відправник якої сподівається відшукати свого адресата: “Цей лист, напевно, ніколи не доведеться Вам читати, а навіть якщо це трапилось, в чому не можу бути впевнена, то в усякому разі Ви не могли б знати, від кого цей лист і до кого він звернений”<sup>7</sup>.

Наступними фразами жінка намагається ніби нагадати про себе, уточнити місце і час зустрічі: “Не знаю Вашого імені, та, ймовірно, ніколи його не дізнаюся. Ми зустрілись під час одної морської плавби (для мене це була подорож на чужину, для Вас – повернення додому)...”, “Я рада б знати, чи Ви ще пригадуєте собі нашу першу та останню зустріч?”, “Ви помітили, що я з великим зусиллям утримувала рівновагу... і запропонували мені тоді свою допомогу, і так ми ходили, взявшись під руку, ціле післяобідю аж до вечора” (7, с.157).

<sup>4</sup> Кулінська Л.П. Проза Лесі Українки. – К., 1976. – 166 с.; Третьяченко Т.Г. Художня проза Лесі Українки. – К., 1983. – 287 с.

<sup>5</sup> Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с фр. Г.К. Косикова // За рубежом эстетика и теория литературы XIX–XX вв. / Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987. – С.387–422.; Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс / Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Л., 1996. – С.354.

<sup>6</sup> Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення / Слово. Знак. Дискурс / Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – С.354.

<sup>7</sup> Українка Леся. Збір. тв.: У 12-и т. – К., 1976. – Т. 7. – С. 157. Далі том і сторінку зазначаємо в тексті.

Словесний переказ подій читачем твору (героїня згадує про зустріч із незнайомцем, який тактовно дбає про неї під час плавби) неодмінно зумовить потребу в додаткових — мотиваційному, психологічному, емоційному — смислах. У тексті, безсумнівно, міститься більше, ніж могло б бути у звичайному листі, адже письменниця керувалася не логічною доцільністю, а художньою необхідністю: подати події у двох паралельних площинах (епістолярній і розповідній). Отже, навіть не самі події матимуть глибинний сенс, а розповідь про них.

Структурна функція словесного ряду — не лише передача інформації, подієвості, уміщеної у фразах, а підпорядкованість законам художнього цілого, тобто передусім він несе естетичне навантаження. Йдеться не про підвищену значеннєвість події як акту, а про існування думки як реальної події. Саме враження жінки від подорожі та її згадки про незнайомця рухають сюжет. Художній текст відтворює і передає минуле не як те, що відбулось, а як суще зараз, тепер, і саме через таке художнє свідчення читач залучається до певного життєвого досвіду як до свого власного. Тобто романтично налаштований читач, крім захоплення благородними людськими взаєминами, природними за своєю суттю, знайде такі розповідні одиниці, які вказуватимуть на закоханість жінки.

Наприклад: “Не знаю, але я її [зустріч] не можу ніколи забути, хоча безліч таких випадкових дорожніх знайомств з того часу випали мені зовсім з пам’яті”, “Як тільки Ви подали мені руку, у мене було таке враження, ніби ми разом проходилися вже не раз”, “...Ваша рука мені була кращою опорою, ніж залізні поручні сходів; мені здавалось, неначе я це давно знала”, “Весь час Ви дискутували спокійно, а я відчувала, як горіли мої очі і палало обличчя”, “Тоді мені так дуже хотілось Вам сказати: “Дякую, мій друже!” Але я вимовила лише перше слово...” (7, с.157).

Деякі лексії у тексті вказують на те, що дивне почуття прихильності відчуває лише героїня: “Вам і на думку не спало, що Ви допустили нечемність, коли, замість розмовляти зі мною, Ви ходили вздовж палуби, заклавши руки за спину”, “Ви не вдавалися також до жодних жартів... скоріше все було схоже на конференцію”, “Там внизу, на порозі каюти, на прощання ми подали руки... Ви побігли швидко та спритно сходами нагору і зникли в темряві”, “Наступного ранку я Вас побачила ще раз, як Ви стояли у найвіддаленішому кутку пароплава. Ви, однак, мене не бачили, і нова зустріч не відбулася”; “Коли ми прибули до пристані, де Ви мали намір зійти, я хотіла Вас відшукати, щоб сказати прощальне слово, але Ви загубились в натовпі...” (7, с.158). Найбільш красномовними з цього погляду будуть фрази, які розміщені уже в перших рядках листа й акцентують увагу на невисловлених почуттях героїні: “На що може такий лист придатися? Насправді, цього й сама я не знаю, та якраз тепер не маю охоти думати над цим. Для такої поведінки існує французький вислів: “Це сильніше за мене”. Отже, “це сильніше за мене” і є якраз бажання послати Вам листа у невідому далечінь” (7, с.157). Отже, лексії вказують на приховані почуття, що їх усвідомила адресантка і зумисне намагається приховати від адресата, читача, а можливо, — і від себе.

Узагалі, “Лист у далечінь” претендує на повторне прочитання, завдяки якому і відбувається прояснення логіки взаємозв’язків мінімальних розповідних одиниць у багаторівневному цілому. К.Бремон у “Логіці розповідних можливостей” зазначав, що наратор, намагаючись побудувати події в певній часовій і логічній послідовності, має лише одну можливість — зв’язати зображуване у єдність, яка зорієнтована на фінал. Йдеться про те, що структурна сутність будь-якого висловлювання (і, відповідно, словесного твору як певної суми висловлювань) сфокусована в його лінійній специфіці. Однак цілісна об’ємна система образів зумовлюється інтегрованим смислом, адже всі елементи розповіді перебувають у багатократній і різноспрямованій взаємодії. Власне, такій художній далекодії служать у листі розповідні одиниці, суголосні із заголовком.

Разом із лінійно розгорнутим матеріалом сприймаються і фрази, які повертають читача до назви твору, прояснюють її значення: “Отже, “це сильніше за мене” і

є якраз бажанням послати Вам листа у *невідому далечінь*”, “Ваша постать рухається тепер перед моїми заплученими очима у *далекій перспективі*... так, як видно через театральний бінокль, тільки коли обернути його навпаки”, “Наступного ранку я Вас побачила ще раз, як Ви стояли у *найвіддаленішому* кутку пароплава”, “І все ж, коли я Вас згадую та бачу в *далекій перспективі* Вашу постать...”

Отже, фрази “*невідомо далечінь*”, “*далека перспектива*” – це інтенціональні слова, що створюють образ далечини й не лише виконують просторову функцію, а й допомагають проникнути у глибину душі авторки листа, а заголовок “Лист у далечінь” служить сигналом до початку кристалізації цілого. Дочитавши до останнього рядка, можна зрозуміти глибокий внутрішній смисл заголовка, який із самого початку спрямовує читача до сприйняття розповіді-сповіді.

“Лист у далечінь” Лесі Українки – це закодований вислів, який дає сигнал, що: 1) це спроба адресантки все ж таки знайти того, кому “хочеться сказати... “Дякую, мій друже!”; 2) лист апелює і до конкретної людини, і до минулих, пережитих почуттів. Тому “делечінь” має дві площини – минуле і майбутнє. Сум і водночас надія вчуваються у фінальній фразі: “І все ж, коли я Вас згадую та бачу в *далекій перспективі* Вашу постать, дуже хочеться сказати Вам: “Дякую, мій друже!” – і мені справді жаль, що Ви не можете цього почути!”

Отож, рецепція заголовка зводиться до натяку, який попереджує розгортання асоціативного ряду в розповіді, і кожне слово в цьому тексті “індивідуалізується”, має або яскраво окреслений, або ледь помітний відтінок.

Новела Лесі Українки спонукає інших авторів до створення асоціативного поля, наприклад, на рівні назви: “Лист у вічність” (п’ята новела “Вершників” Ю.Яновського) розкриває мить здолання смерті вічністю. Ідейно-емоційний ключ цього розділу – слово “листоноша”. Образ листоноші переростає в узагальнений образ безсмертя: “Лист у вічність пішов разом із життям, як світло від давно згаслої самотньої зорі”. “Зразковий читач”, напевне, пригадає ще один лист до втраченого адресата – поезію М.Рильського “Лист до загубленої адресатки”. Цей “лист” теж утрачає виразні індивідуально-персоналізовані риси й набуває універсального характеру. Звернений до однієї особи, він змінює аудиторію і, адресований уже будь-якому читачеві, перетворюється з особистого послання – факту буття – у факт мистецтва, тобто розмикає персоналізований естетичний досвід.

Хоча “Лист до загубленої адресатки” М.Рильського – твір поетичний, проте в ньому, як і в новелі “Лист у далечінь” Лесі Українки, присутній момент “впізнання-пригадування”:

Ніяковий, сутулий, в гімназичній  
Наївній формі, мрійник і позер,  
Що тратився в компанії незвичній,  
Як зрештою, умію ще й тепер,

Такий я був у Курсуні, над Россю.

.....  
Коли з твоєї пригорщі легкої –  
Ти пам’ятаєш? – воду з джерела  
Холодну пив, а з тиші лісової  
Текучим медом іволга пливла...<sup>8</sup>

За допомогою художніх засобів оприявнюється ретроспективна картина давноминулого щастя, почуття любові: “І стиглі пресолодкі полуниці”, “і яблуня, і пісня, і вікно”, “і вогких уст сердите надудання”, “і усміх, що до серця пропікав”<sup>9</sup>. Ліричний герой не приховує своїх почуттів, намагається не лише відтворити їх, повернути прекрасну адресатку у щасливі дні, а й виповісти неприховане почуття суму, туги, печалі за втраченим:

<sup>8</sup> Рильський М.Т. Лірика. – К., 1984. – С.109.

<sup>9</sup> Там само. – С.110.

І ще не знав я, що асфальт перону  
І приступка у поїзді брудна  
Сльозу колись родитимуть солону,  
Тим гарячішу, що вона — одна<sup>10</sup>.

Ліричний герой поезії М.Рильського не прагне відшукати ту, про яку говорить найтеплішими і найщирішими словами, усвідомлюючи, що все залишилось у “далечині”:

Не знаю, де ти, хто ти, що ти нині,  
Усе перекотилось без сліда...  
Та вірю, як приречено людині,  
Що й досі ти прекрасна й молода!<sup>11</sup>

Чотири мініатюри “Святого вечора!” Лесі Українки теж своєрідні з погляду наративності, позбавлені посередництва між героями і читачами. У них не розповідається про життя, а превалює зображення. Мінімальні розповідні одиниці, з яких зіткано текст, сумісні у динаміці та взаємозв’язках, зумовлюють виникнення певної “картини”. Розповідь замінюється виразним, майже фізично відчутним зображенням. А тому розповідні одиниці можна назвати “мазками”, з-під яких постає зрима картина. Фрагменти за часом дії злиті композиційно в єдине ціле (події відбуваються під Різдво, на Святий вечір), але водночас вони окремі, замкнуті в собі. Послідовність їх розміщення створює образ у русі. Мозаїчна, монтажна структура твору, відбір ракурсів художнього бачення безпосередньо пов’язана з трансляцією “руху душі”. Позначення реальних об’єктів нарації “ясної хати”, “пишно убраної кімнати”, “білого, білого поля”, “малесенької тісної кімнатки” сконденсовує малюнок, спрямовує читацький погляд углиб картини. Кожен із цих об’єктів володіє і художньою наочністю, і вірогідною реальністю, змушуючи реципієнта бути залученим до акту сприйняття, майже безпосереднього зримого контакту з предметами, природою і людьми. Цим, власне, і досягається єдність художнього бачення навколишнього світу в образах реального його сприйняття, єдність елементів у системі “автор-текст-читач”. Якщо постмодерна техніка навмисної хаотичної композиції конструює читача як виробника художнього продукту, то манера письма Лесі Українки розрахована на читача-споживача. Незважаючи на те, що перше читання фрагментарного тексту — це звичайне, “лінійне” читання, однак згодом виникає потреба в цілісному відчитуванні рівнобіжних фрагментів, паралельних подій у єдиному контексті. Адже шматки тексту сприймаються як цілісність завдяки єдиному часовому відтинку — Святого вечора.

У творі не руйнується традиційна зв’язність розповіді, хоча текст сегментується. Персонажі (молодий хлопець з восковим, блідим обличчям, малий школяр і молода дівчина, що схилилась над шиттям) суб’єктивізуються завдяки своїм виразним почуттям у переддень свята. Авторське зображення зовнішньої обстановки, місця, часу тощо враз змінюється персонажним саморозкриттям: “Часом серед розмови хлопець затримається, утопить свої чорні очі в просторінь і замислиться... Що ж се? знов тая журба, знов той жаль? Ні, годі! Он усі так приязно, весело (занадто весело!) бажають йому щастя-здоров’я!..”, “Швачка пильно задивилася на те віконце і на те світло лагідне, на віях у неї заятріла сльоза... У людей Святий вечір!.. А у неї? Ба! у неї теж Святий вечір!..” (7, с.12–14). Таке безпосереднє, швидке скорочення мовних партій наратора, що показує, демонструє, зображує, і власне персонажа, який роздумує, говорить, перебування водночас “над” і “у” світі твору, свідчить про художню майстерність Лесі Українки як розповідача. Отже, усі образки об’єднує той, хто бачить (найперше), і той, хто говорить, забезпечуючи динамічний ритм розгортання змісту.

Саме розповідна техніка покликана вразити читача контрастом почуттів, які переживають герої, і ситуацій, у яких застають їх оповідач із читачем.

<sup>10</sup> Там само. — С.110.

<sup>11</sup> Там само. — С.112.

1901 р.



“[...] Маю подати [...] карточку року 1901 в Чернівцях. Скромний вираз на тій карточці без порівняння ближчий до властивого Лесі виразу. Можу запевнити, що й сама Леся находила сей знімок подібнішим, хоча находила, що на ньому вираз занадто вже сумний: „Baranek boży [“Ягня боже” (польськ.)], - казала вона, жартуючи, про тую карточку”.

(*Квітка Кл.* На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку. – С. 223).

Своєрідна з погляду наративності також новела “Мгновение”. Фабула надзвичайно проста: оповідач, чоловік без імені, розповідає про пригоду, яка сталася з ним у Польщі, куди він їздив у справах, точніше – розповідає про момент життя. Оповідач пережив у старому костелі на перший погляд дивну зміну настрою – від іронічного (з яким розглядав костел із середини) до побожного (спостерігаючи за молитвою молодої селянки і почувши звуки органної музики). Але таке спрощене переказування звело би нанівець усю глибину й оригінальність тексту.

Початок оповіді відтворює ситуацію, у якій читач стає свідком розмови “своїх”: оповідача, який безпосередньо звертається до кола співрозмовників, і аудиторії (“Вы знаете меня, я человек трезвый и положительный до мозга костей, не помню даже, чтобы в детстве или в юности меня особенно занимали религиозные или мистические вопросы...”) (7, с.191).

Розлогі описи як костелу, так і дівчини-селянки виконують важливу функцію – передають бачення оповідача “до” вражаючого моменту: “Цветов было поразительно много, так как дело было в мае, когда католики особенно украшают свои костёлы. Цветы эти точно утопали в полумраке, несмотря на свечи, зажжённые, впрочем, с некоторой экономией, только местами узкие полосы света, падавшие из стрельчатых окон с разноцветными стёклами, окрашивали их в фантастические краски и придавали им странный, неземной вид” (7, с.192).

Усе це викликало в оповідача лише іронію: “Странная манера у этих католиков, – подумал я, – везде вводит театральность какую-то, ведь здесь всё рассчитано на эффекты, эти цветы, освещение и даже этот реализм в изображении крестных страданий – всё это как-то странно действует на воображение. Впрочем, есть эффекты довольно грубые. И я с улыбкой посмотрел на меч, вонзённый в грудь мраморной мадонны” (7, с.192).

Оповідач свідомо зауважує той ефект від розкішно прикрашеного костелу, який покликаний уразити відвідувачів, апелювати до їхньої уяви, душевних порухів, сумління. Він намагається протистояти цьому навіть тоді, коли бачить молитву дівчини: “Гретхен, подумал я, и что-то трогательное начало охватывать меня, но я не хотел ему поддаваться”. Молитва, яка розпочалася дзвінком, видалась оповідачеві комічною: “Мне показалось комической эта молитва по звонку, я едва удерживался, чтобы не расхохотаться...” (7, с.193).

Отже, два суперечливих почуття борються в душі героя: правда і кривда, сумління і зла іронія.

Переломною у цьому двобої стає фраза, яка виконує кульмінаційну функцію. Це розповідна одиниця – слово “раптом”. “Раптом” – це такий феномен, який у сучасній філософській літературі позбавлений місця і не збігається хоч би з якоюсь одною (ні, з жодною) часовою точкою. Це “раптом” означає, що відбувається зміна в той чи той бік. Справді, зміна не починається зі спокою,

поки це — спокій, і не з руху, допоки триває цей рух. “Раптом” лежить між рухом і спокоєм, перебуваючи поза часом. Момент “раптом” прив’язує теперішнє і до минулого, і до майбутнього. Подія “раптом” виступає причиною вибудовування особливої послідовності. Звідси бере початок незворотність. “Раптом” зумовлює розходження буттєвої серії, задаючи плюральну варіативність. Подія “раптом” виконує роль імпульсу, призводить до розв’язання тої чи тої послідовності й семантично визначає всі ці розходження, створивши незворотний характер розгортання подій. “Раптом” стає причиною змін у настрої оповідача: *“Но вдруг я вздрогнул, как от удара грома. Внезапно грянул В вышине орган. Мощный, властный звук”*. З цієї миті все довкола змінюється — освітлення, розп’яття, мадонна, дівчина, яка молилась: “Матерь божья в радужном одеянии указывала одной рукой на меч, пронзающий её сердце, а другой рукой на поверженную у её ног девушку”.

Такий ефект оживлення навколишніх предметів зумовлений, на наш погляд, кількома чинниками. На це вказують розповідні одиниці. По-перше, на початку тексту оповідач зауважує, що всі релігії асоціювались у нього з певними предметами і людьми. Так, протестантизм уявлявся оповідачеві у вигляді чорної дошки, списаної крейдою, католицтво — ксьондза, котрий смакує лікер, хоча, як оповідач сам зізнався, він мав про ці вчення досить приблизні знання. Йдеться про те, що саме образне мислення персонажа зумовило такі миттєві переживання. По-друге, коли оповідач увійшов у костел, орган перестав звучати. Раптовість звучання органної музики лише підсилила почуття душевного піднесення. По-третє, момент натхнення, самозречення відбувся тоді, коли молилась дівчина, а не в товаристві “слезливых старушек”. Віра і молитва молодої людини зумовили такий емоційний сплеск. Тому світле в душі оповідача здобуває перемогу: “В моей груди колыхнулось что-то горячей волной, и мне захотелось броситься на колени рядом с этой девушкой, обвить руками пьедестал мадонны и запеть, или зарыдать, или умереть в каком-то непонятном восторге” (7, с.194). Проте такий душевний стан виявився миттєвим, як усе прекрасне й неповторне. Саме у такі миттєвості людина прагне єднання з Богом, просвітлення, миру і спокою в душі. Мить богонатхнення стала подією, яку оповідач згадує з відстані часу.

Отже, у тексті важливою стає не фабула, а розповідь про події. Леся Українка майстерно розповіла про єдину мить у житті людини, яка стала пам’ятною, розкрила найпотаємніші порухи душі, самозречення, наближення до себе. Акценти змісту падають не на фабулу, а на фрази-лексії, які повинен декодувати читач. Власне, це і стає наративною стратегією усієї “малої” прози Лесі Українки.

Характери, вчинки, почуття, переживання, картини природи, емоційні образи, що їх супроводжують, події, символи, вимисел тощо — це той щедрий письменницький арсенал, який продукує моделювання певної картини світу і яким уміло послуговується Леся Українка як прозаїк. Тобто наративна стратегія прозових творів письменниці виявляється у найважливіших аспектах: відмові від авторського голосу, акцентуації на розповіді, а не на подієвості, злитті опису й зображення, відкритості творів на багатозначність прочитання. Наративам Лесі Українки притаманна найголовніша та найвагоміша ознака — вони зберігають універсальні істини й забарвлюють їх національним колоритом.

*м. Луцьк*

“...ЭСФИРЬ БОРИСОВНЕ ПОКЛОН...”  
(Невідомий лист Лесі Українки)

1927 р. видавництво “Книгоспілка” готувало до друку 12-томне видання “Творів” Лесі Українки. Климент Квітка, розшукуючи тоді не відомі йому творчі рукописи письменниці, попросив родину Комарових спробувати віднайти в Одесі колишню знайому Лесі Українки на прізвище Хуторська. Окрім свідчення, що ця одеситка за професією була медичним працівником, К.Квітка мав також далеко не певні дані про те, що Леся Українка могла лишити їй свої рукописи (Лист Ольги Косач-Кривинюк до К.Квітки з Одеси в Київ від 1 серпня 1927 р.<sup>1</sup>). Того року влітку Ольга Косач-Кривинюк також намагалася в Одесі довідатися про Хуторську в “адресованому бюро та в спілці медсанпраці” (не знаючи ні імені, по батькові, ні віку розшукуваної). Пам’ятаючи про дбайливе ставлення Лесі Українки до своїх творчих рукописів, сестра Ольга все ж висловила подив: чому, залишаючи свої автографи знайомій одеситці, письменниця “не доручила нікому з Комарових якийсь поклопотатися за них”<sup>2</sup>.

Наступне десятиліття для Ольги Косач-Кривинюк сплигло в невтомних пошуках автографів Лесі Українки, документальних свідчень про неї та її оточення. Під час написання праці “Леся Українка: Хронологія життя і творчості” (1934–1944) вона вже мала у своєму розпорядженні оригінал єдиного листа Хуторської, господині пансіонату в Гелуані (Єгипет), надісланого Лесі Українці 6 (ст. ст.) жовтня 1912 р. в Кутаїсі. Зміст листа пані Хуторської авторка “Хронології” коротко переказала, не називаючи імені, по батькові кореспондентки (певне, дані про неї в Ольги Косач-Кривинюк залишалися дуже обмеженими): господиня гелуанського пансіону сповіщає про розмір місячної оплати за кімнату, просить письменницю заздалегідь повідомити про свій приїзд, нагадує про спільних знайомих<sup>3</sup>.

Доля цього листа (і вищезгаданого листа Ольги Косач-Кривинюк до К.Квітки), як і багатьох інших оригіналів, поданих у “Хронології” повністю чи побіжно переказаних, залишалася невідомою до того сенсаційного моменту, коли в Слов’янській бібліотеці (Прага) було виявлено архів, який сестра письменниці лишила 1944 р. у Празькому музеї визвольної боротьби України<sup>4</sup>. Вона сподівалася в моторошних умовах війни на збереження цих дорогоцінних документів. Тепер ці тексти видруковано у згаданому збірнику “Листи так довго йдуть...”. Уперше опублікований тут лист Е.Б.Хуторської до Лесі Українки, датований 19 (н. ст.) жовтня 1912 р., підтверджує наше припущення, що існувало листування письменниці з “хазяйкою” вілли “Тевфік” у Гелуані (мабуть, нерегулярне): у пансіоні Леся Українка лікувалася під час усіх трьох приїздів до Єгипту. Одеситка Хуторська Есфір Борисівна була лікарем-акушером і саме як лікар починала свою роботу в Гелуані (очевидно, спромоглася згодом придбати тут скромний за доходами пансіон “Villa Tewfik”).

Найімовірніше, вони познайомилися навесні 1910 р. в Гелуані й упродовж трьох наступних років, які залишалося прожити Лесі Українці, мали з перервами на літо десять довгих місяців щоденного, найближчого спілкування (1910 р. – квітень – травень; 1911 р. – березень – квітень; 1912 р. – листопад – грудень; 1913 р. – січень – квітень). У квітні 1910 р. Е.Б.Хуторська ще працювала лікарем на віллі “Тевфік” (а господарем цього пансіону був тоді власник вілли “Континенталь”, де Леся Українка мешкала з 29 листопада 1909 року). Їй довелося

<sup>1</sup> Листи так довго йдуть...: Знадоби архіву Лесі Українки в Слов’янській бібліотеці у Празі / Упоряд., передмова та примітки С.Кочерги, післямова О.Сліпушко. – Нью-Йорк, 2002. – С.246–247.

<sup>2</sup> Там само. – С.247.

<sup>3</sup> Косач-Кривинюк О. Леся Українка: Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк, 1970. – С.858–859.

<sup>4</sup> Див. також: Лариса Петрівна Косач-Квітка (Леся Українка): Біографічні матеріали. Спогади. Іконографія / Автор проекту, вступної статті і коментаря Т.Скрипка. – Нью-Йорк – Київ, 2004. – С.137–138.

переїхати з “Континенталу”, бо пансіон з квітня закривався. У новому пансіоні “Тевфік” письменниця у квітні “викінчувала (властиво, вигладжувала) торік дописану драму з перших віків християнства “Руфін і Прісцілла”<sup>5</sup>.

З дороги додому, перебуваючи на пароплаві, Леся Українка пише 9 (ст. ст.) травня 1910 р. листівку Марії Охріменко до пансіонату “Тевфік”, у тексті якої зустрічаємо першу згадку про Е.Б.Хуторську: “Єсф[ирь] Бор[исовне] поклон...”<sup>6</sup>.

На початку 1911 р. стан здоров’я письменниці різко погіршився, і з неймовірними зусиллями вона вдруге добралася до Гелуана, зупинившись знову на віллі “Континенталь”. Напади хвороби нирок виснажували до краю, а тут додалася ще й інша прикра обставина: доводилося підніматися на другий поверх. Тому на початку березня 1911 р. Леся Українка вдруге переселяється на віллу “Тевфік”, де пані Хуторська вже була господинею. У листі до матері від 9 березня 1911 р. поетеса втішається, що її поселено на першому поверсі “та ще й з двома вікнами на південь і на захід — ясніше вже не може бути, як у моїй хаті! І коштує мене тут хата й утримання (утр[имання] добре: 5 раз на день їсти дають і варять гаразд) 120 р. на місяць. По тутешньому се зовсім дешево. До того ж маю завжди широкий вид на нільську долину з пірамідами, що теж чимало для мене значить” (12, 339).

За три тижні трохи поліпшилося здоров’я. “Я тепер маюся нічого собі, т° нормальна; нападів нема. Таки велике діло Єгипет, коли ніхто не псує пробування в ньому” (з листа Лесі Українки до сестри Ольги від 30 березня 1911 р. (12, 344).

Уже перед від’їздом (7 квітня 1911 р.) письменниця згадала в листі до сестри Ольги про спілкування з братом “моєї тутешньої хазяйки” (судячи з контексту згаданого листа Е.Б.Хуторської до Лесі Українки від 19 жовтня 1912 р., його звали Віктором Борисовичем).

Саме в жовтні 1912 р. письменниця писала з Кутаїсі поки що не знайдений лист до пані Хуторської, на який “хазяйка” пансіону відповіла 19 жовтня сердечним запрошенням на лікування.

У листах письменниці останнього піврічного перебування в Єгипті (листопад 1912 — квітень 1913) детально зафіксовано напрочуд людяну, дбайливу обстановку, яку створювала господиня вілли для тяжкохворої. Е.Б.Хуторська впродовж трьох років була свідком невідворотного згасання фізичних сил Лесі Українки та її непоборного прагнення творити. Від тієї першої миті приїзду, про яку поетеса писала Ользі Кобилянській: “[хтось] прийшов у хату (у свою давно знайому Villa Tewfik), бухнув на ліжко в першій-ліпшій покої — і заснув, так заснув, наче зроду не спав!” (12, 455), — і до їхнього прощання 1 травня 1913 р., як свідчать листи, господиня-лікар намагалася максимально полегшити стан хворої: гранично зменшила плату за утримання (з 120 до 80 р.), забезпечила прекрасним доглядом і харчуванням, а головне — запропонувала ідеальне помешкання, “добре знаючи” Лесю Українку. Ось як малювала поетеса в листі до Ольги Кобилянської краєвид з веранди своєї сонячної, південно-східної кімнати (вона цього разу вже не змогла “зложити навіть візити Великому Сфінксу та пірамідам”): “[...] хтось тепер може тільки лежати (як сидить, то вже щастя) [...] проте ж і на лежачих світить сонце і дивляться зорі, і дорогий пурпур єгипетського заходу видно їм, і золота пустиня снує свої гарячі полудневі мрії перед їх очима — те все ще не заказано мені [...]” (12, 461).

Не заказано було письменниці тоді вивчати іспанську мову за “самоучителем” і найбільше — спілкуватися з друкованим словом (хоча в глибині очей часом також відчувала різкий біль). Перед від’їздом турбувалася про перевезення накопичених за півроку книжок, журналів, прискіпливий перегляд яких на кордоні завжди змушував її вистоювати годинами на митниці. Тепер же їй від слабкості

<sup>5</sup> *Українка Леся*. Збір. творів: У 12 т. — Т.12. — К., 1979. — С.312. Далі зазначаємо том і сторінку видання.

<sup>6</sup> Оригінал листівки зберігається в Ятинському музеї Лесі Українки; цитуємо з фрагмента її фотокопії, що зберігається у Відділі рукописів Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України (далі у тексті — ІЛ). — Ф.2. — №1591.

кожна зайва хвилина стояння була вкрай болючою. Тому й звернулася Леся Українка до Е.Б.Хуторської з проханням переслати її книжки бандероллю в Одесу на ім'я Галини Комарової (якій у листі письменниця пояснювала: багаж із книжок та журналів “нехай собі переглядають на пошти”. — 12, 440).

Саме з цим проханням про пересилку книжок і зв'язаний не відомий досі лист письменниці від 2 жовтня 1913 р. до пані Хуторської, що зберігається у фонді Лесі Українки Відділу рукописів Інституту літератури (ІЛ. — Ф.2. — №1529). Автограф залишився непоміченим і під час упорядкування 10-томного (1963—1965) та 12-томного (1975—1979) видання спадщини письменниці, можливо, тому, що порівняно пізно надійшов до фонду Лесі Українки — у 1955 р.:

*Одесса Княжеская ул., №15*

*Анне Ефимовне Абесгус  
(Просят передать Э.Б.Хуторской)*

*2. IV. 1913. Кутаис. Джаяновский пер., дом Кикодзе.*

*Дорогая Эсфирь Борисовна! Где Вы? Я справлялась, проезжая второй раз Одессу, о Вас по телефону — мне сказали: “Ждём со дня на день”. Но я в тот же день (13 мая) уехала и не знаю дальше, что было. В Одессе мне дали одну бандероль книг, которые Вы должны были послать, а больше никто ничего мне не передавал. Посылали ли Вы их, или м[ожет] [быть] взяли с собой, когда ехали сами? Будьте добры, напишите, а если не посылали, то пошлите теперь по выставленному вверху адресу на моё имя.*

*Я, как видите, опять на Кавказе и — увы! — на неопределённое время. Все наши планы провалились. Здоровье моё уже успело изменить: то постоянно повышена t° (нередко выше 38), общее состояние тоже ухудшилось, бациллы опять есть и белок увеличился...*

*А как Вы устроиваетесь? Где наши зимние соседи? Я никому не писала, а надо бы. Целую Вас и Дарочку, привет Вашей маме.*

*Ваша Л.Квитка*

Один з останніх листів Лесі Українки короткими фразами відображає теплі, людяні стосунки двох жінок, неприховану “гарячу” довіру, що панувала між ними. Лист справді не розрахований для сторонніх очей, бо писався ще й лікареві, який умів допомагати...

А щодо пересилки книжок зауважимо: лист оповіщає, що одна бандероль з книжками, надіслана пані Хуторською, все-таки надійшла до Комарових. Можна припустити, що решта книжок в іншій бандеролі було затримано поштовою цензурою (недарма письменниця слушно згадувала про неї в листі до Г. Комарової).

Як виявилось, цей лист надіслала до Інституту літератури з Ленінграда дочка Е.Б.Хуторської Дарія Ісаївна Хуторська на прохання Марії Дем'янівни Деркач. Дарія Хуторська (“дитина хазяйки”, “Дарочка”, за висловами Лесі Українки) зберегла в пам'яті образ Лариси Петрівни. Подаємо її лист:

*Ленинград. 12 / II 1955 г.*

*Многоуважаемая тов. Деркач М.Д.!*

*Я получила Ваше письмо с просьбой переслать сохранившееся у меня письмо, написанное Ларисой Петровной.*

*С большим удовольствием я это письмо передаю в дар литературному институту, в котором хранится корреспонденция Ларисы Петровны.*

*Моя мать, Эсфирь<sup>7</sup> Борисовна Хуторская, постоянно жившая в г. Одессе, лечилась в Египте, в Гелуане, тогда же, когда и Лариса Петровна.*

*Из рассказов матери я помню, что Лариса Петровна проживала у матери и что были они в дружеских отношениях.*

<sup>7</sup> У дослідженнях помилково вжито ім'я “Ельфір”: Мороз М.О. Літопис життя та творчості Лесі Українки. — К., 1992. — С.509; “Листи так довго йдуть...: Знадоба архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці у Празі. — С.151, 152; “Іменний покажчик” у 12-ому томі “Зібрання творів” Лесі Українки (1979), подає такі ініціали Хуторської: “Я.Б.” (С. 645).



1913 р.

“[...] Любительські знімки, що зробив д. Юрій Приходько-Тесленко у Києві в маю 1913 року, [...] незадовго до смерті Лесі, [...] незвичайно гарні по техніці, але вирази на них не правдиві і випадкові. В сій опінії я розходився з самою Лесею — вона находила сі знімки вповні влучними”.

(*Квітка Кл.* На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку. — С.223).

*Письмо Ларисы Петровны, адресованное моей бабушке для передачи матери, написано 2 / VI 1913 г. в г. Кутаисе, это, очевидно, одно из последних писем, так как в июле 1913 г. Лариса Петровна умерла. Из этой открытки видно, что, невзирая на тяжёлое состояние здоровья, Лариса Петровна до последних дней была занята работой, интересовалась книгами, просила выслать оставшиеся, видимо, у матери ещё книги. Это также подтверждается рассказами матери о том, что Лариса Петровна, несмотря на запрещение врачей, лёжа в постели, обложенная книгами, постоянно писала не зная отдыха.*

*В 1913 году мне было 8 лет, я помню Ларису Петровну, когда она была у нас в Одессе (даты не помню), худой, бледной, прихрамывающей с палочкой, и с кружевными митенками (полуперчатки) на руках.*

*“Целую Вас и Дарочку<sup>8</sup>, привет Вашей маме. Ваша Л.Квитка”. “Дарочка”, это я, зовут меня Дарьей Исаевной Хуторской, в семье звали Дарой, в детстве “Дарочкой”.*

*Воспоминания моей матери, по всей вероятности, были бы более полными и интересными, так как мать жила вместе с Ларисой Петровной в Гелуане, но она умерла в г. Одессе в 1928 г.*

*Сейчас узнав из Вашего письма о хранящейся в Институте литературы корреспонденции Ларисы Петровны, посылаю в дар это письмо, как одно из последних перед смертью и представляющее интерес для биографии Ларисы Петровны.*

*Хранили это письмо моя мать и я из глубокой памяти к Ларисе Петровне. Прошу Вас не отказать в любезности подтвердить получение письма. С искренним приветом уважающая Вас Д.Хуторская.*

*P.S. Адрес мой: Ленинград, Чайковского, д.33, кв. 19.*

Приєднаємо і ми до висловленої в листі поваги свої вдячні слова на ім'я невтормного дослідника Марії Дем'янівни Деркач, чистої, жертвовної людини, невсипущими пошуками якої було розшукано і збережено чимало безцінних творчих автографів.

<sup>8</sup> У тексті листа Е.Б.Хуторської до Лесі Українки (“Листи так довго йдуть...” — С.152) помилково прочитано: “Дарочка”.

## ХРИСТІЯНСТВО АГАТАНГЕЛА КРИМСЬКОГО: ПСИХОЛОГІЧНІ ТА ЕСТЕТИЧНІ АКЦЕНТИ



3(15).I.1871, м.

Володимир-

Волинський —

25.I.1942, Кустанай

Агатангел Кримський — надто неординарна постать в історії української культури. Усі спроби охопити внесок Кримського в українську культуру розбиваються об наукову спеціалізацію авторів. Щоб окинути бодай побіжним поглядом усі сфери його діяльності і звести до купи в цілісній особистості однієї людини, треба, мабуть, хоча б у царині гуманітарного мислення дорости до масштабів Кримського.

У цьому зв'язку хочу згадати одну таку спробу — книжку С.Павличко "Орієнталізм, сексуальність, націоналізм: складний світ Агатангела Кримського". Характер обговорення книжки, на жаль, був визначений трагічною передчасною смертю Соломії Павличко: кожний учасник обговорення (навіть Я.Поліщук, — автор найкритичнішого відгуку<sup>1</sup>, найперше озирався саме на цю подію, не дозволяючи собі тих інтонацій і закидів, які, можливо, прозвучали б за інших обставин<sup>2</sup>. Що ж стосується пізнішого часу, то серйозного повернення до теми, мабуть, і не могло відбутися: головна провокація вже ніби позаду (а в нас справді потрібна добряча провокація, щоб розпочалася бодай млява дискусія чи хоча б її видимість). Щоправда, судячи навіть з белетризованої розвідки В.Шкляра<sup>3</sup>, неприємний осад усе ж лишився на душі в багатьох, хто прочитав твір С.Павличко. Хоч як гамуш враження, хоч як дотримуйся американської широти думок, а справа виглядає дуже просто: або роль Кримського в українській літературі вже визначена (і зробила це книжка С.Павличко), або ще не визначена (і тоді, хоч би там що, а треба вступати в полеміку з С.Павличко). Надто багатьом, на мою думку, не хочеться погоджуватись із тим, що літературна творчість Кримського — наслідок сублимованого гомосексуалізму. Але, очевидно, справа тепер не залежить від того, чи зможемо ми аргументовано заперечити цю тезу. Тепер ситуації може зарадити лише щонайглибше переосмислення літературної спадщини Кримського спільними літературознавчими зусиллями, особливо літературної, бо гіпотеза та психоаналітичне дослідження С.Павличко виростають саме з літературного доробку Кримського і, вочевидь, цей доробок міцно маргіналізують.

Попри щире бажання авторки віддати належне Кримському в усіх його визначних заслугах, маємо цілком протилежний результат цієї спроби. А саме: серед українських діячів, цієї національної меншини російської імперії, виявлено представника сексуальної меншини. Якщо Англія пишається Оскаром Вайльдом, Америка — Волтом Вітменом, Франція... Утім, не слід продовжувати цей сакраментальний перелік, який викликає занадто жваве зацікавлення передусім у середовищі обивателя. Словом, був і в нас декадент (щоправда, абиякий) і гомосексуаліст (теж дуже сумнівний), але все ж як у людей.

Очевидно, варто було б доскіпливо і ретельно заперечити кожний пункт книжки Павличко в тій її частині, де застосовується психоаналіз, але це зайняло б надто багато місця. Нижче буде розглянуто два важливі моменти в аргументації авторки: зіставлення роману "Андрій Лаговський" з романом "Крила" М.Кузміна — автора, що його гомосексуальна орієнтація відома і задекларована в російській літературі, а також паралелі з філософською працею "Люди місячного сяйва" В.Розанова, концепція якого має стосунок до осмислення нетрадиційної сексуальної орієнтації. Загалом розгляд постаті й доробку А.Кримського в контексті російської культури

<sup>1</sup> Поліщук Я. Сексуальність як дискурс: маятник рухається? // Український гуманітарний огляд. — 2000. — Ч. 4.

<sup>2</sup> Веретельник Р. Жива людина Агатангел Кримський // Сучасність. — 2001. — № 6. — С. 6.

<sup>3</sup> Шкляр В. Агатангел і Марія: нечестиве кохання в блакитному інтер'єрі // Сучасність. — 2004. — № 4. — С. 49–58.

— тема невичерпна і вдячна, оскільки він належить їй так само, як і українській. Єдине, що не дається в доробку Кримського до повного привласнення російською культурою, — це художня творчість. Навіть не маніфестація Кримським свого українського націоналізму, навіть не багаторічна діяльність як фундатора української Національної академії наук. У російській культурі, як відомо, “каждое лыко в строку”, тим-то вона й велика та могутня. А українцям варто лишень переїхати з Києва до Петербурга, щоб цілком зникнути з обрії власної культури. Це входить у правила гри між імперією і колонією. Україномовна художня творчість — це, мабуть, єдине, що неможливо привласнити іншою культурою. Надто важливо визначити роль Кримського саме в художній літературі, а не тільки в культурі загалом. Очевидно, що сьогодні ця роль визначається поняттями “орієнталіст, поліглот, мовознавець, етнолог”. І чи не останнім у цьому ряду стоїть слово “письменник”. Без осягнення суті і значення літературної ролі Кримського він ніколи не належатиме українській культурі цілком.

Коли твір виходив у світ (його публікація частинами аж ніяк не сприяла цілісному враженню і, зрештою, значно послабила актуальність), сучасникам було надто важко скласти справжню ціну романові (практично жоден з видатних творів української літератури не був адекватно прочитаний сучасниками, і це зрозуміло). На контекст радянських часів, коли роль Кримського визначалася надто двозначно, дуже добре лягала критична оцінка „Андрія Лаговського” Лесею Українкою в листі до А.Кримського від 3 листопада 1905 р.<sup>4</sup>. Отож навіть у добу, коли почалися спроби реабілітувати Кримського, а його авторитет використовувати, оцінка художньої творчості визначилася тезою про особисте захоплення видатного вченого (така собі вибачлива слабкість). Як писав О.Бабишкін: “Розуміючи, що не в цьому його творче покликання, що не в белетристиці він скаже нове й незнане слово, якого прагнуть люди, він час від часу давав відпочинок своєму науковому розумові і писав оповідання, ескізи, романи”<sup>5</sup>. Для радянської ідеології літературна творчість “видатного сходознавця” — шкідливий і небезпечний баласт, який треба було делікатно усунути з поля зору.

У нові часи Т.Гундорова визначила Кримського як першого українського декадента, завдяки якому “декадентство було “прищеплене” українській культурі”<sup>6</sup>. На жаль, у тій, досить уже давній, статті не були зроблені акценти, що ними слід було б починати глибше осмислення літературної ролі Кримського; натомість були зроблені ті наголоси, які легко можуть повести дослідників (можливо, ту ж С.Павличко) у хибному напрямку (від твердження “загалом невроз і екстазизм — чи не основні стани декадентського світовідчуття”<sup>7</sup> до твердження про нову чутливість, зокрема й гомосексуальну, — один крок). У статті Т.Гундорової нема жодної згадки про головну парадигму декадентства, саме ту, яку виразно позначив вплив філософії А.Шопенгауера (про це красномовно говорить добре відома роль Шопенгауера як “батька декадентства”). А це не просто додатковий штрих, це аспект, який виводить на світоглядні засади декадентства. Слід пам’ятати, що декадентство постало в розвої позитивізму (укупі з атеїзмом і нігілізмом) та кинуло виклик матеріалістичному світоглядові. Це було знову, вкотре вже в європейській історії (після бароко й романтизму), поверненням до християнського (зрозуміло, водночас і ідеалістичного) світосприйняття.

Емансипована думка кінця ХІХ ст., озброєна відкриттями природничих наук, ніцшеанським та матеріалістично-атеїстичним нігілізмом, звільнена від будь-яких страхів перед церковними покарами, піддала гострій критиці традиційну культуру

<sup>4</sup> *Українка Лєся*. Лист до А.Кримського від 3.11.1905 р. // *Українка Лєся*. Твори: У 12 т. — К., 1975. — Т. 12. — С.146–147.

<sup>5</sup> *Бабишкін О.* Агатангел Кримський. Літературний портрет. — К., 1967. — С.94.

<sup>6</sup> *Гундорова Т.* Проза А.Кримського і декадентство в українській літературі // *Дивослово*. — 1995. — № 1. — С.20.

<sup>7</sup> *Там само*. — С.17.

Європи, зокрема й християнство. Здавалося, що після атеїстичного нігілізму християнство ніколи вже не набуде попередньої ваги. Але зародилась хвиля декадентства, світогляду, який мав сміливість, незважаючи на тотальну критику християнства, переосмислити його і заново утвердити. Декадентство — це відновлення християнського розуміння світу, коли всі актуальні цінності соціуму скасовуються, бо підверстуються під ризику, яка позначає поділ світу на земне й небесне або ж низьке (плинне, тлінне, матеріальне) і високе (основоположне, вічне, духовне). Цей нігілізм — протилежно обернений щодо ніцшеанського й атеїстичного нігілізму. Не варто їх плутати.

У цьому процесі закономірним було повернення до середньовіччя, щоб відшукати ту історичну форму, яка втілила істинний, закладений у вченні Христа дух християнства. Доба середньовіччя пройшла під знаком тяжкого, виснажливого змагання між духом і плоттю, яке точилось у внутрішньому світі кожного, хто називав себе християнином. Це змагання передусім зачіпало сексуальну сферу. “Проблеми зі своєю сексуальністю, які окремі вірні, такі, як св. Павло, Ієронім і особливо Августин, сприймали як перешкоду до повної концентрації на вищому світі, якраз і були визначальними для тієї культури, позаяк їхні твори були для цілого середньовіччя первинними *auctoritates* і в епоху віри багато їх сприйняли. Вихваляли чесноти незайманості і цнотливості, яким протиставляли проклятий порок *luxuria*, задоволення від фізичної ніжності. Поряд з цим нога в ногу крокує до болю відоме жінконебезпечництво тієї епохи, вираження передовсім страху саме перед цим гріхом... [...] Християнська релігійність, яка проникала у всі життєві сфери, зумовила те, що багато людей відмовилися від сексуального життя...”<sup>8</sup>.

Ці ж питання постали перед Шопенгауером, який, розробляючи концепцію “волі до життя”, звернувся до теми статевого кохання. У трактаті, певна річ, він не повторює приписів ортодоксального християнства. Шопенгауер — віруюча людина Нового часу. Відштовхнувшись від світського ідеалізму німецьких романтиків, він шукав синтетичне світовідчуття, у якому віра була б вільною і незалежною від догматів церкви (у Новий час не було вже ілюзій стосовно цнотливості церковних служителів), а тому звернувся до східних вірувань, зміг розгледіти ядро, спільне для всіх релігій світу: “Адже не лише релігії Сходу, а й істинне християнство без сумніву має той основний аскетичний характер, який моя філософія трактує як заперечення волі до життя...” — зробив він однозначний висновок<sup>9</sup>. “Квієтизм, тобто відречення від усіх бажань, аскеза, тобто зумисне умертвіння власної волі, і містицизм, тобто усвідомлення тотожності нашого власного єства з єством всіх речей або з сутністю світу, — усі ці три моменти перебувають між собою у найтіснішому зв’язку, отже, той, хто сповідує один із них, поступово схиляється до сповідання інших, навіть мимо власної волі”<sup>10</sup>.

Християнство як світський світогляд остаточно утвердилося в добу модернізму, після багатовікового напруженого осмислення двох світоглядних моделей, змагання між якими визначило розвиток європейської цивілізації — антично-ренесансної і середньовічно-християнської. Декадентство — це останній етап у намаганні європейської спільноти запровадити принципи християнства у світське життя. У Новий час виникли умови для розуміння того, що віра людини залежить не лише від історичних обставин, а має також глибокі психологічні витоки. Тому всі монотеїстичні релігії світу мають спільне ядро, яке неортодоксально мисляча людина без зусиль розгледить. Людина від народження має або не має нахил до містицизму, до аскези, прагнення керуватися духом і з його допомогою вгамовувати плоть.

Андрій Лаговський — образ, сконструйований Кримським як модель світоглядних пошуків, — це, як і Шопенгауер, людина широких світоглядних орієнтирів, він критикує окремі засади християнства, цікавиться іншими релігіями світу (зрозуміло,

<sup>8</sup> Історія європейської ментальності. / За ред. П.Дінцельбахера: Перекл. з нім. — Л., 2004. — С.113.

<sup>9</sup> Шопенгауер А. Под завесой истины: Сб. произведений. — Симферополь, 1998. — С.155.

<sup>10</sup> Там само.— С.152.

і східними). Його пошук у царині думки повністю емансипований і суголосний часові. А от із психологією значно складніше. Саме тут розгортається справжня драма. Подивимось уважніше на сутність пошуків Лаговського.

Але спершу ще раз повернемося до книжки С.Павличко, яка методологічно визначається численними паралелями між романом Кримського та іншими творами сучасної Кримському літератури. Наскільки коректно вони здійснюються? Чи можуть бути аргументом у доказі основної тези? Загалом паралелей між доробком А.Кримського й особливо російських письменників можна провести безліч — залежно від мети. Очевидно, саме мета — довести, що художня творчість Кримського жила загроженою гомосексуальною орієнтацією, — визначила добір творів для зіставлення у дослідженні С.Павличко.

Перегуки між романами М.Кузміна “Крила” і А.Кримського “Андрій Лаговський” не лише переконливі, а й очевидні. Проте це аж ніяк не аргумент на користь тези, яку доводить авторка, оскільки подібність має зовсім інші витoki. Значно легше було б поставити Андрія Лаговського в інший, дуже представницький ряд персонажів російської літератури: починають його численні герої Ф.Достоевського, як князь Мишкін або молодший Карамазов, продовжують герої прози Д.Мережковського, В.Брюсова, І.Шмелюва, Б.Зайцева, А.Белого, Ф.Сологуба і багатьох інших учасників літературного процесу, відомого як “Срібний вік” російської культури. Увесь російський символізм легко обрамити творчість А.Кримського, бо вона — органічний складник цього явища. А проте очевидні перегуки — то не доказ вторинності чи епігонства Кримського. Як контекст можна обрати інше тло: прозу М.Пруста, К.Гамсуна, М.Метерлінка, Ф.Моріака... У ній ми знайдемо цілий натовп героїв, які чимось нагадують нам Лаговського. І прикладів так багато, що цілком можна обійтися без кількох імен, одіозних з погляду сексуальної орієнтації (а саме на них, звісна річ, акцентує увагу С.Павличко). На цьому тлі Лаговський не лише подібний до цих героїв за певними ознаками, а й увиразнює їх, бо він — органічна постать української літератури. Цей персонаж психологічно переконливий, у ньому немає ні грана запозиченої позірності, бо він справді проростає з глибин авторської психології й репрезентує авторське світосприйняття. І сексуальність у цьому постанні героя з внутрішнього світу автора — засада, похідна від значно глибших речей. Звісно, якщо сповідувати дух і букву Фройдового розуміння світу, то немає глибшої засади психічного життя, ніж лібідо. Але варто, задля інтересу, періодично дивитися на світ очима інших психологів, скажімо, К.Г.Юнга чи В.Франкла. Та й В.Адлер, А.Маслоу, Е.Фромм і багато інших психологів знайшли не менш вагомні засади.

Отже, паралелі між романами Кузміна і Кримського пояснюються насамперед їхньою приналежністю до одного і того ж явища, яке має чітко окреслені філософські, психологічні й естетичні засади і, відповідно, назву — символізм. Певна річ, у цьому комплексі звучить також нота, пов’язана з процесами загальної емансипації на рубежі ХІХ—ХХ століть, яка безпосередньо зачіпала також питання статевого стосунків і ролі сексуальної сфери у психіці кожного індивіда. Але саме цю ноту важко розчутити саму по собі, а її вилучення з тієї мелодії, яку творить оркестр людської психіки, надто часто загрожує плутаниною у критеріях або перевертанням ієрархії.

Апеляція до книжки В.Розанова “Люди місячного сяйва”, тези з якої про так званих “содомітів” нібито лягають на текст роману “Андрій Лаговський” як пояснення поведінки головного героя, — це один яскравий приклад некоректного поводження з аргументами. С.Павличко не могла оминати своєю увагою суть і пафос книжки “Люди місячного сяйва”: це не популярний твір ображеного мораліста, хоча і сповнений гніву та пафосу викриття, це твір не про сексуальні меншини, а про найглибші засади християнства. Слідом за Ф.Ніцше Розанов головним об’єктом викриття робить християнство. Особливо саркастично знущується автор з тези про непорочне зачаття, з гнівом і обуренням пише про культивовані християнством схимництво й аскезу. Для Розанова “содоміти” —

це передусім християни, він уживає ці поняття як синонімічні, більш того — доводить, що кожний послідовний християнин — це насправді “клятий содоміт”. До “содомітів” зараховані десятки видатних митців, філософів, учених, зокрема Ф.Достоевський і Л.Толстой, тобто здебільшого люди, яких годі підозрювати в гомосексуальній орієнтації. Але Розанову байдуже до цього: якщо вони не були содомітами у житті, отже — приховали свої нахили. Такої ж логіки дотримується С.Павличко: хоча невідомо, чи був у Кримського гомосексуальний досвід, це, на думку дослідниці, означає лише те, що він “завуальовує, зашифровує найголовніше драматичне запитання: що робити чоловікові, який відчуває потяг до своєї статі? Кримський не зміг дати позитивної відповіді на це запитання. Він не зміг привести цю людину до “башти” Іванова, де такі речі толерувалися. Він також не міг дозволити своєму героєві відчути крила свободи на своїх плечах, як це пізніше зробив Кузмін. Герой Кримського має зречтися себе, своїх бажань, свого права на свободу, і саме це зречення, а не контроверсійна сексуальність, стає причиною тяжкого неврозу як Кримського, так і Лаговського”<sup>11</sup>. Авторка, наводячи чимало прикладів того, як спокійно, невимушено і відверто пише Кримський у наукових працях про сексуальні питання, зокрема й про різноманітні відхилення та патології, які трапляються у традиціях, міфах, фольклорі, літературній творчості країн Сходу, не знайшла способу пояснити, що ж завадило вченому і митцеві, такому в усьому незалежному, відчути свободу ще й у цій сфері. Але вона переконана: усі його проблеми від того, що він хотів стати, але не став гомосексуалістом.

Роман “Андрій Лаговський” — справді річ унікальна для української літератури. Якщо в царині поезії та драматургії український символізм розгорнувся повноцінно, сформувавши чимало яскравих художніх особистостей, то про прозу, яка із запізненням відірвалась від романтизму і на рубежі століть усе ще наздоганяла європейський реалізм, цього не скажеш. Лише поодинокі твори можна визначити як послідовно символістські. Глибина такого символізму завжди відносна, бо він, як і будь-який метод модернізму, потребує усвідомлення і психологічної переконливості. Справжній повноцінний символізм у царині прози, яка повністю залежить від специфіки домінантного нарративу, з’являється на одному з пізніших етапів як своєрідний підсумок досить складної еволюції світогляду та естетики. Роман Кримського унікальний не лише тим, що це глибоко модерністський твір, який з’явився на етапі декадентсько-символістському, тобто в українській прозі таких творів майже немає (роману, таки немає). Роман унікальний ще й тим, що презентує творчість такої людини, як Кримський. Адже він — науковець і організатор науки — лише один фрагмент своєї творчої біографії віддав художній літературі. Здається, цей роман, такий психологічно переконливий, світоглядно зрілий, художньо досконалий, повинен був рости й рости серед пошуків першорядного письменника, на родючому літературному ґрунті відповідної течії чи напрямку. Натомість він ніби дарується українській літературі щедрим розкішним жестом генія, який не лише багато зробив для культури, а ще й роман символістський написав — задля заповнення лакуни.

Спробуємо перелічити роман Кримського, виходячи з авторської настанови, якою в жодному разі не можна нехтувати, адже поставлена автором мета написання твору, то та головна пружина, живий стовбур, що навколо нього поступово наростає художня тканина. Отже, роман складається з чотирьох розділів, розгортає перед нами чотири етапи життєвого шляху Андрія Лаговського, кожен з яких позначений переломними змінами світогляду і психології героя. У першому розділі “Не порозумілися” Лаговський — хворобливий юнак з максималістським неприйняттям власної недосконалості і світу. Сюжет визначено в назві: Лаговський розриває стосунки зі своєю матір’ю. Дивлячись на матір уже свідомими очима сформованої людини, юнак одразу виявляє, що в нього з нею немає нічого спільного, бо її світ надто

<sup>11</sup> Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: складний світ Агатангела Кримського. — К., 2001. — С.150.

далекий від духовного, ідеали, які живлять Лаговського, перебувають за межами її бачення й розуміння. Відкривається рабська запопадливість матері перед багатіями міста, її корисливість, нечутливість до страждань бідних та інші риси, кожна з яких травмує Лаговського. Він переживає процес виснажливого вибору, відстоювання ідеалів, переважно знехтуваних або зневажених суспільством. Йому й так надто складно обрати духовні цінності, він усвідомлює власну слабкість, залежність, невитравну гріховність. Майбутнє схимництво Лаговського формується на наших очах саме в першому розділі. Це найбільш шокуюча, місцями натуралістична, трагічна за пафосом частина книги. Щоб досягти кульмінації і змусити героя визначитись на життєвому шляху, тут зійшлися всі сюжети попереднього життя Лаговського. Розрив героя з матір'ю (зауважимо, ніякого з'ясування стосунків не сталося) реальний і символічний водночас: він залишає батьківський дім, щоб іти в протилежний бік, згідно з духом Євангельського заклик до апостолів: покинути всіх близьких і йти за Христом. Він пристає до прочан, бо гроші, призначені на дорогу, роздає бідним, і це теж символічно: хоча юнак іде з рідної домівки не на прощу, а вертається в місто на навчання, спосіб повернення має значення. Лаговський остаточно вирішує чинити всупереч материним настановам, які репрезентують світогляд дрібного, приниженого, слабкого морально і, звісно, далекого від духовності життєвого пристосуванства. Саме тут, у першому розділі, визначається, окреслюється те, від чого Лаговський послідовно і без будь-якої пози ухилятиметься все своє подальше життя (так само, як і Кримський): багатство, становище в суспільстві, слава і людська шана. Це вже аскеза, і вона не позірна. Лаговський з гумором згадує історії про те, як люди сприймають його за бідняка, слугу, як дивуються, дізнаючись випадково про його професорський статус. Бідність, обмеження матеріальних потреб мінімумом, необхідним для підтримання життя, — це головна, засаднича риса Лаговського. І вона формується задовго до того, як наберуть актуальності сексуальні проблеми у психіці героя.

У розділі “Туапсе” Лаговський постає перед читачем уже цілком дорослим. Зникла юнацька знервованість, заганність, трагізм. Лаговський спокійний, самодостатній, із тверезим, легко іронічним поглядом на життя. Водночас окреслюються параметри його позитивної програми: він пристрасний, допитливий науковець, який любить доскіпуватись до витоків і першопричин кожного явища. Водночас він поет з очевидною домінантною рисою світосприйняття — естетизмом. “Коли це раптом він покинув слухати генеральшу та й швиденько збіг з ганку до моря. Там сонце, остаточно тонучи в морі за обрієм, кинуло свій останній промінь на купу прибережного каміння і осіяло фантастичним червоним блиском і дико-сіре креміння-гальку, і сіро-зелений колючкуватий кущ ерингія, що виріс серед гальки. Схилившись на одно коліно перед ерингієвим будяковим стеблом, професор задуманими очима любувався на тії тони, які лягали на ерингіїв цвіт. Потім він устав, поволі вернув на ганок і поцілував руку генеральші.

“Дитина!” — думала генеральша.

“Дитина!” — думав і молодий Шмідт. — Еге, зовсім дитина, хоч і старший за мене”<sup>12</sup>.

Ще один приклад: “[...] а коли одного разу Володимир побачив, що Лаговському аж закрутилися сльози на очах, як задивився він був на сизо-голубі шпилі далеких гір, осяяні рожевим промінням сонця при його заході, то Володимир міг тільки здвигнути плечима або звалити вину за ті сльози на слабкі нерви Лаговського...” (2, с.111).

У таких сценах Кримський завжди чітко розставляє акценти, щоб не можна було помилитись. Естетство Лаговського має чіткі ознаки символістського світосприйняття, коли декадентство — це те, що визначає життєвий пафос, а стосовно мистецтва формується настанова на слово про Бога, про божественну

<sup>12</sup> Кримський А. Андрій Лаговський. Роман. / Кримський А. Твори: У 5 т. — К., 1972. — Т. 2. — С.51. Цитуючи далі це видання, том і сторінку зазначаємо в тексті.

красу і гармонію, котра інколи дає про себе знати у світі природи. Але не тільки завдяки пейзажним красотам. Не випадково саме захід сонця найбільш розчулює Лаговського: це час, коли земний непривабливий світ (“діко-сіре креміння-галька, і сіро-зелений колючкуватий куц”) під дією фантастичного світла перетворюється на осяйний і невимовно прекрасний. Це перетворення — глибоко символічна картина, наслідок певного фокуса бачення: небесна гармонія, торкаючись земної сірості, здатна її, цю занижену сірість, піднести, одухотворити. Це один акцент. Другий стосується реакції людей, що оточують героя. Навіть ті, хто любить Лаговського, мусять шукати вибачення його чужості (“дитина”, “слабі нерви”). Хоча Лаговський намагається бути якомога делікатнішим (поцілував руку генеральші на знак вибачення), але його відмінність від інших, навіть в інтелігентній і значною мірою естетській родині Шмідтів, очевидна. Третій акцент: сльози як вияв особливої чужості саме до гармонії і краси. У наведених цитатах Лаговський не постає перед нами знервованим або занепалим духом. Навпаки, він, як ніколи, веселий і піднесений. Сльози у відповідь на красу виказують невитравний ідеалізм Лаговського. На цьому етапі ідеалізм обраний героєм свідомо й остаточно, але на нього чекає ще одне тяжке випробування.

Викресливши зі свого життя власну родину, Лаговський прихилився до іншої, тієї, яка поманила його ілюзією ідеальної сім’ї. С.Павличко, наголошуючи на закоханості Лаговського у братів Шмідтів (заодно проводячи паралелі зі стосунками Кримського і братів Міллерів, оскільки сім’я професора Міллера, з якою приятелював Кримський у Москві, стала, очевидно, прототипом для Шмідтів), не звернула уваги на той факт, що, зближуючись то з одним, то з двома іншими Шмідтами, Лаговський ніколи не сприймає кожного з них як окрему людину. Всі вони передусім члени любої його серцю родини. Не менш ніжно, ніж до братів, ставиться він і до їхніх батьків — генерала та генеральші, в оповіді не раз наголошується на по-справжньому батьківсько-синівських стосунках, що склалися між ними. Навіть коли з’ясовуються стосунки з кимось одним із сім’ї (найчастіше з Володимиром), Лаговський уживає поняття “Шмідти”, для нього всі вони — окреслена єдність, ідеал, заміна втраченої сім’ї. Сюжет другого розділу визначається руйнацією цього ідеалу, випестуваного з потреби любити й бути любленим. Лаговський має пережити ще один крах ілюзій, ще один тяжкий розрив. Історія ніби повторюється вдруге: Шмідти виявляються надто далекими від того ідеалу, в який так пристрасно повірив Лаговський. Знову нагадує про себе та сама лінія: Шмідти належать земному світові, вони живуть матеріальними цінностями, духовний світ (у даному разі пов’язаний з поезією і музикою) для них — тимчасове, поверхове захоплення, данина моді. Брати Шмідти — позірні декаденти. До того ж і за моральністю, співчуттям до бідних (тут найпоказовіша історія з учителем, якого Шмідти легковажно прирекли на життєву трагедію; на відміну від свого героя, Кримський щодо них не має жодних ілюзій), ставленням до багатства і почетеї. Вони виявилися такими ж, як і його матір, заземленими людьми.

Що стосується нервової хвороби, яку пережив Лаговський після роману з легковажною жінкою Зоєю, то й тут навряд чи варто погоджуватись із С.Павличко, яка вважає: причина в тому, що Зоя — жінка, а до жінок Лаговський загалом почуває відразу, хоча й не усвідомлює цього. Насправді жінки не цікавлять Лаговського з іншої причини: найчастіше він саме в них бачить ту бездуховність і меркантильність, яка відштовхує його в людях. Йому нема про що говорити з жінками, і це не дивина як для початку ХХ століття. Трагедія має свої психологічні витоки. Перший сексуальний досвід виявився вбивчим для організму і психіки Лаговського. Чому? Загалом у романі багато пояснень, запозичених із текстів середньовічних схимників і аскетів. На сьогодні вони здаються досить наївними і цікаві лише як свідчення тих способів, що їх обирали аскети у своїй виснажливій боротьбі з потребами плоті. Звісно, найпростіший шлях — це плекання ненависті

до жінки, віра в її нечестивість, у шкідливість сексуальних стосунків тощо. Лаговський утішається цими доказами, знаходить підтвердження їм у тому, що й Володимир після ночі зі служницею Амалією кілька днів був пригнічений. Насправді головне зіткнення пролягає у тій сфері, яку доводиться гостро і глибоко пережити кожному християнину: саме в інтимних стосунках стикаються ідеал (палка платонічна закоханість) і дійсність (фізіологія, яка в цей час заявляє про права плоті над душею). Суть випробування полягає в тому, що Лаговського було втягнуто у сексуальний зв'язок без справжнього з його боку почуття. Кохання не було і не могло бути: Зоя не та жінка, яка могла б захопити Лаговського, вона з іншого світу, світу надто земних пристрастей. Секс, як лише звичайний фізіологічний потяг, брутально вирвав поетичну натуру Лаговського зі світу ідеальних поривань, естетики, краси і кинув його на грішну землю. Огида до себе — це огида до свого тіла, яке продемонструвало юнакові спроможність керувати ним і змінювати його орієнтири.

У третьому розділі ми бачимо Лаговського, який, повернувшись до Москви вкрай хворим і виснаженим, укотре шукає порятунку в книгах. Читаючи середньовічного схимника Сіріна, він натрапив на пораду лікувати все голодом. “Правду кажучи, професорові ніколи не було дуже далеко від аскетичного життя: проста вбога обстановка, проста бідна їжа, непоказний одяг, брак честолюбивості: все це давно ввійшло було в його плоть і кров. [...] Гнітило його зовсім інше рабство. Йому треба було вбити тільки свій *сердечний* рабський біль, отой біль, що поставав з нудьги за сім'єю Шмідтів. [...] так чи не дасть рецепта й чисто практичної поради святий Єфрем Сірін?” (2, с.244). Голодування швидко допомогло, хоча це й парадоксально: Лаговський і раніше мав вигляд людини, виснаженої тяжкою хворобою. Він і говорив увесь час, що дні його життя лічені — такий він хворий. Здається, коли людина так жахливо виснажена, голод може стати для неї вбивчим. Виявилось — навпаки. Усього лише за тиждень помірного голодування Лаговський прийшов до своєї звичної норми. Психічний стан урівноважився одразу, як тільки він відчув, що здатен керувати тілом, здатен, як і завжди, понад усе ставити потреби духу. Водночас відбулось остаточне переосмислення засад власного світогляду. Він усвідомив, що ідеальних людей не буває взагалі (укотре переконавшись у власній недосконалості і гріховності), що людині треба вибачати її не-ідеальність. Ставлення до сім'ї Шмідтів стало спокійним, рівним, він почав сприймати їх такими, які вони є насправді, переконавшись, що можна (але вже без екстазу) любити їх і далі. Третій розділ завершується довгою розмовою героя з Костянтином Шмідтом (поетом-декадентом, який найкраще розумів Лаговського) про християнство. Ознайомившись зі способом життя, поезією, лектурою Лаговського, Костянтин одразу зробив висновок: це типове схимницьке життя, залишається лише переїхати в якийсь монастир. Лаговський у відповідь обурився, навіть сказав: “Я ненавидю християнство”, вочевидь, вторячи Ніцше (мовляв, воно вигадало замість одного Бога трьох та ще й додало до них Богоматір). Але Костянтин — звісно, з допомогою проникливого погляду автора — розгледів за цим запальним випадом проти християнства дещо важливіше: “З отої вашої гарячої ворожнечі проти християнства я можу напроорокувати вам, що колись буде з вас найщиріший християнин” (2, с.250). “Ах, Андрію Йвановичу, Андрію Йвановичу! — докірливо сказав Костянтин. — І ви тим думаєте мене й себе одурити? Та хіба ж ви не бачите, що навіть з оцих самих ваших віршів, де ви вчоловічуєте Ісуса якнайбільше, вже дихає ваша прикрита віра в Христа, та й то неабияка? Ви намагаєтесь одкинути Христа, але ж видно, що Христова етика, Христова мораль — це ж єсть і ваша ідеальна мораль. А через те ви й отепер, проти своєї навіть волі, є вже християнин” (2, 254).

Вірші Лаговського справді глибоко філософські, вони демонструють нам світогляд поета-символіста і віруючого християнина.

## Коло машини

Якось я стояв, задумавсь,  
Коло ткацької машини:  
Що за взори, що за тонкість  
У шовкової тканини!

А диви: сама машина  
Ані-ні не звабить очі:  
Вся сіренька, вся буденна,  
Монотонно так стукоче...

Ти, поет, — така ж машина!  
Ткань думок твоїх — чудова.  
А життя — зовсім сіреньке,  
І буденна обстановка.

В тій буденній обстанові  
Раз побачивши поета,  
Дехто й думає: “Чи вийде  
Що путяще з Назарета?”

Ця граціозна медитація — то насправді глибокий маніфест символістського світосприйняття, до того ж не запозичений, а природний, такий, що внаслідок напруженої внутрішньої роботи проріс назовні промовистим художнім образом. Поет з його сіреньким життям і буденною обстановкою — творець справжньої краси. Чітке протиставлення сірого, буденного вигляду ткацького станка і тонкості візерунків на шовковій тканині визначає концепцію творчості з певною світоглядною основою: світ буденний маркується негативно, світ мистецтва — позитивно, у відповідності з належністю до матеріальних або духовних цінностей. У цьому сюжеті важлива завершальна згадка про Назарет. З Назарета вийшов Христос, християнське вчення, заснувалося християнство. Воно поставило перед людиною мету: з нікчемного земного життя витворити безсмертну душу. Чи вдасться цей намір? Чи зможе людський дух підкорити собі грішну плоть, одухотворити її? Тисячі років існування віри показали, що це надто непросто, що цінності духу нарощуються дуже помалу, що це надто тонка, хоч і прекрасна, матерія, яка може знівечитись одним порухом могутньої плоті. Отже, вибудовується ще один імпліцитний прошарок змісту вірша “Коло машини”: сіра машина — міцна, вагома, незаперечна, а шовкова тканина — благоденна. Чи вистачить її для того, щоб прикрасити сірий матеріальний світ? Але при цьому роль поета як творця прекрасної тонкої тканини мистецтва не піддається сумніву. Сумнів стосується лише генеральної мети людського життя. Автор вірша (у даному разі ліричний герой однаково близький як героєві роману, так і його авторові) уже не перебуває в ситуації вибору. Він філософськи змирений, він обрав свій шлях остаточно. Сумнів адресований іншим, “декому”. Поет знає, що надто багато людей сумнівається в доцільності плекання духовних цінностей.

У вірші “Ах, на ньому жилет, а не мантия!” Лаговський знову наголошує, що істинні цінності виникають у царині духу. “Ім пізнати важко / Дух, огонь поета, — / Ім би треба мантий, / Мантий — не жилета”. Обиватель визначає місію людини лише за статусом у соціумі, за її суспільною роллю. Головне — мантия, яка свідчить про високий статус у суспільстві. Поет одягнений у жилет, отож не заслуговує на повагу, хоча його місія по-справжньому висока. Усвідомлення того, що перлини духу зростають в огидній оболонці плоті, тривожить поета, але йому вдається піднятися над самим собою і кинути іронічний погляд на власні страждання. У вірші “Вночі на самоті” поета відвідує дєрвіш, сподвижник духу й аскет. “Голос хриплий, деспотичний; / Вид його — не естетичний. / Хоч душа його й вельможна, / Ноги ж... дихати не можна! / Аж закинув я з одчаю: / “Ні, покинь мене, благаю!.. / Ідеалом — будь мені. / Але жити разом — ні!”. Це говорить людина, яка після романтичного мрійництва спустилась на грішну землю і дивиться на світ тверезо й іронічно. Навіть святий виглядає бридко, бо він належить тлінному світові. Але це не скасовує вищого світу.

Третій розділ завершується прийняттям християнства в його найбільш шельмованій за часів нігілізму тезі: треба любити ворогів. У вірші “Сон” поета відвідує Христос, звинувачуваний поетом у тому, що той називає себе Богом, а Бог, за його поняттям, — єдиний. Христос натомість зауважує, що він лише син Божий і що кожна людина може відчутти себе сином Божим.

Це кажучи, глядів він так прихильно,  
Що я схилився перед ним безсильно  
І щиро вигукнув з плачем гірким:  
“Дай, Боже, щастя ворогам моїм!..”

Ах, що за чудо сталося зі мною!  
Солодкі сльози вдарили рікою...  
Кому ж я маю дякувати за те?  
Благословен у Бога ти, Христе!”

Написання цього вірша — останній рубіж у формуванні християнського світогляду Лаговського. Як тільки він прийняв тезу про ворогів, то одразу ж відчув спокій, набув стану остаточної психічної рівноваги, його дух проявився назавжди. Стихійним християнином Лаговський був із самого початку, оскільки природна інтуїтивність тягла його у містичний світ віри і мистецтва. Але, щоб прийняти християнство як усвідомлене світосприйняття, треба було пройти тяжкий, сповнений мук і суперечностей шлях.

В останньому розділі “Порозумілися” ми бачимо іншого Лаговського — ушавленого професора, поета, котрий іронічно ставиться до свого авторитету й усі свої матеріальні статки витрачає на непозірне добродчинство. Його головна мета — робити людям добро й відкривати їм істину (через наукові праці й поезію). Усвідомивши себе до кінця, він інакше побачив і сім’ю Шмідтів, і своє власне минуле. Він мириться зі Шмідтами і з матір’ю, зрозумівши, що однаково не мав рації: ні коли ідеалізував когось, ні коли гнівно засуджував. Людина слабка, вона має безліч недоліків, але саме тому вона нещасна і навіть трагічна, їй треба співчувати, їй треба допомогти. “Почалися для Андрія Івановича наново щасливі дні, тільки ж зовсім не такі, як були в Туапсе. Там почувалося щастя яскраве, блискуче, підкреслене, а тут — спокійненьке, приховане, навіть з чималою дозою меланхолії” (2, с. 287). Розчарувавшись спершу в одній сім’ї, потім у другій, він згодом вертається до обох, і це означає, що він остаточно прийняв життя з усією його недосконалістю. Мистецтво і любов, як небесне світло, здатні витворити чудо, перетворити сіру буденність на високості. Це і живить душу Лаговського.

Гадаю, немає потреби доводити тезу (опосередковано вона вже доведена: через усвідомлення автобіографічності цього твору, мову про яку почала ще Леся Українка), що перед нами у романі “Андрій Лаговський” розгорнулася історія становлення світогляду самого Агатангела Кримського, що його воістину християнське подвижництво гідне подиву і вдячності нащадків.

м. Луцьк

*Передплачуйте*

**СЛОВО i ЧАС**

— єдиний академічний

*літературознавчий журнал*

*про українську та світову літературу.*

*Передплатний індекс — 74423.*

*Електронний варіант*

*на Web-сторінці за адресою:*

*[www.word-and-time.iatp.org.ua](http://www.word-and-time.iatp.org.ua)*



# Питання теоретичні

Юлія Осадча

## ЕСЕЇСТИЧНЕ ТА РОМАНІЧНЕ ПИСЬМО ЯК СПОСОБИ “МИСЛИТИ” ЛІТЕРАТУРУ

Інваріантом канону риторичного жанру як “внутрішньою мірою” (чи жанровою матрицею) его-белетристики виступає *есеїстичне письмо* — принцип побудови художньої реальності й авторського его/“я”-доцентрового дискурсу. Як спосіб “світобудови” твору *есеїстичне письмо* інтенційно протистоїть т.зв. *романічному письму* чи, за визначенням Р.Барта, *письму роману*<sup>1</sup>. В основу класифікації покладено критерій сприйняття й відображення реальності в художньому тексті, свідомий або неусвідомлений вибір певних етико-моральних і світоглядно-ідеологічних позицій, а також відповідних до них стилю, мови, мотивів і мети написання твору. Іншими словами, *письмо* — це художня техніка, сукупність літературних прийомів, які ангажовано та об’єктивно (як у *романічному* типі) чи глибоко суб’єктивовано (як в *есеїстичному* типі) відображають і виражають світосприйняття автора. Водночас *письмо* — це індивідуальна техніка письменника, що істотно визначає спосіб побудови авторського дискурсу і, відповідно, композиційну структуру твору.

Літературні експерименти з *письмом* як процесом і “простором реалізації” авторського дискурсу тісно зв’язані з художніми методами, що ними послуговується письменник і одну з принципових ролей в яких відіграють умовно-граматичні категорії — особа наратора й розповідний час. Спроби описати властивості епічних творів через граматичні ознаки (особу і час) у літературознавстві не нові. У праці “Логіка поезії” (1957) німецька дослідниця Кьоте Гамбургер (1896—1992) виклала досить резонансну концепцію, де розподілила літературу на “фікціональний” та “ліричний” роди. “Література розуміється дослідницею як система висловлювань, ключовим стає питання про суб’єкт цих висловлювань (у гносеологічному смислі цього слова — Ich-Origo). К.Гамбургер вирізняє фікціональний рід (який включає оповідь від третьої особи, драму, ліричну баладу, кінематографічний наратив) і ліричний рід. Фікціональний рід відрізняється зникненням реальних Ich-Origines і появою уявних, у ліричному ж роді зберігається реальний Ich-Origo, а відмінності ліричного твору від позалітературних висловлювань мають контекстуальний характер”<sup>2</sup>. *Есеїстичне* і *романічне письмо* певною мірою перегукується з фікціональними й ліричними літературними родами К.Гамбургер. Р.Якобсон у праці “Лінгвістика і поетика” означив “епос” як нарацію від третьої особи і минулий час (оповідач також відповідає третій особі “dieses objectivierte Ich”, тобто “об’єктивованому я”), а лірику — від першої особи однини і теперішній час. Е.Даллас умовно-літературними ознаками епосу назвав третю особу і минулий час, драми — другу особу і

<sup>1</sup> Поняття “романічне письмо” або “письмо роману” вживатимемо виключно у бартівському розумінні цього слова на позначення не жанрової форми “роман”, а творчого методу, зразком якого став класичний реалістичний роман кінця XIX — початку XX ст. Отже, поняття “романічний” — це не еквівалент або синонім поняття “романний”.

<sup>2</sup> Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. — М., 2004. — С.146.

теперішній час, а лірики – першу особу однини і майбутній час. Крім того, умовно-граматичний час і особа наратора утворюють літературну категорію – “хронотоп”, який, за М.Бахтіним, “у літературі має суттєве значення. Можна прямо сказати, що жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому в літературі провідним началом є час”<sup>3</sup>. Отже, у хронотопному вимірі твору *романічному письму* властиві “простий минулий час” і займенник третьої особи однини “він”, *есеїстичному письму* – “теперішній час” і займенник “я”.

Умовно-граматичні ознаки *романічного письма* інтенційно наближають *роман* до “розповідної історіографії”, мета якої – типізація фактів реальної дійсності, відтворення життя суспільства й етапів його розвитку в прийнятних і водночас усталених літературних образах, забезпечення “вдаваного світу формальним свідомством про його реальність”<sup>4</sup>. У *романічному письмі* об’єктивовано й реалістично розповідається про життя суспільства та різні події, що трапилися чи можуть трапитися з будь-якою людиною. Наприклад, відомий вислів Л.Толстого “Всі щасливі родини схожі між собою, кожна нещаслива родина нещасна по-своєму” вже на самому початку роману чітко вказує на те, що йтиметься про “одне з можливих нещаст”ь”. Прозорі авторські вказівки на загальність і “збірність” образів героїв на зразок “один із тих, яких багато і будь-де можна зустріти в наш час” супроводжують переважну кількість реалістичних творів кінця XIX – початку XX ст. Справжню енциклопедію характерів міщанства середини XIX ст. уклав М.Гоголь у “Мертвих душах”, а за такими поширеними в літературі реалізму назвами місць та іменами дійових осіб, як, наприклад, “місто NN”, “пан/пані N.N.” і т.п., стоять узагальнені та “сконструйовані” за принципами і параметрами певної ідеології образи й характери героїв. Одним із численних прикладів може бути й роман японського письменника Арісіми Такео (1878-1923) “Ару онна” (1919), написаний у період захоплення японських літераторів реалістичною прозою російських письменників. Критика одноставно визнала роман “японською Анною Кареніною” за схожістю сюжетів, моделей поведінки та образів головних героїв. Задля збереження “художності” твір традиційно перекладається як “Жінка”, проте означення “ару” (дослівний переклад – “якась”, “одна”) свідчить про універсальність й уніфікованість, типовість як самої історії, так і її дійових осіб.

В естетичному й морально-етичному планах попри велику варіативність типів дійових осіб (від злодіїв, негідників і до “святих”) у *романі* письменник дає характеристику своїм героям з позицій загальної, “знеособленої та надіндивідуальної правди” і дивиться на них “очима суспільства”. У реалістичній літературі “автору”, який творить, герой протистоїть не як жива, реальна людина, а як результат його (“автора”) вигадки<sup>5</sup>. Письменники-*романісти* наділяють своїх героїв лише конкретними “наборами якостей”, отже, у процесі “саморозвитку” оповіді герої поводяться відповідно до тих систем цінностей і світогляду, носіями яких вони є. Можна навіть сказати, що автор *роману* – реальний біографічний автор – усе ще залишається “письменником” (не в загальноновживаному значенні цього поняття, а суто “функціональному”), тобто “тим, хто пише”. Навіть коли герої *роману* мають реальних прототипів, автор лише “зверхньо” і відсторонено – з позицій панівної в суспільстві ідеологічної системи цінностей – описує думки, почуття, переконання своїх персонажів. У тексті письменник лише відображає, фіксує “загальноприйняте”, не виявляючи при цьому ні себе, ні свого еґо: він просто ангажовано *пише про* життя, але не *перебуває в ньому* (житті) безпосередньо. Як “продукт” свідомості та світогляду т.зв. буржуазного суспільства *роман* тяжіє до створення в літературі

<sup>3</sup> Див.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М., 1975. – С.235.

<sup>4</sup> Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика: Антология. – М., Екатеринбург, 2001. – С.343.

<sup>5</sup> Тамафченко Н. Типология реалистического романа (на материале классических образцов жанра в русской литературе XIX века). – Красноярск, 1988. – С.29.

універсальних і типових характерів, моделей поведінки, ситуацій тощо. “Его” письменників безсиле перед ідеологічною завершеністю й естетичною досконалістю *романічного письма*. Об’єктом міфотворчості стає суспільство та його система цінностей або те, що видається за неї як зовнішнє позначення “плоті буття”<sup>6</sup>, а не внутрішній світ конкретної людини, яка постійно перебуває в стані “духовного руху”.

У *романічному письмі* автор як нарративна інстанція або “укладач” тексту, що структурує й організовує оповідь, усе ще залишається на позиціях письменника-скриптора, мовлення якого незмінно монологічне й принципово не-амбівалентне. Аналізуючи особливості “зони побудови образу” і “зони контакту” художньої реальності з реальною дійсністю в романах Толстого, Н.Тамарченко зазначає, що “суттєві відмінності індивідуальних світосприйнять у Толстого сполучаються з безособовістю, надіндивідуальністю правди, у якій вони **збігаються** так само, як у найважливіших подіях його роману збігається множинність випадковостей та різноспрямованих стимулів діяльності, породжуючи тим самим єдиний і, безумовно, необхідний результат. У цьому й полягає “монологізм” толстовського роману”<sup>7</sup>. У *романі* авторське слово стосовно слова персонажів лишається абсолютно авторитетним; воно – носій єдиної моралі, єдиної системи цінностей. Саме тому *романічне письмо* стає способом зображення насамперед ідеї, а підходи до розв’язання центральної проблеми твору – кута зору і ракурсу, під якими ця ідея буде висвітлена у творі, – кожний письменник обирає індивідуально. При порівнянні двох різних методів побудови художньої реальності в реалістичному романі – монологічного Л.Толстого й поліфонічного Ф.Достоевського – стає очевидним, що, “якщо герой роману Достоевського перебуває в ситуації **вибору** смислу основної події, то герої Толстого постійно опиняються перед необхідністю **вибору** одного з можливих для людської свідомості поглядів на власне індивідуальне життя”<sup>8</sup>.

Проблема різноголосся чи внутрішньої діалогічності, як її розумів М.Бахтін, у *романічному письмі* вирішується на суто функціональному рівні. Уведення в *роман* різних “поглядів на світ”, “мов різноголосся”, що “можуть бути зіставленими, можуть взаємно доповнювати одна одну, можуть суперечити одна одній, можуть бути співвіднесеними діалогічно”<sup>9</sup>, відбувається у площині авторського задуму, отже, і поза межами реальної дійсності. Іntenційно письменник залишається на безпечній відстані від життя своїх героїв, надає їм свободу діяти самостійно і, отже, позбавляє себе будь-якої “відповідальності”: за етичні та моральні якості героїв засуджують або виправдовують не автора, а безпосередньо героя як носія цієї моралі. Наприклад, поява героїв четвертого стану у творах французьких натуралістів, зокрема братів Гонкурів і Е.Золя, була революційно-інноваційною й шокуючою, але тільки в тематичному плані. Про збереження ідеологічної відстані письменника від об’єкта зображення в *романічному письмі* та його “споглядальних” позицій яскраво свідчить запис Едмона де Гонкура в щоденнику 1871 року: “Але чому... я обрав саме це середовище? [...] Можливо тому, що я природжений літератор, і простий народ, чернь, як на те ваша ласка, приваблює мене, як ще невідомі та невідкриті племена; у ньому є для мене та *екзотика*, яку мандрівники, незважаючи на тисячі труднощів, вирушають шукати в далекі країни...”<sup>10</sup>. Четвертий стан цікавить його насамперед як суспільний феномен, як “об’єкт” з певним психологічним і соціальним типом поведінки. *Роман*, який до середини ХІХ ст. “споживали” переважно буржуа, по суті, досліджує “невластиві” цьому суспільному прошарку явища з ідеологічних і світоглядних позицій свого “замовника” з урахуванням його інтересів.

<sup>6</sup> Барт Р. Нулевая степень письма. – С.342.

<sup>7</sup> Тамарченко Н. Типология реалистического романа. – С.33.

<sup>8</sup> Там само. – С.65.

<sup>9</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – С.104.

<sup>10</sup> Цит. за: Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М., 1976. – С.416.

Отже, роман — це лише естетично “змальована” з відстані “картинка”, що складається з логіко-каузативно поєднаних між собою епізодів і сцен (у “Мімесісі” Е.Ауербах називає твори Е.Золя саме “літературними полотнами”). Письменник-романіст, утворюючи гіпотетично можливі характери героїв, моделі їх стосунків, подій, явищ тощо, спроможний лише “сконструйовувати” романічну художню дійсність *на подобу* реальності, але не виразити живу і неповторну сутність буття “тут і зараз”: “Автор-творець [...] перебуваючи поза хронотопами зображуваного ним світу, перебуває не просто ззовні, а нібито на дотичній до цих хронотопів. Він зображає світ або з погляду героя, що бере участь у зображеній події, або з погляду оповідача, або підставного автора, або [...] веде оповідь прямо від себе як чистого автора (у прямій авторській мові), але й у цьому випадку він може зображати часопросторовий світ із його подіями як *нібито* він бачив і спостерігав його, як *нібито* він був усюдисущим його свідком”<sup>11</sup>.

Типовість *романічного письма* апріорно нівелює й уніфікує образи персонажів через “екзистенційно неідентифіковану” третю особу однини — займенник “він”, який і надає вчинкам героїв та романним подіям вигляд “алгебраїчної формули”. “Автор дуже добре знав, що “я” в романі зазвичай буває свідком, а дійовою особою — “він”. Чому? “Він” — це умовно-типова фігура будь-якого роману, подібно до оповідального минулого часу, займенник “він” [...] формально свідчить, що перед нами міф. [...] Третя особа надає мистецтву роману ту ж саму послугу, що й простий минулий час, — вона гарантує його споживачам відчуття безпеки, що викликає вигадка правдоподібна, але яка постійно нагадує про свою облудність”<sup>12</sup>. Обігруючи варіанти взаємодії окремих індивідів або індивіда й суспільства, *роман* залишається в межах “описової науки” з типовим, знеособленим героєм. І коли письменник відмовляється говорити прямо від свого імені, він передоручає ці повноваження іншим персонажам. Простий минулий час стає відповідником третьої особи наратора в “системному впорядкуванні” художньої реальності твору: як одна з головних ознак *романічного дискурсу* — це умовна вказівка на історичну предметність, вичерпність і експонатність зображення, на спосіб “заволодіти своїм минулим і своїми можливостями”. У *романі* минулий час (так само як і третя особа) “позначає сам факт штучності твору”<sup>13</sup>, констатує естетичну досконалість та ідеологічну застиглість твору.

Проте навіть якщо оповідь ведеться від першої особи, у *романічному письмі* займенник “я” вказує на знеособлену наративну інстанцію в ролі персонажа, що принципово не перетинається — і ніколи не перетнеться — з трансцендентним еґо автора-ауктора як “місцем виникнення системи Я-тут-тепер” (К.Гамбургер). “Часто в поганій оповіді — припустимо, що така існує, хоча в цьому не можна бути абсолютно впевненим, — виникає враження, що хтось говорить на задньому плані та підказує подіям або персонажам усе, що вони самі повинні сказати, — здійснюючи відверте і бруталне вторгнення; у таких випадках це називається присутністю автора, якогось владного і зневажливого “я”, яке все ще вкорінене в реальності та безсоромно вривається в оповідь”<sup>14</sup>. Інакше кажучи, у *романічному письмі* естетично /ідеологічно дистанційований від твору письменник у тексті виявляє себе “чужорідною”, але водночас і владною оповідною інстанцією.

Прикметно, що в японській критиці середини 1920-х рр. проблема реалістичності романної прози розглядалася з позицій ширості та “чистоти” мистецтва. Так, прихильник реалістичного методу Накамура Мурао (1886-1949) у статті ““Істинний роман” і “роман про внутрішній світ”” (1924) назвав “істинні романи” (*хонкаку-сьосецу*), що створюються за принципом *романічного письма*, літературою майбутнього, творами, у яких “письменник” цілком приховує себе в тіні ним “зображеного”. Тут цікаво не те, хто написав, а має

<sup>11</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — С.404-405.

<sup>12</sup> Барт Р. Нулевая степень письма. — С.344.

<sup>13</sup> Там само. — С.342.

<sup>14</sup> Бланишо М. От Кафки к Кафке. — М., 1998. — С.160.

значення “те, що написано”, навіть коли невідомо, хто написав”<sup>15</sup>. Проте один із його опонентів літературний критик і еґо-белетрист Куме Масао (1891-1952) висловив протилежну думку: “Насамперед, я ніяк не можу повірити в те, що “мистецтво” в істинному смислі цього слова — це “відтворення” життя іншої людини. [...] Для мене мистецтво — це просто досвід письменників, “відтворення” життя однієї людини.

Навіть якщо б існував той, хто, так само, як і Бальзак, написав би величезний твір, на кшталт “Людської комедії”, створивши своїх героїв немовби живих людей (як бальзаківські лихвар, аристократка та інші), для мене вони все одно були б не більше, ніж вигаданими персонажами. [...] Коли автор втілюється в іншому, я чомусь не можу остаточно повірити в те, що мистецтво — це твір (хоч би яким “величним” він був), під час читання якого не залишається відчуття своєрідної опосередкованості, своєрідної вдалої вигадки, яку називають чи то майстерністю, чи то витонченістю. [...] Врешті-решт, усе це вигадане читиво”<sup>16</sup>.

*Есеїстичне письмо* як основний принцип еґо-белетристичних або “я”-доцентрових текстів поширювалося в період, коли класичний реалістичний роман “бальзаківського типу” і *романічне письмо* як його художній принцип вичерпали свої можливості й не могли більше охопити й пояснити явища реальної дійсності та складний внутрішній світ модерної людини з її “надчуттєвою” свідомістю. Посилення тенденції ескапізму, загострення конфлікту та опозиційності Я — інший, акцентуація на внутрішньому житті окремого індивіда вимагали від письменників пошуку і нових форм, і нового змісту. Карколомні зміни у традиційному світосприйнятті та осмисленні людського буття, а також формах їхнього відтворення в мистецтві наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. засвідчує *есеїстичне письмо*.

Питання часу в *есеїстичному письмі* — незалежно від фактичного часу оповіді — відповідно до умовно-граматичної першої особи фактичного наратора незмінно залишається “теперішнім”. Лише у випадках, коли письменник намагається подивитися на себе з часової або естетичної відстані у процесі розщеплення цілісного суб’єкта мовлення, одне з його “я” позначається займенником третьої особи — “він”.

*Есеїстичне письмо* як притаманний насамперед еґо-белетристиці спосіб побудови авторського дискурсу має безпосередній генетичний зв’язок з есеїстичною літературою та перейняло від неї ряд особливостей. Проте цей тип письма не обмежується есеєм як жанровою формою й цілком може бути реалізований в інших романних інваріантах — повісті, романі, новелі, оповіданні, нарисі тощо.

Конструктивним елементом *есеїстичного письма* стає принцип Icherzählung (дослівно “я-розповідь/оповідь”). У традиційній поетиці дослідники, зокрема Б.Успенський (“Поетика композиції”) та В.Кожинів (“Походження роману. Теоретико-історичний нарис”), інтерпретували його як один із типів нарації, а саме — оповідь від першої особи. Однак в еґо-белетристиці цей принцип перетворюється на авторське “саморозповідання”, що значною мірою визначає авторський стиль і способи художньої організації тексту (в деяких “крайніх” формах есеїстичного письма Icherzählung наближається до автописьма чи шизописьма). В *есеїстичному письмі* “я”/еґо письменника в текстах із першоособовим наратором зі структурно-композиційного, наративного і стилістико-граматичного рівнів автоматично переміщується у ґносеологічний, аксіологічний і тематичний плани оповіді. Водночас “я” письменника, безумовно, виступає “внутрішньою темою” твору: воно перебирає на себе т.зв. регулятивні функції оповіді та стає її основним ідейно-тематичним елементом,

<sup>15</sup> Nakamura Murao. “Honkakushosetsu” to “shinkakuhosetsu” to (“Істинний роман” і “роман про внутрішній світ”) // Kindai hyogon shu (Антологія літературної критики нової доби). — Т. 2. — Токіо, 1986. — С.400.

<sup>16</sup> Kume Masao. “Watakushi”shosetsu to “shinkyoshosetsu (“Я”-роман і роман-про-“внутрішній світ”) // Там само. — С.412-413.

тим, що М.Епштейн назвав “думкообразом” (мыслеобразом) твору – “не єдністю думки-образу-буття, а саме досвідом їх поєднання, спробою врівноваження”<sup>17</sup>.

Принцип “саморозповідання” зумовлює процес розкриття автором власного внутрішнього світу, з одного боку, та перетворює письмо на одну з форм письменницького самовикриття, – з другого. Адже “добре відомо, що в романі, коли оповідь ведеться від першої особи, ні займенник першої особи, ні дійсний спосіб теперішнього часу, ні знаки локалізації ніколи напевне не спрямовані ні на письменника, ні на момент, у який він пише, ні на сам жест його письма; вони спрямовані на alter ego, причому між ним та письменником може існувати більш-менш велика відстань, яка змінюється протягом розгортання твору”<sup>18</sup>. Отже, перша особа наратора вказує не стільки на тип оповіді, скільки на “ідейний зміст” оповідання, що імпліфікується в оповіді від “він” і експліфікується в оповіді від “я”. Типологія наратора й міра виявлення автора в тексті, об’єктивність його позиції, функціональна й інтенційна наближеність або віддаленість від головного героя не повинні визначатися граматичною формою, “оскільки будь-яка оповідь ведеться, власне кажучи, від першої особи, навіть якщо граматична особа в тексті виражена не експліцитно. Не наявність форм першої особи, а їх функціональна співвіднесеність є розрізнявальною ознакою”<sup>19</sup>.

Реалізація чистого авторського (его-белетристичного) дискурсу стає можливою лише за умов свідомої відмови письменника від естетичної “незацікавленості” щодо образу головного героя, яка впродовж усієї розповіді фактично встановлює та зберігає дистанцію між автором тексту й головним героєм або наратором. Повнота і глибина розкриття письменником художнього образу (в его-белетристиці – себе) та сприйняття його читачем цілковито залежать від “насиченості” образу героя авторськими інтенціями. Крім того, в *есеїстичному письмі* автор не може естетично “обробляти” художню дійсність, оскільки вона є прямою проекцією внутрішнього світу письменника й безпосередньо складається з його життєвого досвіду, світогляду та світосприйняття, системи цінностей тощо. “Я” автора складно “матеріалізувати”, адже воно “завжди ухиляється від визначення та не задається прямо як предмет опису”<sup>20</sup>. Але воно нестримно і владно виявляє себе в інтонації та ритміці тексту, створюючи певну атмосферу, емоційно-чуттєву тональність і настрої твору. Отже, само-визначення наратора (автора) й “саморозповідальний” дискурс тяжіють до позбавлення “штучності” реалістичного зображення та ідеологічної непричетності автора до “матеріалу”. Іntenційне означення автором персонажа через першу особу “я” сигналізує про “істинність” і “автентичність” тексту, “відрізняється меншою подвійністю, і тому романічне начало в ньому послаблене”<sup>21</sup>. На відміну від об’єктивованого реалістичного зображення *романічного письма есеїстичне* насичене динамікою внутрішнього життя автора: в его-белетристиці епічності та уніфікованості об’єкта зображення і дій *роману* відповідає все, що відбувається “тут і зараз” із конкретною персоною – зі “мною особисто”.

У процесі стилістичної самоперсоніфікації письменника займенником “я” та його самодистанціювання відбувається розщеплення на автора/“суб’єкт висловлювання-процесу” і наратора/“суб’єкт висловлювання-результату” (Ю.Крістева). Звідси виникає проблема подвійної суб’єктивності та обмеженості “бачення”: у процесі авторської інтроспекції на суб’єктивність сприйняття дійсності письменником накладається суб’єктивність наратора-як-головного героя. Побудова авторської дискурсії в такий спосіб типова для его-белетристики: автор як суб’єкт мовлення виконує функції об’єкта і, отже, стає предметом власного аналітичного “дослідження”, проте він не може позбавитися іманентних

<sup>17</sup> *Епштейн М.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. – М., 1988. – С.354.

<sup>18</sup> *Фуко М.* Что такое автор? // *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М., 1996. – С.28–29.

<sup>19</sup> *Шмид В.* Нарратология. – М., 2003. – С.83.

<sup>20</sup> *Епштейн М.* Парадоксы новизны. – С.338.

<sup>21</sup> *Барт Р.* Нулевая степень письма.– С.344.

властивостей суб'єкта, оскільки аналіз проводиться “зсередини” і обмежується авторською суб'єктивністю. Отже, письменник інтенційно тяжіє до цілісної само-реконструкції, але не може само-визначитися остаточно, оскільки “як суб'єкт він кожного разу виявляється більшим за себе як об'єкт і в наступну мить знову об'єктивує своє збільшене буття, але знову не вичерпується ним”<sup>22</sup>. Саме тому “смысловороджувальна свідомість” письменника перебуває в постійному русі зачарованим колом — деструкція авторського “я” на наративному рівні супроводжується його відбудовою на вищому, ідейно-смысловому рівні як стилістичній єдності твору.

Один із способів реалізації авторського дискурсу шляхом “розпорошення” єдиного суб'єкта мовлення широко використовується у сповідально-автобіографічних творах, особливо в текстах зі структурою обрамлених оповідань. За таким принципом побудовані, наприклад, “Сповідь божевільного на свій захист” А.Стріндберга, “Пропаща людина” Дадзая Осаму, “Сповідь. (Записки одного з багатьох)” О.Плюща та багато інших. Традиційно письменник свідомо (чи неусвідомлено) роздрібнює єдиний дискурс на два чи більше, один із яких репрезентує його погляд на події та ситуацію “ззовні”, а інший — “зсередини”. Наприклад, у “Виривах з мемуарів одного старого гріховоди” А.Кримського герой періодично перериває розповідь про свої “гріхи” заради аналізу процесу самосуду над собою: “Чогось я роздвоююсь. Оце зараз міні здавалося, що я не один, а двоє. Один “я” сидить у кріслі, держить перо в руках тай втупив очі в лямпу, а другий “я” стоїть у кутку, зложив руці на грудях і дивиться на першого “я”. Хто з їх міні рідніший? Здається, що в першого “я” моє тіло, а в другого “я” — моя думалка...

Як написав я оці рядки, то обидва “я” зіллялися до купи. Ні, я не в кутковій стою, а сидю на кріслі”<sup>23</sup>.

Уведення в текст першоособового наратора як alter ego письменника в ролі персонажа чи композиційна побудова твору у вигляді внутрішніх діалогів (не обов'язково прямих) між різними “я” автора здійснюють у межах одного авторського дискурсу розщеплення автора на кілька різних суб'єктів мовлення. Одним із найтипівіших прикладів стилістичної діалогічності в *есеїстичному письмі* може бути роман О.Забужко “Польові дослідження з українського сексу”, де діалог перетворюється на спосіб побудови оповіді. У внутрішніх діалогах авторки з собою впродовж усього роману створюється ефект розщеплення одного суб'єкта мовлення (героїні) та презентація його трьома граматичними особами — “я”, “ти”, “вона”. Роздвоєння (а в даному випадку можна говорити про “розтросення”) цілісного “я” письменниці у внутрішніх діалогах — це спроба шляхом полеміки знайти контакт зі своїм іншим “я” й водночас подивитися на себе під критичнішим кутом зору. Проте, коли суб'єкт висловлювання-результату збігається з суб'єктом висловлювання-процесу, саморефлексія письменниці в тексті вибудовується за принципом амбівалентності авторського мовлення й діалогічності: відбувається деструкція суб'єкта дії та переміщення “іншості” ззовні всередину. Часто у процесі письма “я” авторки роздвоюється на “я, що пише”, і на “я, про яку пишуть”, причому в “я, про яку пишуть”, у свою чергу, також існують дві особи (“я”): “теперішня”/“я” та “колишня”/“вона”. Отже, в тексті встановлюється різноголосся між фактично трьома “я”.

Незмінно критичне ставлення “я, що пише” виявляється до “я, про яку пишуть” незалежно від часу, про який розповідається: чи то теперішнього (“Ой, я тебе прошу! — кого ти дуриш?”<sup>24</sup>), чи то колишнього (“...шлях, який вона йому відкривала, обцяє — самотність, — молоснуло, як ляпасом: стоп, ідіотко, гальмує, — перестань, нарешті, забивати нормальним хлопам памороки й пхати їх на блудні вогники якогось потайного смислу, в якому й сама ж ні бельмеса не тямиш, а відтак кидати їх на півдорозі на кількарічне зализування ран, — і вже

<sup>22</sup> *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. — М., 1988. — С. 336.

<sup>23</sup> *Кримський А.Ю.* Повістки і ескізи з українського життя. — Коломия і Львів, 1895. — С. 192.

<sup>24</sup> *Забужко О.* Польові дослідження з українського сексу. — К., 1998. — С. 81.

знала, що ...”<sup>25</sup>). Отже, у першому випадку вживається займенник “я” і теперішній час. У другому випадку – минулий час, а перехід до нарації від третьої особи встановлює ідеологічну відстань між “героїнями”. І хоч авторка неодноразово в тексті називає “ї” відьмою та іншими лайливими словами, основними рисами характеру “колишньої” “себе” стають наївність і довірливість з погляду “теперішньої” – критичної та досвідченої “реалістки”.

Іноді в описі “колишньої” героїні подається характеристика героїні “теперішньої”, де авторка вдається до самоаналізу, який супроводжується, з одного боку, різкою самокритикою, а з другого – жалістю до себе: “...ану пішла вон (*зліпи собі, серце, голову, зліпи!*), – лотра (такі ж лотра!) натомість відступилася, розмазалася по якійсь найдальшій стіночці, не видно – не чуто, [...] смикається туди-сюди нерівними крочками, [...] і скоголить, скоголить, скоголить бідна, нелюблена, покинута на вокзалі дівчинка, ладна йти на руці до кожного, хто скаже: “Я твій тато”, та тільки хто ж таке скаже тридцятичотирирічній бабі, – от ту дівчинку й ти сама в собі не любиш, ти від підлітка намагалася тримати її в найглухішому підвальному закапелку, без хліба й води, і щоб не поворухнулася, – а вона однак якось примудрялася заціліти, і як її тепер втишиш – тепер, коли здається, що, крім неї, іншої тебе – нема, не лишилося?..”<sup>26</sup>.

У діалозі двох “я” (“тієї, про яку розповідається” та “тієї, що [про неї] пише”, аналізує і критикує) констатація факту – “бідна, нелюблена, покинута на вокзалі” “тридцятичотирирічна баба” – перетинається з прагненням “тієї, що пише” віднайти в глибині себе “когось”, наближеного до Ідеалу, який, можливо, і не існує (“здається, що, крім неї, іншої тебе – нема, не лишилося?..”). Процес самопізнання авторки відображає внутрішню боротьбу між бажанням бути кращою, ніж є насправді, та очевидною реальністю. Крім того, у бесіді між різними “я” розщеплення суб’єкта мовлення на декілька і постійні зміни розповідного часу свідчать про нерозв’язаність і “відкритість” проблеми для самої письменниці-як-героїні. Отже, в численних риторичних зверненнях і суперечках із собою авторка звертається до себе-як-Іншого, у такий спосіб апелюючи до свого напіванонімного alter ego.

Лише наприкінці роману одне з “я” оповідача відокремлюється від інших і фактично “втільюється” в персонажі на ім’я Донна. І хоча про неї говориться як про “одну леді”, напівірландку-напівслов’янку, описується її зовнішність, звички, наукові зацікавлення, погляди на чоловіків (відбувається естетичне дистанціювання від неї), але інтенційно письменниця “матеріалізує” одне зі своїх alter ego. Так вона створює для себе можливість вустами Донни “об’єктивно” і відкрито висловлювати власну думку про речі, що хвилюють її особисто: “гендеризм у пост-комуністичній політиці” і права жінки, чоловіків та їхнє ставлення до жінок. Так само як і сказані Донною “в простір” слова “Я сама бездомна”, остання фраза героїні “А знаєш, [...] все-таки ці ваші східноєвропейські мужчини, вони, правда, бувають брутальні, але в них бодай пристрасть є, а в наших що?..”<sup>27</sup> безперечно належить самій авторці. Фактично ця фраза стає її відповіддю на запитання Донни (тобто одного зі своїх “я”): “Я не розумію, чому ти це все терпіла? І меап, в ліжкові? Чому відразу не сказала: ні?”, а також ще однією спробою прояснити причини конфлікту та ситуацію і читачеві, і, врешті-решт, самій собі. Водночас ці слова можна вважати спрямованими сказати б, до західноєвропейської публіки (“східноєвропейську” представляє сама авторка), але, по суті, до читача, який має інші погляди на стосунки між чоловіками й жінками. Отже, якщо поміняти місцями суб’єкт і об’єкт повідомлення, то фраза перетвориться на риторичне запитання до “інакомислячих”: “А знаєш, все-таки ці *наші* східноєвропейські мужчини, вони, правда, бувають брутальні, але в них бодай пристрасть є, а в *ваших* що?..”. І хоча теми і предмет “сутичок” героїні з собою-як-Іншим відрізняються, але впродовж усього роману єдиним авторитетним голосом стосовно до “вони”, “він”, “вона” і “ти” залишається “я” авторки.

<sup>25</sup> *Забужко О.* Цит. вид. – С.84.

<sup>26</sup> *Там само.* – С.13.

<sup>27</sup> *Там само.* – С.114.

В *есеїстичному письмі* повна *романічна* стилізація авторського мовлення унеможлиблюється. Також стають неможливими всеохопна естетизація образу головного героя й тотальне ідеологічне дистанціювання від нього автора. Его-белетристичний дискурс апіорі позбавлений об'єктивного автозображення письменника, його самовизначення й самооцінки. Його ідеї, почуття, думки не об'єктивуються через допоміжні та переважно другорядні дійові особи та їхнє мовлення, а реалізуються в “нерозчиненому концентраті” авторського — “я”-белетризованого — дискурсу. Тут відбувається об'єктивація суб'єктивного світу письменника як еманції його “его” та експлікація “справжньої сутності”, а не художнього образу, і водночас засвідчення його присутності поза текстом і вдаваної відсутності в тексті. Використання граматичної третьої особи “він” в его-белетристиці та *есеїстичному письмі* свідчить не про “романізацію” авторського мовлення та її відображення на наративному рівні, а про розщеплення наративного суб'єкта. З одного боку, двоїстість саморефлексії автора автоматично створює комунікативну опозицію “я”/“він”, а з другого — у процесі написання художнього тексту відбувається “знеособлення” автору як наративної інстанції та “винесення” його за межі наративного кола. Моріс Бланшо назвав такий тип нарації “безособовою оповіддю” чи оповіддю від “воно”<sup>28</sup>. Особливістю побудови безособової нарації виступає відстороненість “оповідного голосу” (але не “голосу, що розповідає”) від фактичного тексту, який “стає середовищем художнього світу, простором, у якому розгортається у своїй унікальній простоті наративний досвід, — не той, про який розповідається, але той, що оповіддю запускається в дію. [...] Вона постійно зміщує вісь роману якимось незримим і невпізнаваним способом, викривляючи при цьому найчіткішу оповідь шляхом привнесення іншої мови чи Іншого як мови (тобто письма)”<sup>29</sup>. Інакше кажучи, в безособовій оповіді автор “зникає” з тексту (що можна інтерпретувати як ще одну з форм “смерті автора”), але залишає свої “сліди” — традиційні нарративні ознаки “я” чи “він”, які й перебирають на себе його вдавані функції та завдання. Отже, в *есеїстичному письмі* “я” автора ототожнюється з різними нарративними суб'єктами, але ніколи цілком не дорівнює жодному з них.

Наприклад, повість Макса Фріша “Монток”, на перший погляд, побудована на двох сюжетах, які розвиваються незалежно й паралельно один одному. Оповідач одного з них — успішний письменник, який описує події свого життя та висловлює власні погляди на різні речі (мистецтво, політику, місця, де він був, різноманітні речі, славу тощо). У другій сюжетній лінії йдеться про історію стосунків між “ним”, чоловіком на ім'я Макс, і героїнею Лінн. Однак ці дві оповіді, постійно перетинаючись, інтенційно утворюють діалогічні відносини двох нараторів — “я” та “він” як двох alter ego письменника. Іноді вони “зустрічаються” в одному уривку: “Його англійська доволі обмежена; але я, певна річ, знаю, що саме він хоче кожного разу сказати. [...] Я дивуюся тому, про що й як він думає. Я насолоджуюся; саме тут чужа мова й виказує його справжню думку”<sup>30</sup>. Незалежно від того, чий образ намагається “об'єктивувати” автор, в обох наведених прикладах “він” — це “я”, що зображається іншим “я” письменника з часової та естетичної дистанції: “Бачу себе через багато років — і не впізнаю... Вона лежить у клініці Бірхера Беннера, в Цюриху, й він прийшов її провідати. Його просять зачекати”<sup>31</sup>. Кожен з них має власне “життя”, власний голос і не тотожний іншому, але, інтенційно доповнюючи один одного, заповнюють сюжетні “прогалини” повісті, вони утворюють єдиний авторський дискурс письменника.

Нарація від “воно” часто реалізується за допомогою так званої текстової інтерференції, тобто “коли ознаки того чи того висловлювання вказують не лише на одного того, хто говорить, а відносяться то до наратора, то до персонажа”<sup>32</sup>, а

<sup>28</sup> У французькій мові для утворення безособової форми використовується займенник “il”, який в українській мові при позначенні безособової форми дієслова має два еквіваленти — “він” і “воно”.

<sup>29</sup> Бланшо М. От Кафки к Кафке. — С.166.

<sup>30</sup> Фріш М. Монток. Человек появляется в эпоху голоцена: Повести. — М., 1982. — С.106.

<sup>31</sup> Там само. — С.140.

<sup>32</sup> Шмид В. Нарратология. — С.200.

в его-белетристичних творах оцінні характеристики цих обох мовлень збігаються. В українській модерністській літературі подібні приклади можна знайти у М.Хвильового, зокрема в оповіданні “Редактор Карк” (1923), де слово оповідача (автора) чітко відокремлюється від слова головного героя, а “офіційні” коментарі та звернення письменника до читачів нарочито виносяться в окремі глави. “Для ще більшого дистанціювання від “я” він ввів очевидну самоіронію усіх цих “я”, в тому числі — самоіронію автора новели”<sup>33</sup>. Іноді оповідач підкреслено “зрікається” думок Карка — “І на тих, і на других, і переможці, і переможені — а хто переміг? Це редактор Карк думає. Усі були похмурі, того й театри так повно заповнювала публіка... республіка... ха!.. — це редактор Карк думає”<sup>34</sup>, а наприкінці оповідання навіть наводить бесіду “дійових осіб”:

“Читач. Послухай, шановний авторе, де ж твоє авторське обличчя?

Автор. Любий мій читачу, це ж Карків щоденник (для того: розкрити природу типа), і тільки зрідка проривався я.

Читач. Ну, а хто ж ти, шановний авторе?

Автор. Милый мій читачу, редактор Карк думає, що я — *parvenu*.

Читач став біля вікна і замислився.

Автор. По-моєму, я виконав своє завдання. Га?

Читач мовчав”<sup>35</sup>.

Проте впродовж усього оповідання чітко відчувається, що за персоною редактора Карка “переховується” сам письменник, а епізоди, у яких він “тільки зрідка проривався”, — це відчуття, спогади, критика, роздуми самого Хвильового, але ніяк не уривки зі щоденника вдаваного автора-як-персонажа. І, як зазначає Л.Плющ, “може, саме це і є захисною маскою для ідеолога М.Хвильового, а насправді він роздумує якраз над долею сучасної України? Без сумніву! Але спробуйте розділити себе на читача, українця й людину... Твір не є жанровою мискою, в яку наливають юшку смачного змісту. Бо сама миска і є цією юшкою. Інакше це не твір, а соцреалістична тареля”<sup>36</sup>.

Отже, *романічне письмо* властиве класичному реалістичному роману, в ньому через умовно-літературні ознаки — нарацію від третьої особи та художній “простий минулий час” — відбувається уніфікація й деперсоналізація оповідача та його мовлення. Наративний суб’єкт знеособлюється на ідеологічному та естетичному рівнях, а літературні герої — їхні характери, світоглядні позиції, моделі поведінки тощо — набувають ознак типовості. *Романічне письмо* демонструє світ і реальну дійсність у концептуально та ідейно сталих фрагментах, а тому в принципі не придатне для відображення екзистенційного досвіду письменника, для розкриття ним свого внутрішнього світу. Натомість визначальні ознаки *есеїстичного письма* становлять оповідь від граматичної першої особи (у традиційних сповідальних і автобіографічних текстах) або “безособова” нарація, властива модерністському роману, а також умовний теперішній “розповідний час”. Саме вони якнайкраще здійснюють головне завдання письменника — відобразити в тексті його внутрішній світ і багатомірний життєвий досвід. Використання граматичної третьої особи “він” у его-белетристиці свідчить не стільки про “романізацію” авторського мовлення, скільки про розщеплення наративного суб’єкта, коли авторський дискурс представлений мовленням декількох alter ego письменника. В *есеїстичному письмі* “я” автора може ототожнюватися з різними оповідними суб’єктами (персонажами або дійовими особами), але воно ніколи не уособлюється в якомусь одному з них.

<sup>33</sup> Плющ Л. 1 < 3, АЛЕ КАНТОР МАВ РАЦІЮ (до трагічного ювілею) // Сучасність. — 1993. — № 10. — С.144.

<sup>34</sup> Хвильовий М. Новели, оповідання. “Повість про санаторійну зону”. “Вальдшнепи”. Роман. Поетичні твори. Памфлети. — К., 1995. — С.54.

<sup>35</sup> Там само. — С.62.

<sup>36</sup> Плющ Л. 1 < 3, АЛЕ КАНТОР МАВ РАЦІЮ (до трагічного ювілею). — С.145.



## ЕКСПРЕСІОНІЗМ – ІМПРЕСІОНІЗМ: СТИЛЬОВА ОПОЗИЦІЯ ЧИ ДИФУЗІЯ?

Процес диференціації стилів — досить непростий насамперед з огляду на те, що жоден стиль (у крайнім разі, в епоху модернізму й постмодернізму) не існує “в чистому” вигляді; швидше маємо справу з явищем стильової дифузії. Також часто зустрічається ситуація, коли характеристика однієї художньої системи може бути екстрапольована на текст, стильовий статус якого зовсім інший. Наприклад, визначений Д.Чижевським характер барокового стилю збігається з експресіоністичним: “...Потреба [...] трагічного напруження та катастрофи [...] в природі бароко знаходить не стільки статику та гармонію, як напруження, боротьбу, рух; [...] бароко не лякається найрішучішого “натуралізму”, зображення природи в її суворих, різких, часто неестетичних рисах, — поруч із зображенням напруженого, повного життя знаходимо в бароко і якийсь закохання в темі смерті; бароко не вважає найвищим завданням мистецтва пробудження спокійного релігійного чи естетичного почуття; для нього важливіше зворушення, розбурхання, сильне враження”<sup>1</sup>.

Перераховані Д.Чижевським “головні риси стилістичного вміння бароко” (“бажання сили, перебільшення, гіперболи, перевага парадоксу та прихильність до “дивності” гротеску, напруження продуктивної антитези”<sup>2</sup>) абстраговано можуть бути приписані й експресіонізму. Тим більше, якщо додати “категоричну відмову” авторів бароко від “ідеалів краси”.

Чим пояснити такий стан речей? Традиційністю? Іміграцією стилів? Космологічною моделлю світосприймання (“стильове минуле” не минає)? Чи погодитися з думкою М.Бердяєва про те, що “...зміна напрямів у мистецтві не означає прогресу. Жодним чином не можна стверджувати, що сучасні письменники перебувають на більш високому щаблі розвитку, ніж Софокл, Данте або Шекспір. Зміна класицизму, романтизму, реалізму, символізму, сюрреалізму, експресіонізму та ін. не означає розвитку, а означає історію людської душі і відображення її пошуків”<sup>3</sup>.

Отже, можна зробити висновок, що певний стиль як відображення пошуків людиною істини, виникнувши раз, не зникає, а “чекає” моменту “до вимоги”, спливаючи з надр колективної художньої свідомості в необхідний час. Пропущений кризь призму модерної (сучасної) пам’яті, він, порівняно з першостилем, модифікується залежно від змін у сфері внутрішнього життя людини, тому й диференціювання стилів — справа не тільки розумово-аналітична, а й (можливо, навіть більшою мірою) інтуїтивно-провидча.

Є.Маланюк у статті “Думки про мистецтво” категоричний: “Даремне шукати законів творчості, даремне вигадувати гіпотези й схеми, бо всі ці вигадки залишаться лише гіпотезами й схемами.

Занадто складним інструментом є митець, занадто тонкі й ще не відкриті елементи входять в склад реактивів твору”<sup>4</sup>.

Відштовхуючись від думки Є.Маланюка, зауважимо, що впізнавати стиль означає виокремити певні культивовані художні прийоми та принципи; вичленити й номінувати елементи естетичної структури, а також виявити механізм їхньої взаємодії, спосіб оформлення їхнього “броунівського руху” в барокову, романтичну, символістичну, імпресіоністичну, експресіоністичну... форму. Отже, інтуїція дослідника, “шосте” чуття — одна із заporук успіху. Через стиль як площину, де найбільшою мірою концентрується естетичність тексту,

<sup>1</sup> Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). — Тернопіль, 1994. — С. 240.

<sup>2</sup> Чижевський Д. Слово і Час. — 2004. — №10. — С. 75.

<sup>3</sup> Бердяєв Н. О назначении человека. — М., 1993. — С. 285.

<sup>4</sup> Маланюк Є. Думки про мистецтво // Слово і Час. — 1993. — №6. — С. 64.

виявляються не тільки засоби творення художнього світу, а й та світоглядна база, що впливає на вибір цих засобів і становить фундамент, на якому вибудовується стильова конструкція.

Отже, з питання світогляду як наріжного каменя в основі двох стильових течій імпресіонізму та експресіонізму розпочинається шлях деталізованого порівняльного аналізу цих літературних феноменів, шлях, окреслений ще в перші десятиліття ХХ ст., коли розпочалося осмислення явищ імпресіонізму та експресіонізму на теоретичному рівні.

На пізніших етапах розвитку теоретичної думки щодо виявів модерністичного художнього мислення така позиція закріпилась. Зокрема, в сучасному українському літературознавстві “першою ластівкою” в цьому питанні стала теоретична частина дослідження О.Черненко “Експресіонізм у творчості Василя Стефаника” (1989), де авторка говорить про зудар названих мистецьких напрямів на основі протилежних світоглядних настанов. Пізніше С.Пригодій продовжив традицію опозиційного підходу до характеристики імпресіонізму та експресіонізму на ґрунті порівняння імпресіоністичного та експресіоністичного типуажу<sup>5</sup>. Власне, такого принципу бінарності дотримується більшість із дослідників імпресіонізму: вочевидь, експресіонізм — найкраще тло для увиразнення питомих ознак імпресіонізму. Оскільки теоретична розробка імпресіонізму більш поширена, ніж його стильового опонента, то уявлення про нього чіткіші й повніші.

В.Пахаренко, визначаючи особливості експресіоністичного стилю, також зауважує, що “на межі ХІХ–ХХ ст. в європейському малярстві, а згодом і музиці та літературі *на противагу* (курсив наш. — Г.Я.) імпресіоністичній утверджується новий стиль — експресіонізм. [...] Головна розбіжність між імпресіонізмом та експресіонізмом — у світогляді”<sup>6</sup>.

Отже, стильовий образ світу диктується певною налаштованістю на життя, природу, суспільство. Ці погляди оформлюються у відповідні концепції — ідеологічні, філософські, етичні, психоаналітичні. Окремі з них, як правило, виникають паралельно з художньо-естетичними концепціями і вказують, що зміни у свідомості людства фіксуються на всіх рівнях. Інші формулюються дещо пізніше, уступаючи в першості мистецтву, чим підтверджують його особливий статус у розвитку цивілізацій.

*Філософську базу імпресіонізму становить:*

1) релятивізм, що ґрунтується на принципі відносності людських знань. Релятивізм абсолютизує цю відносність, заперечує момент абсолютно істинного в знаннях — і на цій підставі заперечується об’єктивна істина (не об’єктивний світ), пізнаваність світу (“поправка на суб’єкта”). Згідно з цим імпресіонізм значною мірою перебуває в силовому полі реалістичної настанови;

2) філософський позитивізм та емпіризм; єдиним джерелом істинного знання проголошено емпіричні дані, чуттєвий досвід. Звідси — така властивість *імпресіоністичного* персонажа, як *емпіричний сенсуалізм*. Звідси — така важливість *сенсорики* (органів чуттів), *сенсорний характер* картини світу, що постає в імпресіоністів (Григорій Косинка, Микола Хвильовий).

У плані *хронотопу імпресіоністичному* тексту властиве “*тут-існування*” і “*тепер-існування*”, *локалізація* часопростору. В імпресіоністів переважає гносеологічна концепція світу. З цим пов’язана *атомізація, деталізація*, а також *індивідуалізація, суб’єктивізація*. І, що дуже важливо, імпресіоністична картина світу внаслідок оцієї (усе ж!) реалістичної (у широкому сенсі цього слова) настанови стає результатом відтворення письменником усього, що доступне нашим органам чуття (відтворене наче під мікроскопом незвичайно уважним, гострим оком художника-аналітика; наприклад, М.Хвильовий з його геніальною оптикою митця).

<sup>5</sup> Пригодій С. Літературний імпресіонізм в Україні та США. — К., 1998. — С.180.

<sup>6</sup> Пахаренко В. Художнє слово // Українська мова та література. — 2001. — №29–32. — С.57.

Такою світоглядною настановою пояснюється також і відсутність цілісності, завершеності картини світу в імпресіоністичних текстах. Принцип миттєвості, а отже, одиничності, разовості, фрагментарності, арабесковості, принцип враження – визначальний в імпресіоністів. Плинність, мінливість – “вивільнення часу” – це також пов’язано з релятивістичною основою.

В ідейному плані імпресіонізм характеризується розгалуженістю, багатозначністю. Недарма Г.Косинку, наприклад, звинувачували у відсутності чітко визначених ідейних позицій. Природі експресіонізму співзвучні філософські концепції інтуїтивізму, ірраціоналізму, антропософії, екзистенціалізму, феноменології. Домінанта онтологічного – ось визначальна ознака експресіоністичного тексту. Онтологізується як слово, так і текст у цілому.

Дивися-но, як із мене приходять на світ в катівні  
Слова – кров моїх шарпань, полум’я ран розверзтих.  
Мойсей, який шепеляво речі белькоче дивні,  
Не маю свого Арона, щоб з Богом розмову вести...

.....

Мова знає буття, яке здобуває.

Слова кров – гнівом – співає?<sup>7</sup>

В експресіонізмі синтезуюча, конструктивна роль належить духові. Звідси – глобалізація, універсалізація, персоналізація (від юнгівських “персона”, “самість”), соліпсизм (останній зумовлює обов’язкову ознаку експресіоністичного тексту – автобіографізм, звичайно, не в розумінні ідентичності зовнішніх подій).

У плані *хронотопу* експресіонізм характеризується позачасовістю, позапросторовістю. З цим пов’язане функціонування *архетипів*. Архетипна структурність – ще одна властивість експресіоністичного твору.

У плані *морально-етичному* експресіоніст – *сповідувач* абсолютних, вічних цінностей.

Нема безлічі відтінків, що роблять невловимою різницю між добром і злом, нема метафоричного серпанку, що накидається на світ і робить з нього прекрасне видиво – є чітке усвідомлення, а відтак розмежування Добра й Зла, Неба й Землі і спрямування всіх зусиль на розвиток по вертикалі шляхом викорінення Зла.

У морально-етичній площині міститься і проблема вини й кари. Йї, як зауважує В.Пахаренко, експресіоністи приділяли посилену увагу. Голос сумління виявляє чистоту людської душі, її первосутність, повернення до якої – завдання експресіоністів.

Це повернення може відбутися тільки через смерть, яка виступає в ролі морального фільтра, а також стає своєрідним гарантом вивільнення духовної субстанції з біофізіологічного полону. Онтологізація смерті в експресіоністичних текстах пов’язана з *апокаліптичними мотивами*, що викликає *есхатологізм художнього мислення*. Це, своєю чергою, зумовлює культ страждання, абсолютизує біль, тоді як в імпресіоністів утверджується принцип *естетичного гедонізму*, і замилювання присутнє навіть там, де, за логікою, мав би бути осуд або хоча б неприйняття (наприклад, “Persona grata” М.Коцюбинського, “Місячний сміх” Г. Косинки). Імпресіоністичне слово, сказати б, виконує косметологічну функцію. Сугестуючи, воно занурює у світ прекрасних ілюзій, зовнішніх форм, кольорів, запахів, звуків, даруючи відчуття краси й неповторності минущої миті.

Слово експресіоніста – скальпель хірурга, який безжалісно руйнує найпрекраснішу плоть, аби оприявити те, що під нею. Біль і смерть мають постійний ескорт – агонію, конвульсії, кров, рани, крик, стогін, муку, навіть якщо це мука народження нового слова, не кажучи про біль народження *нovoї* людини, а тим паче нового світу.

Та у розкоші й муці час надходить кричати  
Тим, як кесарів розтин, зарубком Божим на тілі:  
І кровоточать голови, лезом сонця надтяті,  
І лона, роздерті словом, як дитям породіллі <sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Тувім Ю. Із кн. “Слово і тіло” // Сучасність. – 2004. – №7. – С. 5, 7.

<sup>8</sup> Тувім Ю. Там само. – С. 5, 6.

Імпресіоністичний текст виконує *релаксаційну функцію*, врівноважуючи антитетичні ознаки, явища, предмети, властивості. Адже *ракурс бачення* змістить акцент, зітре різкі контури, пом'якшить контрасти і перетворить непримиренного ідеологічного ворога на глибоко нещасну істоту (твори М. Хвильового), злочинця, ката на стражденну людину (проза М. Коцюбинського), подружню зраду на місячну феєрію (“Місячний сміх” Г. Косинки), звичний пейзаж — на чарівне видиво.

Експресіоніст не дбає про естетичні ефекти. Апокаліптичний (чи то особистий, чи то загальний) контекст цьому не сприяє. За своє завдання експресіоністи вважають “знищити буденну людину, пройняти її жахом...” від усвідомлення масштабів своєї малості, примусити людину вольовим зусиллям “вилуцувати речі з дійсності” (за Т. Манном). Цей процес супроводжується не тільки страхом розуміння своєї недосконалості, а й страхом невідомості, адже у справі вмирання-самонародження досвіду немає.

Імпресіоніст бачить своє покликання в нюансуванні, атомізації дійсності, як стверджують дослідники. Тому така багата й поліфонічна його кольорова, звукова, запахова палітра (творчість М. Хвильового).

Експресіоніст володіє даром внутрішнього бачення, його око — *рентгенівське*, це т.зв. третє око.

І світяться зорі, і тліють жалі,  
Стенаються грози, схиляються люди  
Над оком уважним і мертвим землі,  
Однаково й рівно усі віддали  
Відбувшись на півці полуди.  
І відблиски гроз, і людей, і подій,  
Переламлені та розпухлі,  
Лежать, як осуга, в безодні сліпій,  
В Земному, бездонному кухлі.  
Всі види країни, всі тіні віків.  
Ховає в безодню неситу  
Око роззявлене сліпаків,  
Всевирущий колодязь світу...<sup>9</sup>

Творчість експресіоністів має *візійний* характер, часто — провидчий, це — *одкровення*, тому *езотеричність* — типова ознака експресіоністичного тексту. Інакше кажучи, метаісторичне проривається в історію. Оскільки це стосується духовного досвіду, а він не може оформитись у поняття, не може отримати визначення, то залишається один шлях — шлях інтуїтивного осягнення та описання осягнутого завдяки символістичній природі слова (феноменальний світ, даний у відчуттях, відступає перед подіями ноуменального, того, що осягається розумом). У такій ситуації виявляє себе подвійна воля (воля того, кому одкривається істина, і того, хто її осягає через слово). У цьому експресіоністичний текст споріднений із біблійним. Експресіонізм як концепція близький до християнства, особливо в потрактуванні М. Бердяєва: “існує складна екзистенційна діалектика божественного і людського...”<sup>10</sup>.

Концепцію експресіоністичного героя варто визначити як антропософську, імпресіонізм же антропоцентристський за своєю сутністю.

Дух осягається через одкровення, через осяяння і стає наслідком потужного вольового акту, якому передувала велика робота об'єкта-суб'єкта у плані наближення до Абсолюту; просвітлення (“осяяння екзистенції” — К. Ясперс) сталося в результаті могутнього потрясіння ества в межовій, екстремальній ситуації. Модус експресіоністичного героя визначатиметься як екстаз, криза, злам (травматологічна свідомість). Відповідно, експресіоністичний текст здобуває екстатичну природу на відміну від елеґійно-спокійної імпресіоністичної. Динаміка, яка в імпресіоністичному творі ідентична “вивільненню часу”, стає результатом

<sup>9</sup> Бажан М. Сліпці // Сучасність. — 1998. — №12. — С.48-49.

<sup>10</sup> Бердяев Н. О назначении человека. — С.266.

прагнення відтворити все мінливе, плинне у природі й у психіці людини, в експресіоністичному тексті стає настільки інтенсивною, що виникає ефект відсутності механічного руху (“поза межами болю”), аналогом якому може бути епіцентр смерчу. На мовному рівні це виявляється в культивуванні слів з особливо виразною конотативно-емфатичною основою. Екстаз — момент прориву в трансцендентне, а отже, вивільнення з матеріального; це — психічний “дев’ятий вал”, що нищить буденну людину й буденний світ, не прикрашає, не завуальовує, як це робить імпресіонізм, а руйнує, деформує, ламає, умертвляє заради народження нового, якісно іншого (експресіоністична катастрофічна іконографія). Для означення такого явища існує поняття “апокаліптично-месіанський експресіонізм”<sup>11</sup>.

Супровідним процесу творчої деструкції стає біль. Тому не краса, а біль (або ж “краса” болю) стає центроорганізуючою силою у процесі творення естетичного виміру експресіонізму. Слід зауважити, що експресіоністична образність (експресіоністично-риторична “матерія”) як “принцип індивідуації” засадничих філософських концепцій значною мірою має за джерело виражальні засоби українського літературного бароко, зокрема спіритуалістичний словообраз, що оприявнює земну екзистенцію як проміжну й перехідну ланку у процесі трансцендування. Такі засоби — це гротеск, гіпербола, оксиморон, контраст, умовність, очуднення.

Експресіоністичному “діонісійському”, “темному” слову притаманне, окрім містичного, ще й одверто натуралістичне забарвлення, особливо там, де картина має виразно есхатологічну семантику з включенням потворного (апокаліптична метафорика загибелі й розпаду). Травматичний аспект експресіоністичного поетикального дискурсу в данім разі стає авангардним. Знаючи антиномічну природу експресіонізму, звертаємо увагу на присутність утопічно-ідеалістичного аспекту, до речі, превалюючого в імпресіонізмі. В експресіонізмі, як правило, ідеальне, гармонійне — кінцевий результат, те, що має настати, а в імпресіонізмі — це вже наявне, суще, нехай навіть ілюзорно-миттєве.

Першоелементом імпресіоністичної світобудови виступає метафора, що також викликає двоаспектність: аспект реального і такого, що постає крізь призму цієї миті враження (ракурсного), миттєвої асоціації.

Порівняльний аналіз двох естетичних феноменів спонукає до висновку, що не все так просто й однозначно опозиційно в цих стильових структурах, що більш поширений погляд менше відповідає наявному стану речей. Художня практика радше підтверджує думку, що заявлений у студіях про експресіонізм консенсус, суть якого полягає в поляризації експресіонізму та імпресіонізму, стосується термінологічного аспекту проблеми (враження — вираження) і концептуально-філософської платформи, що в теорії постають антагоністами, коли на практиці радше виявляють антиномічний зв’язок.

Отже, варто спрямувати пошуки не тільки в напрямку встановлення розбіжностей, а й подібностей, оскільки це допоможе розв’язати проблему блокування українського експресіонізму<sup>12</sup>.

Розблокування цього літературного явища відбулося значно пізніше його появи на українських літературних теренах, внаслідок чого М. Хвильовий - імпресіоніст (Ю.Меженко) сьогодні постав як автор експресіоністичних творів (В.Агеєва, В.Яременко, М.Сулима); В.Стефанік закріпився на вершинах експресіоністичної новелістики (О.Черненко, М.Коцюбинська, С.Хороб), перебуваючи на початку ХХ століття в силовому полі імпресіоністичної критики (М.Зеров). Список можна продовжувати, і його доповнять імена О.Кобилянської, В.Винниченка, А.Головка, Г.Косинки, М.Бажана, О.Довженка, Гео Шкурупія...

<sup>11</sup> *Ліска Вівіан*. Передовий загін і травматичний досвід: невчасність німецького експресіонізму // *Експресіонізм: Зб. наук. праць / Упор. Т.Гаврилів*. — Львів, 2002. — С.28.

<sup>12</sup> Див.: *Яструбецька Г.* Дискурс імпресіонізму та експресіонізму в українській прозі 20-х років ХХ ст. // *Вісник Харківського національного університету*. — №50. — Вип. 33. — Харків, 2001. — С.399–404.

Така ситуація “невчасності” українського експресіонізму пояснюється, на нашу думку, силою взаємодії цих структур і наявністю спільних істотних стильових атрибутів та інтенцій. Почнемо зі світоглядкової платформи та концепції героя.

Експресіонізм характеризує ідеологічна апорія: його тоталітаристський, авторитарний, волюнтаристський потенціал controверзує з ідеологічно-утопічним.

Як уже зазначалося вище, імпресіонізм також амбівалентний за своєю ідеологічною природою: прагнучи подати якнайдостовірнішу, найоб’єктивнішу картину світу, він наріжним каменем своєї концепції робить одиначне, суб’єктивно-ідеалізуюче. Таким чином, обидві структури можуть слугувати як розхитуванню моральних основ суспільства (експресіонізм – тоталітарність і суголосна з ним жорстокість, садизм; імпресіонізм – уседозволеність і всепрощеність і, відповідно, аморальність), так і презумпції краси, ідеалу.

Згідно з останнім мотив бунту проти обивательщини домінує як в імпресіонізмі, так і в експресіонізмі.

Обидві стильові субстанції сугестивні. Емоційно-психологічна флюоресценція – важлива іманентна ознака імпресіонізму та експресіонізму.

Томас Анц – марбургський дослідник проблем модернізму та постмодернізму – зауважує, що “складносурядність, фрагментарність, любов до відкритих і відкидання закритих структур, децентроване автономне життя окремих частин на противагу до надбудованого смислового центру стали основними рисами експресіоністичного стилю”<sup>13</sup>. Це вербалізований процес дезінтеграції свідомості (Т.Гаврилів). Фрагментаризація – контрапункт, де сходяться імпресіонізм та експресіонізм. Окремішність – центроорганізуючий фактор, провідний естетико-структурний принцип імпресіонізму.

Хаос – кунсткамера експресіонізму. “Дезінтеграція світу як цілості належить до основних чинників проблемної феноменології культурного модерну. Зрозуміло, йдеться про дезінтегративність сповненої страху не за світ, а за себе свідомості. Її екстраполяція “фрагментаризований світ” – це тільки один бік медалі, якнайкраще виексплуатований в експресіонізмі”, – зазначає Т.Гаврилів<sup>14</sup>.

Зауважмо, що “фрагментаризація світу”, а водночас розпорошення, розщеплення “Я” (в експресіоністів – утрата “Я”, універсалізація) характерні також і для імпресіонізму (пригадаймо, якої критики зазнав “найвиразніший представник імпресіоністичної стильової школи” Г.Косинка саме через відсутність у його творчості цілісної картини світу, через абсолютизацію фрагменту).

Дезінтегративне мовлення знаходить адекватне відтворення через паратаксічний синтаксис. “Телеграфічність” стилю, “рубана фраза” – це той камінь спотикання для дослідників, що ідентифікують художній текст з тою чи тою стильовою структурою. Адже грань між імпресіоністичною свідомістю, яка сприймає і відображає фрагментований світ, і експресіоністичною, яка рефлексує з приводу дезінтеграції світу і самої себе, – дуже тонка, важко вловима.

“Телеграфічність” стилю можна сприймати як імітацію потоку свідомості (імпресіонізм – поглиблений психологізм), але такий стиль – також еквівалент експресіоністичного відчуття розструктурованого, деформованого, травмованого боєм світу. Мабуть, чи не найяскравіша ілюстрація такої складної стильової діалектики – це рання проза Миколи Хвильового.

Що ж до категорії болю як визначальної в експресіоністичній концепції, то в імпресіонізмі вона теж має місце: тільки це біль краси, а не краса болю, як у експресіонізмі. Зрощеність імпресіонізму та експресіонізму виявляє себе навіть у тому, що в понятійному континуумі експресіонізму, окрім категорії “інтенсивізм”, “метафізичний натуралізм”, “психофізіологічний трансцендентизм”, фігурують і назви “ультраімпресіонізм”, “понадімпресіонізм”.

<sup>13</sup> Анц Т. Суспільна модернізація, літературний модерн і філософія постмодерну // Експресіонізм: Зб. наук.праць. – С.13.

<sup>14</sup> Гаврилів Т. Експресіонізм: страх непристосованої свідомості // Там само. – С.82.

Отже, не суперечитиме істині твердження, що експресіонізм, у всякім разі в українській літературі, виник *не на протипагу* імпресіонізму, він став “особливою” формою імпресіонізму, “світлом” імпресіоністичного Абсолюту, “мозком душі” (Леся Українка) імпресіонізму. Саме тому експресіонізм не розминувся з українською літературою, як констатує М.Сулима<sup>15</sup>, він проіснував певний час інкогніто, витримуючи критичну експансію.

Розмитість стильових контурів — мабуть, заледве чи не визначальна риса української літератури взагалі. Українського експресіонізму в період його оприявлення в національному естетичному просторі це стосується також, чим і пояснюється його “відсутність” у критичному дискурсі 20-х років ХХ століття.

*м. Луцьк*

---

<sup>15</sup> Сулима М. Експресіонізм та український футуризм // Там само. — С.146.

---

ЛЛ

Міністерство освіти і науки України  
Національна академія наук України  
Черкаська обласна державна адміністрація  
Черкаський міськвиконком  
Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України  
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького  
Черкаський науковий центр шевченкознавчих досліджень

18-20 квітня 2006 року в Черкаському національному університеті відбудеться 36-а наукова Шевченківська конференція “Шевченкознавство: ретроспективи і перспективи”, присвячена 192-й річниці з дня народження Т.Г.Шевченка і 130-річчю з часу видання пражського „Кобзаря” Тараса Шевченка.

*Основна проблематика конференції:*

1. Естетичні парадигми шевченкознавства.
2. Ідеологічні прочитання життя і творчості Т.Шевченка.
3. Шевченкознавство текстологія: основні концептуальні видання творів Т.Шевченка.
4. Шевченкознавство 20 ст. очима 21-го ст.
5. Шевченківська проблематика в історії, філософії, соціології, психології, мовознавстві, мистецтвознавстві, музикознавстві, кінознавстві, фольклористиці, етнографії.
6. Методичні аспекти шевченкознавства.

Розглядатимуться й інші актуальні проблеми шевченкознавства.

Вимоги до оформлення статей: *обсяг* — 5–8 сторінок, *формат* аркуша паперу А 4; *орієнтація* — книжкова; *береги*: ліве — 3 см., праве — 1 см.; верхнє, нижнє — 2 см.; *шрифт* — Times New Roman Cyr; *висота шрифту* — 14; *інтервал* — полуторний; *абзац* — 10 мм. Окремо додається дискета комп’ютерного набору в системі *Microsoft Word 7.0* або сумісній з нею.

Відомості про автора (авторів) статей повинні містити прізвище, ім’я, по-батькові, науковий ступінь і звання, посаду, домашню адресу, телефон (якщо є).

Заявки на участь у конференції приймаються до 1 березня 2006 року за адресами: 01001, Київ-1, вул. Грушевського, 4; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, В.Л.Смілянській; 18031, м.Черкаси, бульвар Т.Шевченка, 81; Черкаський національний університет, В.І.Пахаренку.

# Зарубіжна література

Наталія Овчаренко

## РОМАНИ-АНТИУТОПІЇ МАРГАРЕТ Е.ЕТВУД

М.Е.Етвуд, літераторка і літературний критик, добре znana не лише в себе на батьківщині – у Канаді, а й поза її межами – у Німеччині, Франції, Голландії, Росії. Увагу читачів і критики привертають захопливі сюжетні колізії, широкий спектр порушуваних проблем, ліризм поетичних творів, вишуканий стиль і драматургія прози, глибина й науковість її праць літературознавчих. Світобачення М. Етвуд вирізняється філософічністю. Її романам, як і характерам персонажів, притаманні синкретизм і аналітичність, відсутність прямолінійної конкретики, сплав художньо-стильових рис і реалістичність у вирішенні мистецького завдання водночас.

Жанрову приналежність психологічної прози письменниці однозначно визначити важко, адже тут зазвичай зустрічаємо елементи історизму, фемінізму, психологізму, детективу та фантастики. Взаємодіючи і взаємодоповнюючи один одного, вони увиразнюють водночас певну домінанту твору.

Звернімося, приміром, до романів-дистопій письменниці “Розповідь служниці” (1985) і “Оріс та Крейк”(2003). Саме в антиутопіях М.Етвуд переконливо аргументувала свої теоретичні висновки щодо властивих канадцям, на її думку, світоглядних позицій “жертвності” й “виживання” в умовах політичної та культурної експансії США. Вона доводить, що канадська література не імпортована англійською чи адаптована американською, а має ознаки власної традиції.

Основне для М.Етвуд – це “заперечувати факт, що ти є жертвою”. А якщо й визнати факт жертвності, то пояснювати його як Божу волю, біологічний закон, необхідність, що випливає з історичного чи економічного розвитку, з підсвідомого чи з будь-якої іншої загальної, всеосяжної ідеї. Списуючи джерело власної жертвності на чийсь волю, а не на власну провину, жертва не чекає на осуд. Вона не протриває долі, бо хто ж наважиться виступити проти Провидіння? Ось чому, як переконана М.Етвуд, важливо відмовитись прийняти неминучість подібної ролі. Тобто навчитися бачити об’єктивні причини жертвності, аби зрозуміти, яку частку об’єктивного досвіду можна змінити, доклавши певних зусиль. А отже, активно творити в собі антижертвність. М.Етвуд виробила модель, засновану не на соціальному, а на індивідуальному досвіді. Канадська традиція, вважає письменниця, – це не історія жертв і програшів, її слід сприймати в поняттях самої традиції як досвіду жертви в оточенні колоніальної культури. При цьому М.Етвуд наголошує, що тема “Канади як колективної жертви” у творах більшості письменників розкривається через міфологічну драматизацію певних життєвих фактів (Ю.Акен, Р. Сміт). Це властиво, до речі, і творчості самої письменниці, яка визнає, що література її країни має темне тло, часто похмурі тони, що викликано специфікою національного світобачення<sup>1</sup>.

Роман М.Етвуд “Розповідь служниці” – фантастика, що надто подібна до реальності. Комбінуючи, як уже зазначалося, жанри (феміністський, політичний, екологічний роман), письменниця обирає за основу дистопію, а події, що розгортаються, подає як жіночу художню автобіографію з науково-фантастичним

<sup>1</sup> Atwood M. Negotiating with the Dead. A Writer on Writing. – Cambridge, 2002. – P.45-51.

забарвленням. Дослідниця творчості М.Етвуд К.Хауеллс вбачає в романі соціальну сатиру, що базується на свідомому поєднанні пуританської етики й елементів Старого Заповіту.<sup>2</sup> Світ дистопії не лише фантастичний. Це уявне місце, “що існує десь на межі можливого, за межами кордонів реального”.<sup>3</sup> Дистопія подібна до дзеркального відображення світу, в якому живе і який бачить письменник. Вона пропонує моделі майбутнього, що символізують наслідки певної політичної чи соціальної поведінки, прикметної для сьогодення. Дистопіям (і роман М.Етвуд це підтверджує) більш властиве дотримання етичних, ніж літературних норм, а їх політико-соціальний коментар містить виразний дидактичний елемент. З огляду на останні політичні події, що відбуваються у світі, твір, написаний 1985 р., можна назвати певною мірою й романом-передбаченням. За словами самої письменниці, всі події вона перенесла “в інший час і в інше місце”, та мотиви твору залишилися історичними. У ньому йдеться про формування на північному сході Сполучених Штатів, у вигаданій Республіці Джілеад, теократії, підтримуваної релігійними фундаменталістами. У загальній атмосфері розповіді, в організації побуту мешканців Джілеаду, у деяких мовних зворотах, іменах героїв відверто прочитуються східні мотиви. Звичний світопорядок зруйновано, мешканці Америки перетворилися на рабів-полонених, кожен з яких виконує відведену йому роль, на гвинтиків-біороботів абсолютної у своїй жорсткій організації системи. Нова імперія – це імперія сили й жорстокості, що виникла внаслідок екологічного лиха (значну частину території колишньої Америки знищено ядерним вибухом та неконтрольованого використання хімічних засобів, експериментів на генному рівні). М.Етвуд “створює похмуру картину Джілеаду, приводячи ідеології кінця двадцятого століття до їх логічного завершення”<sup>4</sup>: “Це було після катастрофи, коли застрелили Президента і розбомбили Конгрес, а армія оголосила готовність номер один. Вони тоді звинуватили ісламських фанатиків. Зберігайте спокій, казали вони по телебаченню. Все під контролем. У це важко було повірити. Цілий уряд було знищено. Як вони це допустили, як могло таке статися?”

Лідери Джілеаду прагнуть створити морально досконалий світ, побудований на етичних законах Старого Заповіту та ісламу. Отож патріархальність влади тут виправдовується Божим Законом. На подібній етиці вибудовується структура найбільш екстремістських сект, у середовищі яких архаїчна мова патріархів становить один із механізмів соціального контролю. Назва Джілеад (Gilead) асоціюється з ім'ям патріарха Якова (Jacob), який склав із каміння гору, щоб спостерігати за Богом. Тут же він заснував і свій рід. Перший епіграф до твору (Книга Буття 30: 1 – 3) стосується старозаповітної історії про Якова, його двох дружин, Рахіль і Лею, і двох служниць, які мали народити Якову дітей. Твір М.Етвуд – це водночас і роман-сповідь, і біографічний роман-розповідь головної героїні на ім'я Офред про свою долю. Офред (справжнього її імені читач так і не дізнається, як і імен інших мешканців Джілеаду) – жінка, якій ледь за тридцять. Колись у США в неї була родина – чоловік Люк, п'ятирічна донька і робота (вона переписувала в бібліотеці тексти книжок на комп'ютерні дискети). У період становлення нового режиму родина спробувала втекти до Канади, та їх спіймали. Доля дитини й Люка Офред невідома. Сама ж вона потрапляє до будинку багатой та впливової людини – одного з джілеадських Командорів. Командор із дружиною Сереною бездітні, а отже, згідно з правилами Джілеаду, мають право на служницю-утриманку, обов'язок якої – народити від господаря. Відразу після народження Командор і Серена забирають дитину від сурогатної матері, дають ім'я й виховують як рідну. При цьому акт запліднення, так звана Церемонія, що складається з низки ритуалів, а згодом і самі роди проходять за присутності дружини вельможі. Однак не всі Командори Джілеаду мають таких утриманок, адже деякі дружини самі народжують дітей. Така ситуація певною мірою нагадує життя за комуністичним принципом “Від кожного за його можливостями, кожному – за його потребами”.

<sup>2</sup> Howells C.A. Margaret Atwood. The Handmaid's Tale. – London, 2001. – P.7-8.

<sup>3</sup> Kumar K. Utopianism. – Open UP. – 1991. – P.1.

<sup>4</sup> Freibert L. Control and Creativity: the Politics of Risk in Margaret Atwood's “The Handmaid's Tale” // Critical Essays on Margaret Atwood (Ed.J.McCombs). – Boston, 1988. – P.284.

У будинку Командора живе й інша прислуга з чітко визначеним колом обов'язків — куховарка Рита, прибиральниця, водій Нік, охорона.

Кожному мешканцеві Джілеаду відведено в суспільстві конкретну роль. Чоловіки (до речі, усі вони поділені на касти — Командори, Ангели, Охоронці, Очі) здійснюють керівництво державою, жінкам у патріархальній суспільній ієрархії в основному відведено роль або дружин Командорів, або служниць, що народжують дітей.

Стосунки Офред з мешканцями дому складаються по-різному. Її ненавидить Серена, за нею стежить, хоча по-жіночому й співчуває куховарка Рита. Для самого ж Командора Офред з безпечної служниці поступово перетворюється чи не на єдиного друга. Він таємно запрошує її до своєї кімнати (адже законом це суворо заборонено, і за таку провину Офред може потрапити до касти Нежінок, тих, кого за недотримання законів Джілеаду направляють до так званих Колоній, де вони ночами ведуть довгі розмови про життя. Їхні зустрічі далекі від романтичних побачень. Командор дарує Офред давно забуті речі — старі (ще американські) жіночі журнали, косметику. Він шанує в Офред, жінці розумній, освіченій, цікавого співрозмовника, а їхні зустрічі під час Церемонії перетворюються на нудну, але необхідну “роботу”. Щось схоже на кохання (справжні почуття Офред залишила в минулому, з Люком) виникає між Офред і водієм Ніком. Наприкінці роману вона зізнається, що чекає від нього дитину. Нік, щиро захоплений Офред, допомагає їй втекти з будинку Командора та з Джілеаду взагалі. Подальша доля Офред невідома. Відомо лише, що їй вдалося врятуватися й залишити цю розповідь про своє життя в Джілеаді а водночас й історію самого Джілеаду, на комп'ютерній дискеті. Невизначеність фіналу має символічне значення.

У розділі “Історичні нотатки”, дія якого розгортається через 200 років, учені, до рук яких потрапила дискета Офред, розглядають історію Джілеаду на науковій конференції. З їхніх доповідей постають ті історико-політичні особливості життя країни, про які не знала ізольована від світу героїня роману.

Професори — потомки перших джілеадців — знаходять вибачення репресивній політиці Джілеаду і дозволяють собі жінконенависницькі жарти на адресу Служниць. Академічний світ 2195 р. поглиблює дистопічність твору і водночас віддзеркалює доджілеадський час (тобто другу половину — кінець ХХ ст.) — “найяскравіше відображення неспокоїної сучасності”<sup>5</sup>. Крім того, учені — учасники конференції — мають індіанські імена (Джонні Собака-Що-Біжить, Маріанн Серп Місяця). Отже, потомки колишньої європейської імміграції зникли разом зі своєю цивілізацією, що самозруйнувалася, знищивши природну базу свого істеблішменту, а тубільці-індіанці почали відігравати керівну роль у науковій і освітній системі Заходу. Символічна й назва міста, де проходить наукова конференція — Денай, Наневіт (Deny none of it — заперечуй усе це).

І знов незначний, здавалося б, штрих щодо жанру роману-передбачення. Характеризуючи побут і спосіб життя Джілеаду, вчені проводять недвозначну паралель із звичаями, властивими суспільству давніх (як для 2195 р.) північнокавказьких народів у період різкого падіння народжуваності. Отже, М.Етвуд піддає сатирі не лише американське суспільство, не лише технократичну західну цивілізацію. Тиранічна практика Джілеаду заснована на багатьох моделях — режимах латиноамериканських країн, Іраку, Ірану, Філіппін, Афганістану, радянської імерії часів Сталіна. Коріння того, що сталося в Джілеаді, приховане в минулому, вважають історики. “Як ми знаємо з історії, — йдеться в одній із доповідей, — жодна нова система не формується на уламках іншої, не ввібравши в себе елементів попередниці. Скажімо, елементи язичництва простежуються в Середньовіччі, а російський КДБ еволюціонував із секретної служби царизму”. У минулому виникли й такі явища, як “штучне запліднення” та “сурогатні матері”. Відкинувши перше як антирелігійну норму, джілеадці піднесли до етичних висот друге, що, на їхню думку, мало прецедент в Біблії.

<sup>5</sup> Foley M. Satiric Intent in Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale" // Commonwealth Essays and Studies. — 1989. — N11. — P.45.

“Розповідь служниці” — це “антитеза сучасному канадському суспільству, де природний елемент і неосвоєні дикі простори реальні”<sup>6</sup>, — зазначає В.Рот. У романі природа — важлива ланка в досить парадоксальному значенні (вона повністю зруйнована й існує лише у формі штучній — газону чи клумби).

Дослідник творчості письменниці Ч.Банерджі вважає, що М.Етвуд створила в романі два рівні реальності: “Один стосується наївних ілюзій, другий — елітарної гри з ілюзіями і пародіювання”<sup>7</sup>. Наївні ілюзії — це віра Офред у повернення до колишнього життя, до Люка й доньки; елітарна гра — розмови з Командором. Водночас увесь наратив твору — складної алегорії сучасного життя, викривленого дзеркала всесвіту, що бездумно прямує до власного кінця, — пройнятий гірким пародіюванням.

Офред сприймає своє тіло, як щось таке, що більше їй не належить (“я стала землею, до якої прикладаю вухо, дослухаючись до звуків майбутнього”). У романі уявляється подвійну концепцію тіла й душі, якої дотримуються у Джілеаді. Тіло жінки, призначене винятково для продовження роду, ретельно оберігається, доглядається, тоді як її емоційні, соціальні, інтелектуальні, духовні запити повністю зневажені. У подібному бездуховному механістичному світі дивною видається турбота дружин Командорів, зокрема Серени, про квіти. Але це лише на перший погляд. Квіти в романі — не тільки символ надії, щастя, краси, а й горя та втрат, як їх і сприймає Офред. Цей рівень сприйняття становить собою асоціативний ланцюг, сполучною ланкою якого стає незмінний колір убрання служниць, приречених народжувати дітей своїм господарям, — червоний (“усе на мені червоне: колір крові, яким ми позначені”). У місті на стіні кожного дня виставляються тіла страчених опозиціонерів режиму, серед яких Офред із жахом шукає свого чоловіка: “Я дивлюся на червону посмішку. Червонястість посмішки — те саме, що червонястість тюльпанів у саду Серени. Червоний колір той самий, та тут немає зв’язку. Тюльпани — то не тюльпани крові. Червоні посмішки — не квіти. Тюльпан — не причина зневіри в людині, яку повісили, чи навпаки. Кожна річ має свою ціну і своє місце. Крізь поле так оцінених речей я кожного дня пробиваю собі шлях...”

Серед усіх квітів у саду Серени саме тюльпани, випромінюючи колір крові й кохання водночас, стають уособленням сили і свободи природи, дають їй відчуття життєвого ритму й певної структури того суспільного порядку, що обмежує її життя дітородною функцією. Та насправді серце Офред прикуте до кульбаби, що якимсь дивом видерлася з організованої ієрархії дому Командора і виросла край шляху, “уникнувши контролю Джілеаду”, “весела й плебейська, з якої ми робимо кільця, корони й намиста”. Не випадково кульбаби повсюди квітнуть у Джезебелі — місці опору режиму імперії; вони стають символом повстання проти неприродного етичного кодексу Джілеаду.

Джілеад — це перш за все пародія. “Я, — каже про себе героїня твору, — пародія на щось, якась казкова постать у червоній мантії... Сестра-послушниця, що занурилась у кров”. Дотримуючись усіх законів Джілеаду, Офред водночас постійно дистанціюється від нього, бачить його ніби збоку. Вона з іронією сприймає слова тітоньки Лідії, що “Джілеад не знає кордонів, Джілеад у нас самих”. Та в цих словах — і гірка іронія автора роману-попередження. З іронією сприймає Офред і постать Командора: “На Командорові була чорна форма, в якій він нагадував музейного охоронця. Напіввільна людина, доброзичлива, але обережна, той, що вбиває час. Та лише на перший погляд. Він мав вигляд президента банку з середнього Заходу з його ретельно зачесаним сріблястим волоссям, спокоєм у рухах”.

На тлі такого життя Офред мріє про те, щоб знайти Люка, повернути власне ім’я, відчувати повагу до себе. Але це бажання “рівноцінне крадіжці” — вкрасти самого себе неможливо.

Ще один вимір художньо складної оповіді Офред засвідчує постмодерністську природу наративу М. Етвуд. Героїня постійно звертає увагу свого майбутнього

<sup>6</sup> Roth V. Wilderness and the Natural Environment. Margaret Atwood's Recycling of a Canadian Theme. — Basel, 1988. — P.154.

<sup>7</sup> Banerjee Chimnoy. Alice in Disneyland: Criticism as Commodity in “The Handmaid’s Tale” // Essays in Can. Writing. — 1990. — № 41. — P.90.

читача на самий процес розповіді, коментуючи повсякчас те, як він окреслює чи змінює реальний досвід, пояснюючи існування самої розповіді як такої. Для Офред розповідь — звіт очевидця й заміна діалогу водночас. Крім того, письменниця ніколи не забуває, що вона канадка, і що з цього погляду роман, дія якого розгортається на території США, прочитується як приклад канадсько-американського діалогу<sup>8</sup>. Недарма, на думку критики, “визначальна риса прози М.Етвуд — експеримент”<sup>9</sup>.

Ніч — найважчий час для Офред. У нічній тиші її огортають спогади про минуле. Безпорадність і відчай панують у її серці. “Я похована”, — каже героїня. І попри все вона переконана: люди щось роблять, аби не допустити, “щоб їхні життя втратили значення, сенс, сюжет”.

Під час таємних побачень з Командором, який стверджує, що в Джілеаді жінки захищені й можуть виконувати Богом дану їм функцію народжувати дітей, тобто джілеадці повернули речам їхню природну основу, Офред намагається відкрити йому справжній, як на її думку, сенс життя. “Тепер скажи мені, — запитує Командор, — ти розумна людина, я б хотів знати, що ми прогледіли?” “Кохання, — відповідає Офред. — ...Якщо цього ніколи з вами не станеться, ви уподібнетесь мутантові, істоті з іншого виміру”.

Для самої ж “утікачки з минулого”, яка розуміє, що “свобода, як і все інше, річ відносна”, сенсом життя стає довгий монолог-сповідь — єдина можлива для неї форма відвертого спілкування зі світом. Проте це свобода заперечення: Офред відмовляється вірити в доктрини Джілеаду, забути про своє колишнє життя, мовчати. Розповідаючи свою історію, вона постійно балансує між теперішнім і минулим, реконструюючи в уяві не лише певні події, а й власне розбите життя: “Я хотіла, аби ця розповідь була іншою. Більш цивілізованою. Я хотіла, щоб вона висвітлила мене з кращого боку, якщо й не щасливішою, то хоча б більш активною, менш нерішучою, розчарованою в буденності. Я хотіла б набути виразніших контурів. Я хотіла, аби вона була про кохання, чи про несподівану реалізацію задумів, важливу в житті людини, або хоча б про захід сонця, пташок, грозу чи сніг... Натомість я продовжую розповідати цю сумну, огидну і потворну історію, позаяк попри все хочу, щоб ви її почули”.

Її і справді “почули” учасники конференції, що відбулася двісті років потому. Виходячи з досвіду своєї епохи, вони дали історії Джілеаду абстрактно-академічні визначення й характеристики, однак “зрозуміти”, а тим більше “відчутти” її може лише людина епохи Офред. Адже, врешті-решт, саме до неї звертається вустами героїні авторка роману: “... Як відомо всім історикам, минуле вкрите темрявою і пронизане відлуннями. Звідти до нас можуть долітати голоси. Однак те, що вони нам кажуть, нам не завжди вдається розшифрувати в ясному світлі сьогодення...”

У стилі “Розповіді служниці” написаний і роман-антиутопія М.Етвуд “Орікс та Крейк”, який одразу ж привернув пильну увагу критики. Цей твір — також про саморуйнування, фізичне й психологічне, людської цивілізації, що перетворилася на жорстоке, цинічне, амбіційне й безглузде співтовариство. Правда, тут, на противагу “розповіді служниці”, авторка вдається до використання міфологічних елементів та наукової фантастики. Міфологеми роману чітко визначені, майстерно вплетені в дискурс і становлять суцільний міфопоетичний наратив із досить оригінальним сюжетом.

Унаслідок біологічних експериментів, що проводяться на засекреченій військовій базі, виникли нові види живих істот. Кінцевою ж метою вчених було створення надлюдини — істоти стійкої до всіх можливих видів бактерій і вірусів, позбавленої інтелекту і навіть природних статевих потягів; істоти такої, якою можна було б легко маніпулювати. Та ті, хто мав би керувати цією цивілізацією з вигодою для себе, гинуть від власноруч створеного вірусу. Крім мутантів, своєрідної пародії на біблійних перших людей, живим залишається головний герой твору Джиммі, чий друг і колега, талановитий учений Крейк — злий геній, що розробив фатальну для людства програму. Допомогала йому в цьому красуня Орікс, колега й кохана,

<sup>8</sup> *Howells C.A. Margaret Atwood... — P.57.*

<sup>9</sup> *Там само. — С.84.*

в яку закоханий і Джиммі. Імена персонажів метафоричні: Орікс — сарна, Крейк — рідкісний вид австралійського птаха. Ще в дитинстві Орікс було викуплено у злиденної родини, що мешкала десь у південно-східній Азії. Вихована в підпільному притулку, вона стала повією. Через інтернетівський порносайт її знайшов Крейк, вивчив, залучив до своєї програми, доручивши навчати перше, ще не чисельне покоління людей-мутантів, найпримітивнішим навичкам. Після загибелі Крейка та Орікс (усвідомивши злочинність відкриття Крейка, Джиммі з ненависті вбиває його, а потім стріляє в уже смертельно хвору Орікс, позбавляючи її страждань) Джиммі єдиний залишається у бункері. Спочатку, не розуміючи, що коїться на планеті, він дає змогу втекти з лабораторії охоронцям та всім співробітникам. Та смертельний вірус поширився надто швидко, і всі вони загинули за ворітьми бази, де проводився експеримент. Організм Джиммі виявився стійким до вірусу, і він єдиний стає свідком загибелі цивілізації: одна за одною замовкають радіо- й телестанції, зникає, здавалося б, невмирущий інтернет, комп'ютери припиняють роботу. Військово-науковий центр, в якому ще продовжують діяти автономні системи життєзабезпечення й підтримується стерильність, дає Джиммі змогу певний час протриматись у приміщенні, навколо якого вже вирують, вирвавшись на волю, потвори-мутанти — невимовно жорстокі гібриди свиней, вовків і собак. Та згодом він не має іншого виходу, як піти до “нових” людей, яким так чи інакше судилося започаткувати нову земну цивілізацію. Мутанти дають Джиммі нове ім'я — Сноумен. Для них він — посланець богів Крейка і Орікс. Його слово — абсолютна істина і закон.

В іпостасі Сноумена героєм роману пригадує все своє життя — життя Джиммі. А також події, що стали причиною його самотності у вимріяному Крейком апокаліптичному світі.

У лабораторії, до якої, після закінчення елітного коледжу разом із другом дитинства Крейком прийшов працювати Джиммі, проводяться досліді зі створення гібридів тварин, офіційна назва яких *sus multioorganifer*; їхні органи мають стати трансплантами для зношених чи уражених хворобою людських органів. Та виявляється, що самі мутанти становлять собою страшну загрозу. Першою підхопила хворобу мати Джиммі, яка досліджувала протейни створюваних біоформ і їх модифікації. Вона спробувала втекти з дому, щоб не інфікувати родину, і померла в ізоляторі, куди її помістили охоронці лабораторії. Перед втечею жінка все ж передала через інтернет інформацію про небезпечні дослідження. “Ось чого нам не вистачає, — пригадує Сноумен її слова, — більше людей із свинячими мізками. Чи їх зараз замало? Це помилка. Вся ця організація — помилка, це моральний смітник... Ми втручаємося до будівельного матеріалу життя. Це аморально. Це святотатство!”

На противагу “Розповіді служниці”, фінал роману “Орікс та Крейк” дещо обнадійливіший. Джиммі Сноумен полишає свою схованку, оселяється на розлогому дереві, рятуючись від хижих “вовкособак”, виведених винятково для вбивства. Час від часу він повертається на базу, щоб поповнити запаси їжі та зброї. Потроху довкола нього оселяються й “нові” люди. Якось Сноумен побачив на піску сліди, простежив, куди вони ведуть, і вийшов до вогнища, обабіч якого сиділи такі самі люди, як і він. Сноумен довго розмірковує, приєднатися до них, чи ні, і нарешті вирішує їм довіритися.

“Добротною свіфтівською науковою фантастикою” назвала канадська критика цей роман М.Етвуд. Письменниця розуміє наукову фантастику не стільки як засіб проникнення в майбутнє, скільки як погляд ніби-то збоку на сучасність. Про це свідчить філософська, психологічна насиченість твору, пройнятого гострою сатирою та гірким одчаєм водночас. Саме тому сатира в ньому не обертається шаржовістю, карикатурністю образів чи ситуацій.

У романі, що попереджає людей про можливі наслідки їхньої недалекоглядності, вдало поєднано кілька жанрів — наукової фантастики, сатири, елегії. Джиммі і Крейк нагадують героїв давньогрецьких трагедій своєю зведеною до абсолюту духовною величиною (Сноумен) і ницістю (Крейк). Водночас дистопія М.Етвуд виглядає досить заземленою, письменниця з легкістю творить дуже вірогідний, реальний світ, а гуманізм твору становить його найсуттєвіший пласт.

Не випадко епіграфом до твору став рядок із “Пригод Гуллівера”: “...головним

моїм завданням було поінформувати вас, а не розважати”. М.Етвуд прагне не розважати читача, а змусити його замислитися над життям. Творячи власний варіант апокаліпсису, вона також “інформує”, “ставить до відома”. На думку письменниці, сучасний світ не гарантує людині безпеки, неможливо зрозуміти його закономірності, у житті немає ані провідників, ані надійної схованки на випадок серйозної небезпеки. Цей світ, переконана авторка роману, зовсім не фантомний, він цілком реальний і доволі жорстокий.

Цікавими особливостями вирізняється і структура твору. Невеличкі за обсягом розділи з короткими назвами нагадують давньокитайські твори-мініатюри глибокого філософського змісту. Слово-назва тут перетворюється на слово-поняття, довкола якого вибудовується коротка розповідь-пояснення: Манго, Рештки-Що-Плавають, Голос, Вогнище, Ланч, Злива, Риба, Троянди, Мурчання, Вимирання, Прогулянка, Смерч тощо.

Розповіді-мініатюри в дискурсі твору перемішані у просторі й часі. Історія Сноумена, яку переповідає М.Етвуд, чергується з історією життя Джиммі, про яку розповідає Сноумен. Обидві іпостасі одного й того ж героя розкриваються через особливу мозаїчну схематизованість нового постапокаліптичного життя Джиммі-Сноумена.

Сноумен за звичкою носить на руці годинник – як талісман, що залишився йому від минулого. Годинник уже давно зупинився; на циферблаті, за словами героя, “нульова година”. І це найбільше жахає Сноумена, адже часу більше ніби не існує... Але водночас герой твору почуває себе ніби-то власником шухляди з часом, який відтепер належить лише йому. Однак у шухляді дірки, крізь які час невмолимо витікає. Сноумен, прагнучи якось упорядкувати своє життя, мріє описати все, що сталося. Але будь-які нотатки призначенні для того, щоб їх колись прочитали, хоча б через багато років (як це сталося в попередньому романі М.Етвуд). Читач же його записів, як переконаний Сноумен, – відсутній. Вдруге й востаннє згадка про годинник з’явиться наприкінці роману, коли Сноумен, попри вагання, наважиться рушити до людей: “За звичкою підняв до очей руку з годинником; він показував порожній циферблат. Нульова година. Час рушати вперед”.

Час і простір змістилися в житті героя твору. У душі він прагне свободи, але водночас розуміє, що його не зачинено, не ув’язнено, адже яка свобода може перевершити ту, що він уже має? Сноумен з іронією коментує поняття свободи й тоді, коли вперше виводить “нових” людей за межі території бази (“вони сприймають це як свободу”).

“Нові” люди виявилися зовсім не страшними. Вони навіть доволі привабливі, мають досконалу будову тіла. При цьому кожний мутант наділений певним відтінком шкіри (шоколадним, рожевим, чайним, кремовим, медовим), але в усіх однакові зелені очі (колір очей їхнього творця Крейка). “Крейкова естетика”, – іронізує Сноумен.

Крейк був переконаний, що ідеальне суспільство – це суспільство, в якому відсутні почуття кохання, ревнощів, тож “нові” люди продовжують свій рід згідно з закладеною ним програмою. Учасників ритуального дійства п’ятеро – четверо чоловіків і одна жінка. Коли один із чоловіків запліднює жінку, троє інших виконують ритуальний танок і співають. Потім приходиться черга другого; марафон триває доти, доки жінка не завагітніє. Подібна запрограмована схема розмноження – деталь, що простежується в дещо іншій, не менш цинічній інтерпретації ще в романі “Розповідь служниці”. Хто батько дитини, значення не мало, адже не було власності, а тому і проблеми спадкоємства; секс перетворився на демонстрацію атлетизму, зникла проституція, сексуальне насильство над дітьми, рабство, згвалтування. “Нові” люди були запрограмовані на смерть у тридцять років – раптово, без старості і хвороб, весіль і розлучень. Вони були чудово адаптовані до будь-яких умов життя, а отже, не потребували будівель, одягу, ікон, грошей. Крейк вважав свій витвір найдосконалішим із видів мистецтва.

Сутність природи Крейка – “великого вождя людської раси” – холодний розрахунок, перевернута концепція етики. Після смерті матері Джиммі Крейк, для якого те, що “людина є у твоєму житті і раптово зникає назавжди”, видавалося звичною нормою, радив йому читати стоїків. Джиммі завжди вражала “холодність сповільнених рухів” Крейка. Це була особлива внутрішня прихована енергія, законсервована для чогось більш важливого, ніж сьогоденні буденні турботи.

Коли будь-яка цивілізація перетворюється на пил та каміння, міркує Джиммі, після неї завжди залишається мистецтво — образи, слова, музика, образні структури, що й надалі визначають людське буття. На думку ж Крейка, мистецтво слугує біологічному завданню. “Самець жаби в шлюбний період створює такий шум, на який лише здатний. Увагу самок привертає найроздутіший самець з найглибшим голосом, який свідчить про більшу силу. Ось що значить для художника мистецтво. Порожню трубу. Підсилювач”.

Увесь розвиток людства для Сноумена визначається такими словами, як Гомер, грецькі статуї, акведуки, утрачений рай, музика Моцарта, Шекспір, Бронте, Толстой, Бах, Рембрандт, Верді, собор у Шартрі, Джойс, пеніцилін, Кітс, Тернер, пересадка серця, вакцина від поліомієліту, Берліоз, Бодлер, Барток, Йетс, Вулф.

Далі — падіння Трої. Зруйнування Карфагену. Вікінги. Хрестоносці. Чінгіс-хан. Атїлла. Відьомські процеси. Знищення ацтеків, майя. Інки. Інквізиція. Різня гугенотів. Кромвель в Ірландії. Французька революція. Наполеонівські війни. Південно-американське рабство. Російська революція. Сталін. Гітлер. Хіросіма. Мао. Пол Пот. Шрі Ланка. Саддам Хусейн.

Запрошений до товариства одного з “нових” людей, Сноумен завважує, що в того почали проявлятися риси лідера. “Будь уважним з лідерами, — застерігав його Крейк. Спочатку вожді і ті, кого ведуть, потім тирані і раби, потім бійні. Знайомий шлях”. Отже, з появою вождя в середовищі “нових” людей історія повторюється — з новими дійовими особами в іронічно-пародійній формі.

Сноумен — міся божественних Крейка та Орікс — читає “новим” людям місіонерську проповідь. У ній вчувається відверте іронізування письменниці над аналогічними недільними проповідями сучасної церкви. Міфологізоване співтовариство “нових” людей становить собою суцільний хаос, що, за Біблією, спостерігався і на початку історії людства. Це поняття хаосу й інтерпретує Сноумен перед натовпом: “Ось. Хаос. Ви не можете пити його!..

— Ні. — Хор.

— Ви не можете їсти його!

— Ні, не можете їсти його. — Сміх.

— Ви не можете плавати в ньому чи стояти на ньому...

— Ні! Ні!”

“Люди хаосу самі сповнені хаосу, — каже їм Сноумен. — І хаос змушує їх робити погані речі. Вони вбивають інших людей”. У цих словах — не просто іронія. Це іронія відчаю. Адже у відповідь Сноумен чує: “Крейк створив для нас Велику Порожнечу! О, добрий, хороший Крейк!” — молитва натовпу перетворюється на літургію. “Чому вони не славлять Сноумена? — дивується він. — Добрий, хороший Сноумен, який доглядав їх увесь цей час. Чому б йому не переглянути міфологію?” Крейк фізично відсутній і перетворюється на другорядного гравця в міфології “нових” людей, щось на зразок “деміурга дублюючого складу”. І його не оплакуватимуть. Проте Сноумен водночас усвідомлює себе в ролі апостола Крейка та Орікс. Адже це єдина можлива для нього роль у новому світі. Щоб вижити, він має кимось бути. Він прагне бути вислуханим, прагне хоча б ілюзії розуміння з чийогось боку. “Крейк ніколи не народжувався, — веде далі свою проповідь Сноумен, — він прийшов з неба, як Грім”. Паралельно у своїй уяві він домальовує образ Крейка як істоти з рогами, вогненними крилами і довгим хвостом.

Сноумен сприймає себе як попередника цих людей, що прийшов із землі мертвих, загубився і не може повернутися.

Отже, елементи східної та біблійної міфологій співіснують у наративі твору, водночас психологічно насичуючи його.

Сноумен в інтерпретації М. Етвуд дещо нагадує біблійного Мойсея. Адже саме він виводить “нових” людей із приміщення лабораторії, беручи на себе відповідальність за беззахисних істот і водночас називаючи себе “романтичним оптимістом”. І ось “вони йдуть разом через Землю — Яка — Нікому — Не — Належить, одне за одним, у параді периферійної релігійної процесії...”

Задум, який художньо втілила в романах “Орікс та Крейк” і “Розповідь служниці” канадська письменниця М.Етвуд, перегукується з пророчими словами Рея Бредбері: “Я не прагну передбачити майбутнє. Я прагну йому запобігти...”

# Літературна критика

Тетяна Тебешевська

## ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ “ЩОДЕННИКА СТРАЧЕНОЇ” МАРІЇ МАТІОС

Марія Матіос — лауреат Національної премії України ім. Т.Г.Шевченка за оригінальний роман “Солодка Даруся” (2005), письменниця, постать якої стала певною мірою харизматичною в сучасній українській літературі. Можливо, саме це стало запорукою того, що й інші твори авторки почали активніше читатись та інтерпретуватись. В анотації до “Щоденника страченої” (Л.: ЛА “Піраміда”, 2005) В.Гутковський, відзначаючи “уміння Марії Матіос концентрувати драми “на одному сантиметрі тексту”, проникати в потаємні печери людської психіки”, ставить риторичне, досить “підступне” запитання: “а куди вона “поцілить” наступною книжкою?”.

“Щоденник страченої” — книжка, видана нещодавно, тож потребує читання, осмислення й аналізу як на рівні тематико-проблемному, жанрово-стильовому, так і образно-нарративному. Авторка означила свій твір як психологічну розвідку, адже головна увага її зосереджена на дослідженні внутрішньої драми закоханої людини. “Це — психологічна розвідка, — розповідає письменниця. — Це — не “Даруся”, але у ній не менше напруги і пристрасті. Зосереджуюся на людській психології через підсвідомість. На 90 відсотків книга написана у формі жіночого щоденника. Цей щоденник обрамлений самостійним сюжетом. Над книжкою я працювала майже два роки. Певний час писала паралельно із “Солодкою Дарусею”. Найплідніший період написання — останні півроку”<sup>1</sup>.

Уже сама назва налаштовує читача на сприйняття глибоко інтимної, суб’єктивної сповіді жінки. І не просто жінки, а тієї, яку “стратили”, тобто людини, яка перебувала на межі життя і смерті. Цей момент відтворено на імпліцитному рівні; навіть у вибраному авторкою кольорі закладено символічний зміст: “... А тепер я тримаю в руках темно-зелений, як поросла жабурином озерна вода, талмуд свого багаторічного щоденника з претензійною назвою “Жіночий літопис”, писаний різнокольоровим чорнилом, помальований примітивними, наївними картинками...”; “Адже все, що записано в темно-зелену скриню пам’яті під кодом “Жіночий літопис”, моє тріпотливе серце пережило й перетерпіло, пересміялося й перехлипало”<sup>2</sup>. За словником символів, зелений колір — символ природи, молодості, плодючості полів, краси і радості, ствердження життя; водночас — символ депресії, інертності, байдужості і смерті<sup>3</sup>. Матіос пише про темно-зелений колір, що підкреслює напружений психологічний стан героїні, глибоку депресію, пережиту нею, а також ілюструє своєрідну межу буття і смерті. І коли продовжувати розмову про кольористику, то в тексті також зазначено, що героїня патологічно не любила білого кольору, який асоціюється із чимось стерильним, аптечним, операційним, а також зі святом,

<sup>1</sup> Див.: Гузко Г. Сюрпризи форуму видавців. <http://artvertep.dp.ua/news/665.html>

<sup>2</sup> Матіос М. Щоденник страченої. — А., 2005. — С.10, 15. Далі зазначаємо сторінку в тексті.

<sup>3</sup> Див.: <http://ukrlife.org/main/ershan/symbol.htm>

небуденністю, одягом нареченої, символізує чистоту та непорочність. Білий і зелений протиставлені, і це чітко простежується в ході асоціативного мислення героїні: “Треба позбирати висохлу білизну. А то гойдається, як біла смерть між зеленню дерев. Ні, як білий сніг на зеленому листі...” (36). Зазначмо: ще на початку минулого століття спостерігався широкий інтерес науковців та митців до з’ясування естетико-психологічної сутності впливу кольорів на людину як у мистецькому, так і в побутовому зрізах.

Повертаючись до інтерпретації твору, підкреслимо, що авторка обрала жанр щоденника: адже саме через таку форму найкраще репрезентувати внутрішній світ, переживання, пристрасті, думки та потік свідомості головної героїні. І це не просто щоденник, який містить щоденні записи індивідуального характеру про події, факти, враження від чогось; це не просто т.зв. зошит для таких записів, а “літопис” — послідовний запис подій із “внутрішнього” життя героїні, ціла її історія. “Правдива історія людини — історія її приватного життя” (91). Це “Жіночий літопис”. Наголос на цьому не випадковий — тільки жінка може так тонко вловити й відтворити своєрідну історію жіночої пристрасті, самотності, страху, страждань, роздумів, переживань і тривалого очікування щастя. “Жіночий літопис” — виповідання свого життя, своєї історії, свого досвіду саме жінкою, копірвання в собі, у власному внутрішньому “Я”, у пережитому минулому, реальному теперішньому й омріяному майбутньому. Багато років поспіль цей “безцінний талмуд” “вислуховував і нотував” таємниці головної героїні, “замінивши її духівника, і подругу, і слідчого” (12).

Стиль письменниці виразно позначений рисами жіночого письма, а її твори — його зразок. Жіноча суб’єктивність та індивідуалізація письма, декларована М.Матіос, ще раз наголошує на можливості жінки в сучасному літературному просторі наполягати на своєму праві говорити й мати власну думку, творити художній світ жінки з позицій жінки.

Використання жанрових форм щоденника, нотаток, спогадів, сповіді, снів як характерних прийомів розкриття внутрішнього світу героїнь і форми їх самовиявлення, а також виклад частин тексту у формі коментарів, авторських відступів зумовлені внутрішньою потребою письменниці висловитися безпосередньо й відверто, що теж є ознакою жіночого письма.

У словах головної героїні “Щоденника страченої” відлунюють цікаві роздуми з приводу обраного жанру щоденника: “Усю цю муть під назвою *щоденник життя* розумна людина могла би помістити в п’ятеро — десятеро слів: народилася — любила — страждала — народжувала — втрачала — мучила — вмерла.

На жаль, щоденникові записи мало відкривають справжню природу людини. Вона мінлива, як літня погода. Сьогодні ти зафіксуєш один параметр своїх дій і думання, а завтра ці параметри зміняться кардинально. Але зафіксоване на папері залишається начебто непорушним, як теорема Піфагора. Душа — вона драгли, що коливаються від невловимого. І щоденник — не томограф душі, а лише шлем для томографа. Щоденник — це минуле. Нормальна людина завжди живе якщо не майбутнім, то тільки теперішнім. Зазирання в минуле є способом злодійства, віднімання себе від себе” (15). Подібні роздуми — своєрідне уточнення, голос письменниці, звернення до читачів, встановлення з ними контакту, запрошення в особливий художній світ. Текстові фрагменти, як бачимо, можна трактувати по-різному й неоднозначно, бо такий стиль авторки.

Марія Матіос, перш ніж подати власне щоденникові записи головної героїні, інтригує читача “частиною кінцевою”, яка складається з початку й кінця. Читач бачить зав’язку й розв’язку, але немає самої дії і головне — кульмінації, що спонукає до читання, до пізнання суті й логіки розвитку сюжету, закликає до мандрівки текстом. Обрамлення самого щоденника-спогаду чітким логічно завершеним сюжетом, побудованим на подіях теперішнього буття героїні, надає творові Матіос оригінальності, як і частина під назвою “Остаточне закінчення” — розширений опис інтригуючої кінцівки твору, поданий на його початку, а також фінальний акорд у сюжетному розвитку стосунків жінки й чоловіка, у

пізнанні героїнею власного “Я”, своєї печалі й екзистенції. І якщо в “Солодкій Дарусі” маємо відносно відкритий фінал, то “Щоденник страченої” фактично не залишає в читача жодних запитань без відповіді, бо позначений логічним сюжетним завершенням.

Ще одним аспектом творчості й особливістю художнього стилю М.Матіос стала мова творів, і на це неодноразово звертали увагу критики й рецензенти. Про “Солодку Дарусю” В.Гутковський писав як про “мовний виклик дистильованій маскультурі, що заповонила книжковий ринок”<sup>4</sup>; А. Дімаров зазначив: “Марічка Матіос пише, як грається: вільно і нестримно”<sup>5</sup>; В. Габор зауважив: проза письменниці “тяжіє до традиційного письма, якому притаманні психологічна напруга, сюжетність, драматизм та глибоке проникнення у мовну стихію”<sup>6</sup>.

Вишукана мовна гра, синонімічні ряди, риторичні фрази, сформовані в короткі асоціативні нотатки, а іноді в деталізовані описи-спогади, витонченість діалогічного та монологічного мовлення героїв – риси стилю письменниці. Усі твори М.Матіос, і “Щоденник страченої” також, містять у собі десятки цікавих афоризмів, оригінальних тверджень та ідентифікацій. Тільки взявши до рук останню книжку письменниці, наштовхуємося на авторські фрази й визначення на обкладинці, – своєрідну репрезентацію точки зору авторки на окремі явища та речі, ілюстрацію характеру її світогляду, життєвої позиції, способу художнього мислення, зрештою – її індивідуального художнього стилю.

Символічність та асоціативність, порівняльні характеристики як принципи побудови образів також очевидні. Вище розглядалась символічність кольорів, на яких акцентує авторка. Але у творі символічним значенням наділені й художні деталі: дзеркала, в яких відбито погляд і очі, схожі на дно криниці. Вода у криниці, як море сліз. У поле зору авторки потрапляють найдрібніші деталі й перетворюються на носіїв інформації, за допомогою яких розкривається характер її персонажів.

У центрі уваги письменниці – жінка. М. Матіос протягом усього твору не наголошує на імені героїні (окрім того, що це специфічний спосіб узагальнення, це ще й “вимога” жанру – мова від першої особи властива щоденникові), дізнаємося про нього наприкінці від судді, яка називає потерпілу – Ковальчук Ларису Михайлівну. До цього часу ніде не фіксувалося й ім’я чоловіка (Воронова Володимира Петровича), який фактично був “позаприсутнім” у творі, оскільки про нього дізнаємося тільки з розповідей героїні. Письменниця не практикує подачі повного портрету своїх персонажів, тільки фрагментарно наводить штрихи зовнішності жінки, але натомість глибоко проникає “в потаємні печери людської психіки”. Адже “найглибші сенсації природи зашифровані в глибинах людської душі і тіла. І жоден космос не дорівнюється нутром своїх протуберанців із вулканами, причасними за брамою людського тіла, отими до часу приспаними Везувіями, які за першої ж нагоди рвуть узвичаєний ритм життя на клоччя і пускають стрімголов найтихіших, найпередбачуваніших” (91). Безпосередньо в щоденникових записах фіксовано частіше події “зі знаком мінус”, їх аналіз і болісне переживання героїнею. Сама ж вона пояснює, що не фіксує “торжествуючих хвилин серця” тільки тому, що “у час радості моя рука лінива, і мозок мій відпочиває” (97). Можливо, саме тому такий специфічний пафос твору М.Матіос.

Щодо пафосу твору, то трагізм, смуток, гнітюча атмосфера стосунків героїв, а також важкий психологічний стан героїні навіть після прочитання, здавалось би, хепі-енду (адже чоловік і жінка все-таки разом, хоч їхнє буття й отруєне банальністю життя та жахом наближення старості), превалюючи, залишають у читача враження дискомфорту, а то й втоми. Навіть уплетення у твір так званої трилерської інтриги зі спробою вбивства, авторські реверанси з композиційною

<sup>4</sup> Гутковський В. Анотація // Матіос М. Солодка Даруся. – С.4.

<sup>5</sup> Дімаров А. Марічка // Матіос М. Солодка Даруся. – С.6.

<sup>6</sup> Габор В. Марія Матіос // Незнайомка: Антологія української “жіночої” прози та есеїстики другої пол. XX – поч. XXI ст. – А., 2005. – С. 374–375.

побудовою твору, частково й психологічна напруга розвитку стосунків між чоловіком і жінкою, не здатні знівелювати відчуття пригніченості.

Так, виповідання власного досвіду завжди цікаве, і, як вважає М.Кодак, "... в художньому творі наш сучасник має можливість беззастережно говорити "про своє", хоч би яким приватним та неепічним це "своє" було"<sup>7</sup>. Щоденник – своєрідна терапія для автора, а у творі М.Матіос – для героїні. Копирсання ж у чиємусь внутрішньому світі стає цікавим, якщо цікавий цей світ. Героїня Матіос, звичайно, непересічна жінка, але самокопання, виправдовування, самозаглиблення й самомазохізм, за якими спостерігає читач, а надто їх надмірність й одноманітність поступово нівелюють інтерес. Зринає асоціація з одним записом щоденника: "Страшно визнати, але я сама ялова, і думки мої ялові, і все довкіл мене таке ж безплідне і штучне..." (74). Можливо, саме через це дещо штучним і гіпертрофованим може видатися читачам і страждання головної героїні, а її внутрішні терзання – самонадуманими.

Як на мене, то таке копірсання в жіночій пристрасті буде цікаве не всім, а лише певному колу обраних, і ними радше будуть жінки-читачки. Зрештою, кожна книжка розрахована на певного читача. Героїня у звертанні до уявних співрозмовників або слухачів (читачів), розповідаючи про діалог на тему "ролі жінки в процесі початку війни", прохоплюється фразою: "Ось такий чоловічий монолог про нас із вами я мала честь слухати впродовж обіднього перерви із вуст свого високоінтелектуального колеги" (59). Це ще раз наголошує: "Щоденник" написаний у стилі жіночого письма і пройнятий жіночою логікою, мисленням, екзистенцією і запрограмований передусім на читання жінками. З цього приводу можна також згадати слова Р.Семківа щодо роману "Солодка Даруся": "не читатиму "Солодкої Дарусі" – мені це стало зрозуміло вже після перших кількох сторінок та двох-трьох вичитаних зсередини випадкових епізодів. Це письмо сентиментальне, а отже – неминуче дидактичне (у сенсі "виховання почуттів"); це письмо про безконечно далекі від мого життя реалії..."<sup>8</sup>.

Жіноча модель образної системи<sup>9</sup> – характерна ознака жіночого письма у сучасній прозі. Марія Матіос ще раз доводить: "жінка вмє слухати себе" й усе, що трапляється з нею, глибоко переживає навіть тоді, коли про це згадує. Героїня живе спогадами, перераховуючи й переосмислюючи. Жінка та її минуле – невіддільні речі навіть тоді, коли всі пережиті події, випробування позаду, а життя вже "на фінішній прямій". Так само взаємопов'язаними є тілесне й духовне, психологічне буття жінки. Страждання й душевний біль завжди супроводжує "мова тіла", базована часом на кордоцентричному аспекті: "Я таки чую в собі серце" (13); "Я не вмю розписати роботу свого серця навіть за твоєю вказівкою" (88)). Художній світ жінки-письменниці, писала Сімона де Бовуар, "це світ без лапок"<sup>10</sup>, а окремішність жінки завжди "пов'язана з властивою лише жінці чуттєвістю: її ставлення до себе, до свого тіла, до чоловічого тіла, до дитини ніколи не будуть ідентичні ставленню чоловіка до себе, до свого тіла, до жіночого тіла, до дитини"<sup>11</sup>. М.Матіос спромоглася спроектувати жіноче несвідоме у творчість, передати його мовними категоріями, демонструючи власну суб'єктивність. При цьому письменниця використовує форму сповідальності, хоч не абсолютизує її: "Хіба ця багатослівна сповідальність може замінити прижиттєву відповідальність людини за її прижиттєві провини?! О, ні! Жодна, навіть найрозумніша, книжка, найчесніший щоденник не може ані відтворити, ані замінити смаку і смислу самого життя" (16). Але саме дискурс зізнання

<sup>7</sup> Кодак М. Душа під вантажем доби: Про сучасну прозу, здебільшого молоду // Дніпро. – 1997. – № 3-4. – С. 130.

<sup>8</sup> Р. Семків. Чому я не читатиму "Солодку Дарусю" // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtml?id=921>

<sup>9</sup> Система, у центрі зображення якої жінка – героїня з її проблемами самореалізації, психологією, емоціями, обставинами, що її оточують, а не герой. Контрастне зображення героїв на основі статевого диференційного аспекту. Провідним є твердження: жінка знає себе краще

<sup>10</sup> Бовуар Сімона де. Друга стаття / Пер. з франц.: У 2-х т. – К., 1995. – Т.2. – С.369.

<sup>11</sup> Там само. – С.390.

(сповідальності) визнається доміантним жіночим письмом у художніх стратегіях західної гендерної критики. Так вважають Елейн Шовалтер, Сандра Гілберт і Сазан Губар. У сучасній українській літературі Людмила Тарнашинська теж зауважує, що "... здається, гряде епоха щоденникової сповідальності з її цілком конкретними "правилами гри"<sup>12</sup>.

Часто сповідальність як риса жіночого письма щільно пов'язана з автобіографічністю. Але, здається, це не стосується "Щоденника страченої", хоч наявність проблеми виповідання як жіночого, так і власного життєвого досвіду з усіма дрібницями, переживаннями та психологічною напругою не виключена. Цей досвід накладається на сюжетну матрицю твору, переплітається з історією головної героїні, узагальнюється й конкретизується. "Красиві й не дуже, молоді й ще молодші жінки чужого міста минали мене з цілковитою байдужістю, несучи в очах якусь свою таємницю чи втому, обминаючи іншу, з такою ж таємницею і втомою у рухах і поглядах...", – так роздумує героїня М.Матіос на схилі своїх літ, а письменниця робить спроби типізації та індивідуалізації жіночого образу. За спостереженнями О.Карабльової, "формальною ознакою жіночого письма у гендерній критиці вважається письмо від першої особи, де жіноча автобіографія на відміну від традиційної автобіографічності є апеляцією не лише до окремого особистого досвіду, але передусім до жіночого досвіду загалом"<sup>13</sup>.

У "Щоденнику страченої" спостерігається деталізація у зображенні внутрішнього світу жінки, пов'язана із психологізмом "жіночого письма", вираженим у передачі нюансів жіночого типу мислення, внутрішнього світу жінки, порухів її душі, фіксуванням свідомих і підсвідомих бажань тощо: "Реальна психологія (психологізм у мистецтві) починається там, де мова йде про внутрішній світ конкретної, неповторної особистості. Людина неповторна не лише обличчям, вона неповторна ще більше своєю психікою. Відтворення цієї неповторності – це і є психологізм"<sup>14</sup>. Спробу висвітлити психіку жінки зробила М.Матіос. Стосовно своєї героїні, художнього простору й ситуації авторка, як правило, посідає внутрішню інтерпретаційну точку зору, що водночас вимагає відповідної позиції читача.

Письменниця майстерно відтворює психологічну напругу, терзання людини, яку переслідують думки про суїцид, яка не бачить радості в житті, а лише "повільне чекання повільного вмирання", але саме це головна героїня зрозуміє згодом, після невдалого "загравання зі смертю" та перегляду власного щоденника як суцільного пригадування свого "перетлілого" минулого.

Заглиблення в екзистенцію героя стають провідними принципами характеротворення в сучасній українській прозі. Роздвоєння особистості, тривога, інтуїтивне передчуття небезпеки, фобії – ті душевні стани, які, поряд з іншими рисами, притаманні героїні М.Матіос.

Страх виступає як образ символічний, а водночас стає певною мірою барометром психологічного стану жінки. Проблема страху розроблялася літераторами і знову ж таки пов'язана з епохою посттоталітарною, виповненою свободи, розтабування, а також звернення до феномену людини. Німецька письменниця Кріста Вольф центральною проблемою своєї книжки обрала виникнення страху, підсумовуючи всі його види, що "жахливим способом були нам навіяні"<sup>15</sup>, простежуючи їх еволюцію та вплив на поведінку людини, її психіку. У сучасній жіночій прозі актуалізований страх двох типів: пов'язаний з історико-національним буттям (як у творчості О.Забужко, С.Майданської) та як психологічний стан людини, виражений у хвилюванні, тривозі, неспокої, очікуванні чогось неприємного, небажаного (Л.Тарнашинська, Л.Пономаренко, Г.Пагутяк).

<sup>12</sup> Тарнашинська Л. Сезон Вічності. – Париж–Львів–Цвікау, 2001. – С.60-61.

<sup>13</sup> Карабльова О. Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі: Автореф. дис... канд. філолог. наук. – К., 2004. – С.12.

<sup>14</sup> Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: Монографія / Вид. 2. – Луцьк, 2002. – С.127.

<sup>15</sup> Вольф К. От первого лица: Худож. публ. / Пер. с нем. – М., 1990. – С.300.

І якщо у збірці прозових творів “Нація” М.Матіос частково торкається першого аспекту проблеми страху, то в “Щоденнику страченої” це інший страх — перед самотністю, що перероджується спочатку в суїцид, а згодом — перед смертю, перед минулим, яке може загрожувати майбутньому. Психологічний портрет паралізованої страхом людини асоціативно нагадує рибу в рибальських сітях, яка борсається, удається до трюків, хапається за кожну хвилину відведеного їй життя. Сни, уявні картини, асоціації героїні часто продиктовані підсвідомим страхом. Одного дня Лариса записала у щоденнику зміст ранкового сновидіння: “Не розплющуючи очей, слухала роботу санітара [дятла.— Т.Т.] — і раптом гидкий страх наклався на мене, як невидимий нападник: мені здалося, що це гатять цвяхи в мою домовину” (33). За висновками З.Фрейда, “... що б не являло собою сновидіння, воно бере свій матеріал із дійсності та з душевного життя, яке розігрується на тлі цієї дійсності”<sup>16</sup>.

Тема смерті, а відповідно і страху перед смертю, психологічної нестабільності досить актуальна в сучасній літературі і жіночій прозі зокрема. А це свідчить про панування в сьогоднішній культурі екзистенціалістської філософії та естетики, есхатологічного мислення. Саме відчуття неспокою, відчаю, незадоволення, загрози (навіть уявної чи сугестивної) смерті призводять до самоаналізу. Щоб досягнути сенсу свого життя, герой проходить етап відчуття самотності в цьому світі, “межової ситуації” — конфлікту зі світом і його законами, свого незадоволення; це зумовлює вибір власних життєвих цінностей, етап вільного та свідомого вибору, дотримання власної позиції. Усі ці етапи були й на життєвому шляху героїні, а самоаналізом став щоденник і роздуми по його прочитанні.

Один із основних моментів, на яких зупиняється героїня, — незреалізованість й залежність від власної пристрасті. Жінка не відбулася як мати, а одразу стала “прихованою нареченою”. Вона порівнює себе зі “світовою вдовою”, жінкою-сиротою чи жінкою-смертницею, яка “на роздоріжжі минулої молодості й затьяжної зрілості” все ще чекає... Ці факти нереалізованості стають причиною психологічного дискомфорту. Героїня веде щоденник, куди записує свої роздуми, де відкриває свої таємниці, вивідає здогади і припущення, аналізує свою поведінку, картаючи себе за помилки і гріхи: “Коли б у мене були діти... / Ах, діти... Навіщо я зробила аборт? / Я не запитала Його — батька. Більше того, я йому не сказала нічого, наперед знаючи реакцію. / Ні, я не знала можливої реакції, та боялася його можливого богузтва. / Він не зміг би легально визнати свою дитину. А я б не змогла виховувати безбаченка. / Хоча, якщо подумати, всі діти ростуть безбаченками. Навіть при живих і легальних батьках. Єдиний їм батько — завжди мати”, “Тепер у мене росло б гарнющє дитятко...” (55).

Лариса спостерігає за ростом огірків, “в’яже їм сорочечки”, і їй здається, що вона стає свідком росту дитини. “Я обмацала свій живіт. Він був майже запалий. / Я знала, що він не спроможний зачати життя. / Бодай маленьке, як виростий за ніч огірок”, — так описує героїня свій біль, страждання через власне безпліддя. “Там — невидима й безіменна пустеля. Там руїни після атомного вибуху. Надмірне радіоактивне тло” (44). Гріх дітовбивства переслідує жінку, і вона марить вагітністю. Алогічні вчинки (розмова по телефону “ні з ким”, імітація вагітності з гумовими кульками, спостереження за майбутніми матерями) ставали небезпечною грою для психіки, відлунювали нестерпним душевним і тілесним болем й обертались божевільними думками про самогубство. Самотність і чекання — катализатори не тільки “розщепленої свідомості”, форм божевілля (коли жінка ходить вулицями немов “причинна від химерної любові”), а й суїциду.

Героїня не зреалізувала себе не тільки в ролі матері, а й у традиційній для жінки ролі “берегині домашнього вогнища”, хранительки сім’ї. “Мій дім там, — пише вона, — де мене чекають і хочуть, а як не чекають ніде, то я бездомна. Бездомна в оцих ось порожніх, хоч і нафаршированих усяким барахлом стінах” (61).

<sup>16</sup> Фрейд З. Толкование сновидений. — К., 1991. — С.33-34.

Щоб бути жінкою, жінка все-таки повинна виконувати певні ролі, а якщо цього немає, відчуття неповноцінності, нереалізованості, порожнечі переслідують її все життя. Самотність штовхає жінку на специфічну поведінку, щоб побороти це жахливе відчуття самотності, позбутися дивного сприймання часу, адже “понад вік триває день... день самотній”. Перед нею виникає запитання: “Цікаво, як інші витримують самотність...”? Зрештою, жінка, осмислюючи та аналізуючи свій внутрішній стан, може дати визначення: “Чоловік — це короткочасна жіноча примха, яка з примхливої волі жінки стає її довгограючою проблемою. Це як бажання мати дітей і турбуватися про них” (90). Чоловік — епіцентр жіночих роздумів, переживань, почуттів і висловлювань, адже саме його відсутність у реальному житті жінки робить її самотньою причиною внутрішньої самотності вважав і поділ людства на дві статі — чоловічу й жіночу, тому їх об’єднання може бути результатом природної сумісності<sup>17</sup>.

У щоденнику періодично зринають роздуми гендерного характеру: про стосунки між чоловіком і жінкою, їхню схожість і відмінність, призначення й характер. Якщо чоловік — завойовник, то жінка свою поведінку виправдовує тим, що “жінки милостиві” й усе прощають, особливо тоді, коли “любиш”. Лариса розуміє: її веде пристрасть навіть тоді, коли життя “висить на волосині”, адже “виправдання чоловіка-кіллера” стає важливішим за власний порятунок і надає сміливості озирнутися назад. Тоді минуле постає в логічній і хронологічній послідовності.

Власне щоденникові записи жінки під назвою “Жіночий літопис” складають другу частину книжки М.Матіос. Особливу увагу привертають структура і стиль нотаток, побудованих у вигляді як окремих рефлексій, так і суцільного потоку свідомості, асоціативного ланцюжка, інколи з натяками на суспільні події того часу. Емоційність виповідання історії головної героїні проявляється на рівні сюжетно-композиційному через “нелінійну” побудову сюжету і структурних частин щоденника, на рівні образів через експресивність характеротворення, на мовному рівні через побудову відповідних синтаксичних конструкцій, на рівні хронотопу через доміную “емоційної”, а не часової послідовності подій (із переплетенням часових пластів) та чуттєвість.

Слід врахувати й те, що жіночий текст часто виражає почуття, складається з різних текстів, він позбавлений стабільної позиції, точки відліку. Таким фрагментарним характером позначений і щоденник М.Матіос, хоч точка відліку в ньому наявна. І фрагментарність у даному випадку диктована не тільки законами жанру — вона виступає як риса художнього мислення жінки-письменниці, що буквально “виповідає” власний досвід, “внутрішнє своє життя” (бо “зовнішнє” не цікаве навіть собі самій), а інколи має потребу писати про все, “що спало на думку”, рятуючись від самотності, божевілля... і “оніміння”. Жінка ніби “випишує” історію кохання, своєї пристрасті до Нього. Але не оминає й випадкових стосунків із С.Д., О.О., Л.Д. Однак сприймає їх по-іншому — як авантюру, трактує як спробу ввійти в ампулу куртизанки, як помсту за втрачене щастя. Ці фрагменти щільно вплетені в текст, хоч безпосередньо не стосуються “історії пристрасті”, випадають із рамок “оди одному чоловікові”, але є частиною власне жіночого досвіду.

Цікавий фрагмент щоденникового запису — лист-зізнання (чи лист-виправдовування, лист-пояснення) від чоловіка. Письменниця зробила спробу відтворити погляд чоловіка на всю описувану історію жінки, використовуючи чоловічу нарацію, логіку мислення, лаконізм. Але тут же подала жіночу інтерпретацію такої поведінки чоловіка.

Марія Матіос, обравши для свого твору жіночу нарративну модель письма<sup>18</sup>, порушує традиційно жіночі теми: гендерних стосунків, нереалізованості жінки у

<sup>17</sup> Див.: Хамітов Н. Самотність у людському бутті: Досвід метаантропології. — К., 2000. — 238 с.

<sup>18</sup> Жіноча нарративна модель письма (у центрі нарації жінка-письменник як творець текстуальних значень). Писати про жінку від імені жінки про те, що близьке: індивідуальний, часто одиничний досвід. На мовному рівні виявляється у використанні письма від 1-ої особи (від імені конкретної жінки), на жанровому — у використанні форм спогадів, щоденника тощо.

традиційних ролях матері, дружини тощо. Кількаразово у творі артикульована проблема “жіночої старості”. Спочатку — з погляду молодої жінки: “...Я не зістарюся ніколи!!! Ніколи!!! Ніколи!!! / Ніколи не вийду на люди з такою вселенською тугою в очах, розтріпанім волоссям і густою павутиною зіжмаканої шкіри довкруз очей! / У мене просто ніколи не зів’яне шкіра! [...] ніколи не вийду заміж з примусу чи необхідності! / Але я й ніколи не залишуся одною! / Ніколи! / Я просто не можу стати такою! / Бо я красива. Молода! Я не можу бути іншою, аніж лише молодою!” (31). Юначий максималізм, енергійний запал і впевненість — це прихований жах жінки перед самотністю і старістю. Але вже на схилі літ ця ж сама жінка на все дивиться іншим поглядом: “... подивися на себе в дзеркало. З опущеними плечима й опущеними руками, пониклою головою і драглистими м’язами...” (160); “І ось він — той час: не чиясь, а моя старість” (173). Героїня не самотня, поруч із нею чоловік, якого так прагнула, але вона усвідомлює: “Ми не живемо — доживаємо між двома стовпами судьби, перев’язаними нитками минулої пристрасті, триваючої втоми й очікуваної вічності” (185). Марія Матіос із досвідом психолога простежує екзистенцію старіючої жінки, із багатьох індивідуальних прикладів жіночих доль вибудовує узагальнений образ.

Героїні М.Матіос, як правило, особистості сильні, хоч по-своєму дивакуваті, незрозумілі для інших (як-от Даруся з попереднього роману), але “кожний її персонаж — самодостатній, як атом окремишньої культури”<sup>19</sup>. Її героїня — жінка з особливим внутрішнім світом, що стає причиною конфліктності з оточенням. Емоційність, пристрастність, “природна жіночність”, а до того ж логіка й філософський склад мислення, самоаналіз і скрупульозність у ставленні до свого буття в різні часові періоди, — штрихи розвитку психологічного портрета Лариси.

Так чи так, але сучасній українській жіночій прозі здебільшого притаманні “фемінні” текстові характеристики, традиційно приписувані культурою феномену жіночого (чуттєвого, тілесного, внутрішнього, афективного, інтимізованого тощо). На думку Ж. Дерріди, фемінні текстові практики спрямовані на те, щоб потіснити “домінування” чоловічого мислення в культурі. Фемінний стиль мислення, письма — поняття, яке використовується філософом і виражає певний спосіб ставлення до реальності<sup>20</sup>. “Щоденник страченої” — виразно фемінний текст, написаний у стилі, культурно означеному як “жіночий”. Останній, за твердженнями Г. Сіксу, не залежить від статі, але у прозі здебільшого властивий саме жінці, оскільки “саме жінки мають більший, ніж чоловіки, інтерес, щоб надати голос цьому жіночому началу”<sup>21</sup>. Відповідна до фемінного типу мислення, проявленого в тексті, і модель головної героїні. За таким стереотипом, жінка не може бути самостійною і сильною настільки, щоб не потребувати чоловіка в ролі постійно присутньої “непорушної стіни”, за яку можна сховатися й на яку можна опертися. Жіноча природа також не може бути “закрита” в монастирі, адже душа й тіло прагне любити й отримувати любов навзаєм.

Лариса надто довго чекала на тепло, любов, ласку, шукала спокою, прощення гріхів, “душевної полегкості”. “Я хотіла реанімувати любов”, — говорить вона, — так як реанімувала троянди. Але лише тоді, коли отримала бажаного чоловіка, жінка зрозуміла, що щастя так і не отримала. І якщо колись асоціювала себе із птахом, який спостерігав за їхнім коханням, то тепер не хотіла мати цей “погляд збоку”, адже тоді довелося б побачити те, чого не хочеться: “...свій целюліт і його черевце, миттєву байдужість у погляді, позіхань, погано стримувану втому чи імітовану пристрасть...” (63–64). З імпресіоністичною точністю жінка вловлює й відтворює кожен рух чоловіка, який не є нудним або зайвим. Відчувається ностальгія за молодістю, а радість омріяного щасливого життя удвох очевидно

<sup>19</sup> Родик К. Історія без токсикозу // <http://www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=920>

<sup>20</sup> Див.: Дерріда Ж. Письмо и различие // Письмо и различие. — М., 2000. — С.5–54.

<sup>21</sup> Див.: Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. В.Шовкун. — К., 2003. — С.389.

оманлива, адже кожен по-своєму самотній. І в цьому письменниця переконує читачів у розділі “Те, що залишилося поза щоденником”. Це життєвий фінал і пристрасті героїні, і її стосунків із чоловіком, і реалізація мети: “бути разом”. Утеча від минулого, від того випадку, який їх поєднав (оскільки для чоловіка таке життя з жінкою було спокутою за гріх, а для жінки — апогей її чекання) диктувала певний спосіб життя. А коли минув страх, безповоротно зникло й багато іншого: потреби й бажання, залишилась одноманітність буднів.

Підсумовує книжку М.Матіос про жінку та її біль, каяття, страх, пристрасть, мову душі і крик тіла, роздуми і спогади, про “вселенську печаль душі, що зусбіч пізнала печаль, як людину” (184), філософське осмислення проблеми людських цінностей і людського життя.

Підіб’ємо підсумки аналізу художніх особливостей “Щоденника страченої” Марії Матіос:

— авторська увага зосереджена на проблемі внутрішнього світу жінки, зокрема на психологічному дослідженні її пристрасті, самотності, екзистенції;

— обрана форма щоденника дозволяє повною мірою це розкрити, використовуючи традиційні художні засоби сповідальності, мову від першої особи, потік свідомості, внутрішній монолог;

— структуру твору складають кілька композиційних частин (розміщених у нелінійному порядку), в яких розгортаються дві сюжетні історії: перша — записи героїні, тобто “Жіночий літопис” — “поденне” виповідання свого життя, історії, досвіду саме жінкою, копірвання у собі, у власному внутрішньому “Я”; друга — той сюжет, який обрамлює щоденник-спогад, побудований на подіях теперішнього буття героїні щодо минулого, зафіксованого в щоденникових записах, який надає твору композиційної оригінальності, а також виконує функцію інтригування читача;

— “Щоденник страченої” написаний у стилі жіночого письма, він перейнятий жіночою логікою, мисленням, екзистенцією; це виразно фемінний текст, запрограмований передусім на читання жінками-читачками;

— риси жіночого письма М.Матіос проявляються не тільки у виборі жанру, а й у таких стильових аспектах, як суб’єктивність, індивідуалізація письма, емоційність, порушення проблем відвертого виповідання жіночого досвіду (не тільки особистого, а й загального);

— письменниця розвиває традиційно “жіночі” теми незреалізованості та самотності жінки, цікаво артикулює проблему “жіночої старості”;

— “Щоденник страченої” оснований на жіночій моделі образної системи (у центрі твору — жінка); провідними принципами характеротворення стають психологізм, виражений у передачі нюансів жіночого типу мислення, внутрішнього світу жінки, порухів її душі, фіксування свідомих і підсвідомих бажань та заглиблення в екзистенцію героїні через її пристрасть, відчуття страху тощо;

— авторка спромоглася відтворити й “мову тіла” жінки, спроектувати жіноче несвідоме у творчість, передати його мовними категоріями, демонструючи власну суб’єктивність. Героїня не зреалізувала себе ані в ролі матері, ані в ролі “хранительки домашнього вогнища”, що цікаво проілюструвала письменниця, простеживши поведінку героїні, внутрішній психологічний дискомфорт;

— пафос твору — ностальгійно-трагічний;

— “Щоденник страченої” — характерна жіноча нарративна модель письма.

Отже, це ще один твір, який у сукупності з попередніми формує єдиний прозовий метатекст Марії Матіос; його внутрішнім синтезуючим чинником виступають не тільки специфіка індивідуального стилю, мова творів, жанрова поліфонічність, а й художній світ жінки.

*м. Івано-Франківськ*



## ФОРМИ НАРАЦІЇ В РОМАНІ ІЗДРИКА “ПОДВІЙНИЙ ЛЕОН”

Нарація (від лат. *narrare* — розповідати, згадувати, говорити) — це виклад, що становить собою набір подій, вибудованих у певному часовому порядку, пов'язаних із персонажами, які беруть участь у цих подіях, середовищем, у якому ці події проходять. Твір — окрема менш чи більш закінчена нарація, яка за тривалістю дорівнює художньому часові, оформлена певним чином як цілісна система й зі своїми специфічними формами перебігу.

Відповідно до основного положення наратології (комунікативне розуміння природи літератури, тобто текст — акт комунікації автора з читачем) існує чотири поняття автора: 1) автор — біографічна людина; 2) автор — стиль; 3) автор — наратор<sup>1</sup> (літературний суб'єкт): а) оповідач, б) розповідач; 4) автор — погляд на світ.

*Автор* — біографічна людина — особа, яка жила в певному часі з певними літературними традиціями. Написавши твір, автор утрачає біографічні ознаки, набуваючи стильових рис, тобто перетворюється на *автора* — *стиль*. Письменник ставить перед собою певні завдання, які викладає згідно зі своєю “нараційною стратегією”. Вона — основа стилю художнього викладу. Таким чином, відбувається трансформація автора-біографічної людини до “стилістичної особи автора”, до поетичної техніки, властивої йому. Вона дає змогу відповідно до задуму вибрати тип наратора, вид нафосу (іронічний, саркастичний, трагічний...), стильову маску (мову автора, героїв, співвідношення діалогів, монологів...), сюжетно-композиційну структуру. Твір — це виклад, організований за певними правилами, встановленими письменником для себе. Власне життя, внутрішній світ є для письменника вихідним матеріалом для твору (тут виступає *автор* — *погляд на світ*). У канві художнього твору діє ще одна постать — *наратор* — вимислена автором особа, яка фактично веде нарацію. Це літературна постать, автор і персонаж; від співвідношення автора й наратора залежить характер розповіді літературного твору, спосіб розкриття його змісту. Діапазон їх широкий: від наратора, який не має нічого спільного з автором, крім того, що ним вимислений, до наратора — безпосереднього виразника авторських ідей, його ідеологічних позицій. Це маска автора, з одного боку — постать автономна, з другого — залежить від авторової стратегії, ідеологічний, фразеологічний, психологічний епіцентр викладу. Його погляд не завжди збігається з авторським. В українському літературознавстві розрізняють два типи наратора: оповідач і розповідач. *Оповідач* — різновид літературного суб'єкта, граматична форма вияву якого — оповідь від першої особи<sup>2</sup> (жіночого або чоловічого роду). *Розповідач* (далі — Р.) — “різновид літературного суб'єкта..., з допомогою якого формується весь уявний світ літературного твору... Характеристика Р. включає два важливих моменти: його позицію щодо твореного ним уявного світу твору; ступінь його видимості в структурі літературного твору. Позиція Р. — то насамперед його погляд на персонажі і події, що відбуваються; його активна участь у них (Р. — співучасник подій чи часово-просторова віддаленість. Р. — споглядач, “суддя”, “вчитель”). Ступінь видимості залежить від того, називає автор свого Р. чи ні; наскільки явне у творі його “я” граматично; наскільки виразною є його характеристика. Автор може не називати свого Р., та читач має виразне уявлення про його вік, стать, соціальне становище, симпатії й антипатії, характер, оскільки про це свідчить його розповідь”<sup>3</sup>. Граматична форма вияву розповідача — третя особа.

<sup>1</sup> Інколи у спеціальній літературі термін “наратор” уживають у значенні “різновид літературного суб'єкта, від імені якого ведеться оповідь” (граматична форма вияву — перша особа однини), тобто прирівнюють оповідача й наратора. Розрізнятимемо ці терміни: наратор — ширше поняття, значення якого охоплює й оповідача, й розповідача, тобто наратор = автор (літературний суб'єкт).

<sup>2</sup> *Літературознавчий словник-довідник*. — К., 1997. — С.522.

<sup>3</sup> *Там само*. — С.602.

В.Кайзер тип нарації від 3-ї особи називає “auktoriale Erzählhaltung” (аукторіальною оповіддю), тип нарації від першої особи – “Ich-Erzähler” (я-оповідачем)<sup>4</sup>. Окрім цього, німецький літературознавець виділяє “personale Erzählhaltung” (персональну оповідь), що подібна до “я-оповідача” тим, що події побачено очима учасника, їх розказано з перспективи персонажа, який рефлектує. Але тут – не один персонаж, а стільки, скільки цього необхідно для твору. Процеси свідомості учасників передано у формі внутрішнього монологу, отже, реципієнт знає, що думає кожен. Така класифікація форм нарації видається недоцільною, оскільки фактично становить собою поєднання двох попередніх: “я-оповідача” та “всезнаючого автора”, де останній дозволяє кожному персонажеві (якщо це потрібно) перебрати на себе функції наратора. Проте у випадку з романом Ю.Іздрика саме такий ремікс доречний, не випадково В.Єшкілев називає його нарацію “іронічно-смаковою”<sup>5</sup>. Окрім цього, на веб-сторінці Енциклопедії Української Літератури можна зустріти поєднання іменника *нарація* з такими означеннями, як “прості форми (типи) нарації”, “словникова”, “псевдоміфогенна”, “емоційно нейтральна нарація” (про Г.Петросаняк), “медитативно-образні методи нарації” (про М.Воробйова), “модерністські способи нарації” (про В.Герасим’юка).

Алла Титаренко, аналізуючи сербську літературу, виокремлює ще один тип – твори “я-форми”, “ліричним героєм яких є письменник”; окрім цього, в них “фрагменти нарації зв’язані спогадами автора про своє дитинство та молодість”<sup>6</sup>.

Коли читаєш “Подвійного Леона” Ю.Іздрика, зринають слова Г.Гессе зі “Степового вовка”: “Вам відома хибна думка, що людина – якась стала єдність; ця думка завдає багато лиха. Відомо вам також, що людина складається з безлічі душ, із дуже багатьох «я». Коли уявна єдність особи розщеплюється на ці численні фігури, то таке розщеплення вважають божевіллям, наука вигадала йому навіть певну назву: шизофренія. Іздрик руйнує не лише всі канонічні форми роману, а й змішує всі можливі й неможливі форми нарації. Автор – біографічна людина – існує тут, за словами Г.Флобера, як Бог у світобудові: всюди і ніде. Часто його неможливо відокремити від наратора (нараторів). Уже в першій умовній частині розділу першого “Подвійний Леон” із загадковою назвою “За п’ятнадцять хвилин до кінця” зроблено нараційний коктейль. Опис телефонних дротів із вкрапленням роздумів – лише привід для демонстрації інтелекту й образного мислення самого Іздрика, себто автора – історичної особи. Події (а за Г.Флобером, “думки – теж події, ними зацікавити важче, але це справа стилю”<sup>7</sup>) подано чи то у формі звертання Розповідача до певного, лише йому відомого поки що персонажа, чи то до самого себе (“ти і сам не знаєш, що сталося б з тобою”). Далі всезнаючий Р. перетворюється на оповідача (далі – О.), також всезнаючого – “я наперед знаю історію цієї металевої мізерії”, а цей О. ототожнює себе з тим неназваним персонажем, до якого перед тим звертався Р. – “я (а отже й ти)”. Такі прийоми створюють у читача ілюзію, що О. від початку розмовляв сам із собою, але це не так. Речення “Отож він йшов, усе ще йшов, і я був ним, при ньому, в ньому, як завжди невловимий, невидимий, всеприсутній і неіснуючий” нагадує цитовані вище слова Г.Флобера і робить замах прирівняти О. з автором – історичною особою. Але слід бути обережним: насправді це лише наратор, його вигадка. Невизначеність ролей підсилена припущенням, що “все воно” може виявитись несправжнім.

Наступні дві частинки розділу першого (С.13–14, 14–15) мають спільну назву “За сім хвилин до кінця” і повідомляють про ті самі події, тільки показано їх очима різних персонажів: спочатку вона-розповідачем (з відповідними на них

<sup>4</sup> Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. – Tübingen, 1992. – S.208.

<sup>5</sup> Єшкілев В. Юрій Іздрик // Енциклопедія Української Літератури. – Цит. 01.09.2005. – Доступно з <http://www.proza.com.ua/enc/index.php?keys=%ED%E0%F0%E0%F6%B3>

<sup>6</sup> Титаренко А. Сучасність у дзеркалі історії (про елементи історичного у сербському романі 80–90-х рр.). – Цит. 01.09.2005. – Доступно з [http://www.rastko.org.yu/rastko-ukr/au/tatarenko\\_sucasnist.html](http://www.rastko.org.yu/rastko-ukr/au/tatarenko_sucasnist.html)

<sup>7</sup> Кочур Г. Перший роман Флобера // Флобер Г. Мадам Боварі. – К., 1961. – С.323.

рефлексіями), а далі — він-розповідачем. Це, а ще більше — наступні декілька частин, що зберегли ретроспекцію він-розповідача, створюють враження щирої безпосередності людини, яка ділиться любовними переживаннями. Проте далі О. трансформується у всезнаючого Р., який уперто дає інформацію про Неї, мабуть, для того, щоб наголосити на нечіткості межі між собою та О.

У розділі другому “Власне кінець” послідовність нарації така: Р. (минулий час) → О., який передбачає, як усі нормальні оповідачі, “реципієнта зі сторони” (минулий час) → О., що звертається до Неї → перехід минулого часу в умовний спосіб, знов у минулий час, у суцільні заперечні речення.

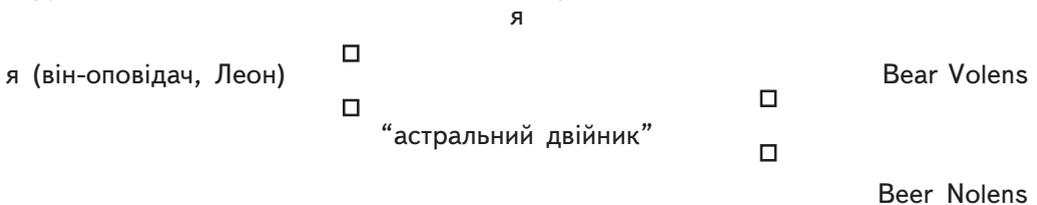
У розділі третьому “Вінвона” він-оповідач починає нарацію, вона-оповідач продовжує, а її роздуми про сон і реальність продовжує Він. Завдяки такому чергуванню розповіді, підсиленому таблицею-ремиксом “він-вона-воно”, Іздрік розкриває метафізичне розуміння коханих між собою, існування надприродного контакту між ними. Вона стає Р.; відчужившись від себе, розповідає про себе-неї як про іншу особу. Те ж повторює Він. Вона повертається в себе, знову стає вона-оповідачем, те ж повторює Він. Такі метаморфози підсилюють створений ефект.

Розділ четвертий: він-оповідач звернений до Неї → щоденникові записи, автором — історичною особою яких є він-оповідач (тут про себе каже “ти”) → про те саме без щоденникового оформлення, тобто від імені він-оповідача.

У розділі п’ятому розповідь-констатація буття Стефанії (+ часткова стилізація під “Плач Ярославни” зі “Слова о полку Ігоревім...”) шістнадцять разів чергується зі вставними пам’ятками китайської літератури. Нова у великій прозі була дуже популярною в письменників-шістдесятників, наприклад, “Тронка” О.Гончара, “Отчий світильник” Р.Федоріва, трохи далі стоїть “Диво” П.Загребельного. Отож, форма аналізованого роману — не суцільне новаторство. Використано міні-новелу про будинок і в сеансі сьомому розділу дев’ятого “Never say never again”.

Розділ шостий “Син літньої ночі-2\*”: він-оповідач → оповідь, яку він написав би кілька років тому → він-оповідач.

Розділ сьомий “Леон-кіллер”. У він-оповідача з’являється “астральний двійник” у дзеркалі: “мертв’як мертв’яком”; “а де ж я? Куди ж у біса я подівся”. Це може видатись жартом а la “не мої це ноги”. Але в кабінеті фрау Де “астральний двійник” знічев’я вирішив розважитись, урізноманітнивши гру, і роздвоївся на пару близнюків. Схематично це можна зобразити так:



При цьому кожен із цих трьох персонажів діє самостійно, “я” залишився під дверима, Beer уместився на ліжку в палаті, Bear був у кабінеті. Далі “я” залучився до суперечки нарівні з Bear, і нікого це не дивує. Опісля “я” зайшов до палати, де хрпів Beer, і немов злився з ним наново.

Розділ восьмий Трансильванський транс:



Розділ дев’ятий “Never say never again” складається з десяти сеансів (з першого по нульовий). У першому сеансі Леон, розповідаючи про себе як про сторонню людину, фактично використовує не оповідь, а розповідь. З другого по дев’ятий сеанси мають оповідь, а в останньому вгадується вона-оповідь про Нього розділу третього, так ніби замикаючи нарацію цього художнього твору.

Отже, здійснено аналіз “чистої форми” “Подвійного Леона”, майже не беручи до уваги змісту, свідомо порушуючи їхню єдність, аби показати, що навіть сама форма може сказати дуже багато; але, звичайно ж, її підпорядковано задумові автора і вона підсилює зміст. Такі перетворення, трансформації тощо “головного героя”, виявлені різними формами нарації, виправдані постійною його боротьбою з часом. Нереальність часу добре вписується у загальну структуру тексту з огляду на нереальність його хронотопу загалом. Поряд зі справжньою існує бутафорна, віртуальна, сюр-реальність. Леон ніби перебуває в дійсності, невловимо паралельній до справжньої. Іноді їх площини зближаються, але якась дрібничка підказує героєві, що це знов лише сон. Він перебуває в такому “транквілізованому світі” не лише в лікарні під впливом ліків, а загалом протягом усього твору.

Використання реміксової нарації логічно співвідноситься з роздумами “про вічність, дійсність, безконечну циклічність, реальність і подібну х...”<sup>8</sup>, урізноманітнює не лише структуру, а й зміст твору. Підтвердження цього – відсутність перевтілень Леона, коли йому вкололи сульфазин, оскільки напруга в цьому розділі й так достатньо висока.

Незважаючи на такі форми нарації у творі, тут переважає внутрішня перспектива, обмежена думками, переживаннями, роздумами, спостереженнями та почуттями однієї людини – Леона. Вихідний пункт для його нарації – автобіографія. Такий висновок можна зробити завдяки кількісно переважаючій він-оповіді, зрештою, сам роман закінчено словами: “ми закінчуємо нашу оповідь” (гадаємо, що “ми” говорить Леон про себе з повагою). Зрештою, між Іздриком та читачем його твору стоїть (текст, по суті, – гра) простір, де, за Р.Бартом, граматичні особи й витоки дискурсу зміщуються, безнадійно плутаються, безповоротно губляться. “Примхливе плетиво снів і асоціацій, гра самодостатньої форми, ритуальний танок, орнаментальний малюнок, плавна течія тексту – ось прообрази Іздрикової прози”<sup>9</sup>. Але саме від того, як викладено події, характеристики, факти – констатують їх при цьому чи оцінюють, кому (оповідачеві чи розповідачеві) належить оцінка – залежить тон твору. Отже, на підставі попереднього аналізу розділів твору “можна віднайти паралелі із циклом Д.Селінджера про родину Глассів...: “Подвійний Леон” так само складається з дев’яти самостійних і самодостатніх розділів, кожен з яких має особливе, чітко окреслене емоційне забарвлення, становлячи, у той самий час, нерозривну цілість, структурну єдність. Страх, еротичне напруження, спокій-споглядання, естетична насолода, гнів, відраза, сміх-іронія, співчуття, одкровення – такий набір психопоетичних станів знаходимо в обидвох творах”<sup>10</sup>.

Складно судити про “стосунки” між наратором та автором – історичною особою: вигадано чи приписано власні думки й переживання нараторові? Не знаючи автора – історичної особи дуже добре особисто, про це можна лише здогадуватись. Проте важко повірити, що наведена нижче цитата надумана: “Найперше моє дитяче самоусвідомлення, яке можу згадати, полягало у відчутті, ніби я потрапив у якусь гру, правил якої не знаю, натомість всі довкола поводяться за цими правилами... Виявилось, мене обшахрували... Ніяких правил просто не існує, тобто я був вільним від самого початку, вірніше мав усі шанси бути вільним, але ніколи ним не був”<sup>11</sup>. Намагання зазирнути в темні глибини людського духу, знайти ліки від хвороби часу, зрештою, зробити спробу розібратись у власних “я” – характерна риса й роману Г.Гессе “Степовий вовк” (згадаймо епізод, коли у дзеркалі Магічного театру оповідач-Гаррі побачив незчисленних себе різного віку). “Людське життя стає справжньою мукою, справжнім пеклом тільки там, де перетинаються дві доби, дві культури, дві релігії. Якби людині античного світу довелося жити в добу середньовіччя, вона б задихнулася, як задихається дикун серед нашої цивілізації. Але бувають часи,

<sup>8</sup> *Іздрик. Подвійний Леон.* – Ів.-Фр., 2000. – С.167.

<sup>9</sup> *Богдан-Тереженко І. Double Trouble // Іздрик. Подвійний Леон.* – С.7.

<sup>10</sup> *Косович А. Коментар // Іздрик. Подвійний Леон.* – С.179.

<sup>11</sup> *Іздрик. Подвійний Леон.* – С.34.

коли ціле покоління так застрягає між двома способами життя, що всяка мораль, всяке почуття норми і безпеки, всяка душевна простота втрачається”<sup>12</sup>. Народжений у перехідну епоху, Іздрик свідомо чи несвідомо викладає власні думки, зрештою, хоч де-небудь можна їх висловити! Та читачеві все ж не варто забувати, що це може виявитися лише грою. До Іздрикового роману будуть справедливими слова Д.Чижевського про травестійний жанр: “[...] в ньому знаходило для себе вихід природнє стремління людини не завжди залишатись серйозною в мистецтві, мати в ньому якусь сферу, де дозволена легкість, забавка...”<sup>13</sup>.

м. Львів

<sup>12</sup> Гессе Г. Степовий вовк // Гессе Г. Сіддхартха. Степовий вовк. – К., 1992. – С.108.

<sup>13</sup> Чижевський Д. Історія української літератури. – Тернопіль, 1994. – С.311.

## Віра Балдинюк

### ЛИСТИ ЩАСТЯ, АБО ФАНТАСТИЧНІ ПРИГОДИ НАЇВНОГО ГЕНІЯ

У давнину китайці не поспішали читати адресовані їм листи. Найціннішим у поштових посланнях вони вважали витриманість, відтермінованість моменту ознайомлення зі змістом. На їхню думку, запізніла хороша новина не втрачає своєї цінності, а погана новина розчиняє свою гіркоту в часі. Лист міг чекати на свого адресата місяцями, ніби цінний напій у винних погребках.

Так сталося і з листами Євгена Галяса (нехай його звать, скажімо, так), написаними в 2002–2003 роках. Окремі фрагменти листування були опубліковані в “Антології українського самвидаву” (2005), після чого читацька публіка очікувала на появу повноцінного видання у “Букві і Цифрі” “Пісем братана”<sup>1</sup>. Не будемо оголошувати всі біографічні подробиці із життя Євгена: досвід неофіційного ознайомлення з рукописом численними прихильниками оповідного таланту юнака показав, що слава рано чи пізно сама знайде автора.

Листи шукали свого адресата кілька років, і в результаті маємо непересічну книгу, а за найпершою асоціацією – капсулу піонера химерної реальності із записками у вічність.

Перед нами доволі оригінальний твір ренесансу епістолярного жанру ХХІ століття, епатажне продовження традицій Цицерона, Декарта, Кітса, Кафки. За всієї неоднозначності мовного вираження листів молодого автора у них із легкістю вгадується генетичний код художнього епістолярного жанру. Канон зазнав трансформацій із часів появи перших європейських зразків ХVІІ ст., але залишаються незмінними його ключові принципи – діалогічність, тематична багатогранність (фабульність листів), специфічне авторське мовлення, поєднання реалістичного письма й цілеспрямованої орієнтації на художність, публічність.

Хтось із критиків, імовірно, відшукає жанрове коріння “Пісем братана” в епістолярному романі Ф.Достоевського “Бідні люди”, з його проблемою маленької людини, яка намагається пізнати своє “Я” через виписування власного досвіду і стилю в листах. Інші згадають сучасного російського автора Дмитрія Ліпскерова та його містифікований “Простір Готліба”, а дехто порівняє стиль “Пісем братана” з “Механічним апельсином” Ентоні Берджеса і матиме рацію. Принаймні за рівнем проблематики, чорного гумору, химерної реальності, сленгу й ненормативної лексики “Пісьма братана” стануть достойною відповіддю світовій класиці і створять не меншу проблему (або, як полюбляють говорити американці,

<sup>1</sup> Галяс Є. Пісьма братана. Реально магічний детектив: Роман. – К., 2006.

challenge) стосовно перекладу сучасного слов'янського сленгу європейськими мовами, аніж “Механічний апельсин” Берджеса. Отож, нехай тепер зарубіжні перекладачі сушать голову над відповідниками текстів, написаних (sic!) транслітерованою київською російською сленговою мовою мешканця зі столичного району Відрадний із вкрапленням авангардних поетичних текстів.

З одного боку, український читач, уже маючи рецептивний досвід українських субкультурних романів, повинен без особливих зусиль подолати моменти мовної деконструкції, на чому, власне, ґрунтується концепція твору. З другого боку, “Письма брата” вимагають щонайменше обізнаності читача з працями У.Еко з семіотики текстів, зокрема про метатекстуальні стратегії та наративні структури, про втіху від текстів, знатися на різноманітних способах інтерпретації і, зрештою, усвідомлювати, що першопочатково “Письма брата” з’явилися у медіа-просторі як випадкові послання до Гігза — одного із засновників Самвидаву, напівміфічної особистості, яка стала беззаперечним авторитетом для оповідача “Пісем брата”. Відтак маємо справу не просто з текстами, а з кількома проявами їхнього існування — як явище телесинестезії (мультисенсорне сприйняття медіапродукту у віртуальному світі), як уривки опублікованих листів в “Антології”, як окремий цілісний художній твір. Думається, що “Письма брата” незабаром стануть об’єктом дослідження як сучасних лінгвістів, так і спеціалістів з неориторики, шизоаналізу, фольклористів і мультикультурних антиглобалістів:

“Але я прийду незабаром я вже зовсім поруч ти станеш моя я скоро до тебе проповзу незважаючи ні на що я прогризу шкаралупу швидкісних ліфтів прорву тромби телефонних станцій роздеру дряблу шкіру будівель випадючи із розворушених гнізд сонних автобусів перегризатиму горлянку пихатих проспектів топтатиму пінопласт обличдушитиму чиряки підземних переходів я прослизну до тебе аортою каналізаційних труб до тебе газовими інжекціями до тебе струнами ліній електропередач до тебе волоссям оптоволокна” Так, коротко можна сформулювати авторську стратегію “Пісем брата”, засновану на прориві до свідомості читача, на бажанні ввійти екзистенцію, яка постійно випадає з рамок нашого застиглого очікування, за хвоста.

Безконечне беззмістовне полювання Брата на Куцога, до якого веде біла нитка від жуйки, Святий Дух в образі таргана, який оселився в носі тридцятирхохрічної Насті, карнавальна коляда дітей у костюмах степлера й скелета з постмодерністичними колядками, рекламне оголошення, яке ошчасливило безногого діда, — усе це і ще десятки ірреальних історій витворюють картину самотнього пост-світу. Зсуви, зрушення у площинах оповідних реальностей, сюжетні колапси, мега-пародія й пастиш, доведені до межового стану, — усе це карколомний ландшафт “Пісем брата”, на вершині якого немає Бога. Є Гігз, якому можна написати листа й текстуально оформити свій біль.

“Письма брата” грають на основній опозиції епістолярного роману — реалістичності й художньому вимислі. Авторські маніпуляції з вигадкою призводять до ускладнення читацької рецепції, подвійного сприйняття тексту: з думкою про сюжет й історію власне листування і про сюжет окремих наративів. Книга Є.Гаялса — проект, у якому листи містять вставні історії, внутрішні незалежні сюжети. Дев’ятий лист, датований жовтнем 2002 р., містить оповідь про “Лист щастя”, що також характеризує листування Брата як поліжанрову й полісуб’єктну структуру. Дев’ятий лист натякає читачеві на сакральний зміст листування, адже листи щастя — різновид апокрифічної літератури, явище, що пройшло крізь століття й генетично пов’язане з т.зв. епістолями — посланнями-проповідями, адресованими Богові й людям (наприклад, в архівах ХІХ ст. зафіксоване “Послання кам’янець-подільськими євреями листа Богові опосередковано через покійника, з проханням про позбавлення від холери” тощо). Сучасна молода людина не дарма обирає адресата на сайті Самвидаву. По-перше, медіа-простір стає симулякром комунікації з миттєвим читацьким відгуком. По-друге, самвидавівська адреса для листування виглядає саме так: [boh@samvydav.net](mailto:boh@samvydav.net).

Можемо гарантувати читачеві одне: “Письма брата” — не “джанк мейл”, їх варто відкрити і прочитати, і неважливо, чи всі відразу, чи відтерміновано, з паузами на життя.

# Написане лишається

Олексій Неживий

## ЧОМУ НЕ ПОБАЧИЛА СВІТ РЕЦЕНЗІЯ ЄВГЕНА ГУЦАЛА НА КНИЖКУ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА?

Про Григора Тютюнника в українському літературознавстві написано багато, однак чимало публікацій з'явилося вже після його смерті. За життя нерідко було інакше: поява нової книжки замовчувалася, що теж нестерпно боліло митцеві, як і несправедлива критика. Проте брак схвальних критичних публікацій, особливо в 1970-і роки, не завжди можна пояснити тільки недостатньою увагою критиків, адже рецензії не з'являлися не тому, що їх не писали...

У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України зберігається машинописний автограф рецензії Євгена Гуцала на книжку Григора Тютюнника "Батьківські пороги" ("Молодь", 1972). Автор подав її до газети "Літературна Україна" 27 березня 1973 року. Однак оприлюднення українською мовою так і не відбулося до цього часу. Спробуємо пояснити, чому так сталося, здійснивши певну ретроспективу літературно-критичних оцінок творчості Григора Тютюнника в українському літературознавстві 60-х — поч. 70-х років ХХ ст.

З молодим письменником і журналістом Євгеном Гуцалом, який уже був автором книжки оповідань "Люди серед людей" (1962), Г.Тютюнник познайомився, коли після року вчителювання в м.Артемівську на Луганщині приїхав до Києва і почав працювати в "Літературній Україні". А вже 1 жовтня 1963 року був опублікований його перший літературний твір українською мовою оповідання "Дивак" із короткою довідкою про автора: "Григір Михайлович Тютюнник — молодший брат відомого письменника Григорія Тютюнника. Народився в 1931 році, в селі Шилівці на Полтавщині. Вчитель"<sup>1</sup>. У 1966 році побачила світ перша книжка Григора Тютюнника "Зав'язь", на яку з'явилися рецензії у багатьох літературно-мистецьких часописах. М.Малиновська, А.Шевченко, Г.Майфет, А.Таран, Г.Аврахов, П.Ротач, І.Денисюк, В.Фащенко, Галина Гримич вітали самобутній талант письменника, появу справжнього митця.

Євген Гуцало в ж. "Дружба народів" (1968. — № 2) опублікував статтю "Нові імена на карті прози", де розповів про молодих українських письменників, авторів оповідань. Григора Тютюнника, Володимира Дрозда, Валерія Шевчука та Федора Лісового (Тютюнника). Він не лише назвав тогочасне краще надбання малої прози, а й значною мірою передбачив її майбутній розвиток: "Його [Григора Тютюнника. — О.Н.] герої твердо стоять на землі. Вони прив'язані до неї всім своїм корінням, люблять землю, глибоко її відчувають"<sup>2</sup>.

Друга книжка Григора Тютюнника "Деревій" ("Молодь", 1969) теж мала багато відгуків і рецензій: П.Симоненка "Дорога випробувань" (Літ. Україна. — 1969. —

<sup>1</sup> Літ. Україна. — 1963. — 1 жовт.

<sup>2</sup> Гуцало Є. Нові імена на карті прози // Дружба народів. — 1968. — № 2. — С.267.

13 черв.), В.Іванишина “Запах деревію” (Дніпро. — 1970. — № 8), О.Гуторова “Люди серед людей” (Прапор. — 1969. — №4), П.Мовчана “Вгадування чи пошуки?” (Жовтень. — 1969. — № 11), О.Моторного “Дороги на рідній землі” (Вітчизна. — 1970. — № 7). Хоча вони здебільшого позитивні, зустрічаються й безпідставні критичні зауваження, як, наприклад, в останній публікації про надмірний наголос на безпорадності, самозреченості, покірності в оповіданні “Вуточка”.

Можливо, подібні критичні зауваги стали причиною того, що в записнику Г.Тютюнника з’явилася: “Скільки не читав статей про свої оповідання, крім кількох зауважень, всі слабкі і неточні. Таке, хоч самому сідай пиши!”<sup>3</sup>.

З’явилася й значна за обсягом стаття, де майже вся нова книжка Григора Тютюнника аналізувалась із вузько-соціологічних позицій. Мова йде про рецензію В.Мельника “На підступах до вершини” (Молодь України. — 1969. — 5 жовт.), де критичні оцінки були значно серйозніші: “Так у чому ж тоді недовершеність оповідання “Перед грозою” і йому подібних? Думається, в тому, що зосереджуючи всю свою увагу на правдивості, витонченості показу певного факту, автор залишає своїх героїв поза проблемами суспільства, не наділяє їх яскравими рисами характеру людини свого часу...”. А далі ще категоричніше: “Не відчувається суспільного тла, яскравих характерів героїв і в таких оповіданнях, як “Червоний морок”, “Обмарило”, “Комета”, “Смерть кавалера”. І врешті-решт: “В оповіданнях же Григора Тютюнника герої часто-густо не сягають зором далі своєї хати”<sup>4</sup>.

Попри таку неоднозначність оцінок йому, як і Є.Гуцалу, В.Дрозду та Вал. Шевчуку, в “Історії української літератури” адресувались тільки позитивні й глибокі судження (автор — В.Дончик): “Тютюнник схильний до точного предметного зображення характерів і обставин, він уміє виразними деталями окреслити побутовий фон, виявити особливості мови персонажів. Схвильованість, яка позначає оповідання прозаїка, це схвильованість, що її приносить правда.

[...] Кращі твори письменника приваблюють надзвичайною близькістю словесного образу до зображуваного, автор ніби зливається зі своїми героями, наділеними живою народною мовою, виразними характерами”<sup>5</sup>.

А у своїй книжці, що вийшла роком раніше<sup>6</sup>, автор, говорячи про творчість Григора Тютюнника, оперував таким рідкісним для того часу теоретико-літературним поняттям, як народний характер, і особливо крамольним — національний характер.

Коли статтю Є.Гуцала було відхилено редакцією “Літературної України”, у журналі “Вітчизна” (1973. — № 4) з’явилася рецензія Лариси Мороз-Погрібної “Вічна загадка любові” на книжку “Батьківські пороги”. У центрі уваги критика — твори “Холодна м’ята”, “Деревій”, “Дядько Никін”, “Син приїхав”, а особливо оповідання “Оддавали Катрю”, де осмислюється естетичний та світоглядний вплив народної пісні: “Ось що робить з людиною дотик до глибокого джерела, яке змиває все наносне й відкриває приховані життєвими нашаруваннями душевні скарби, то ж треба берегти це джерело від замулювання”<sup>7</sup>. Далі стверджується, що Григир Тютюнник ретельно досліджує найтонші, найприхованіші мотиви поведінки своїх героїв і робить це з такою всепоглинаючою любов’ю до людини, що йому розкриваються всі найпотаємніші секрети. Книжка “Батьківські пороги”, на думку критика, засвідчила живий інтерес митця до сучасності, здатність

<sup>3</sup> Тютюнник Г. “Образ України — здавна й по сьогодні”: Щоденники, записники / Передм., упор., прим., підг. текстів, ред. О.І.Неживого. — Луганськ, 2005. — С.200.

<sup>4</sup> Мельник В. На підступах до вершини // Молодь України. — 1969. — 5 жовт.

<sup>5</sup> Історія української літератури. — К., 1971. — Т.8. — С.427.

<sup>6</sup> Дончик В. Грані сучасної прози. — К., 1970. — С.308.

<sup>7</sup> Мороз-Погрібна Л. Вічна загадка любові // Вітчизна. — 1973. — № 4. — С.212.

високохудожньо відтворити її тенденції та ідеали, а утвердження позитивного ідеалу – нерозривне із засудженням міщанства, байдужості й може бути сильним і дійовим тільки тоді, “коли воно виростає на ґрунті любові до людини”. Цей висновок ще раз умотивував вибір назви статті “Вічна загадка любові”.

Як бачимо, тут домінантна роль належить теоретико-літературним поняттям, несумісним з теорією соцреалізму, вони вступають з нею у певні суперечності. Цього не могли не помітити “офіційні літературознавці”, тому невдовзі “головний” із них М.Шамота у руслі недавньої постанови ЦК КПРС “Про літературно-художню критику” констатував, що літературно-критичний виступ газети чи журналу рідко коли підноситься до значення серйозного дослідження, бо “критика все ще оперує творчістю обмеженого кола письменників і то здебільшого творами, які не дають підстав для розмови про найважливіші проблеми нашої сучасності, літературної і суспільної, та аргументував це конкретним прикладом: “До того ж у статтях, рецензіях про деяких авторів критики не виявляють самостійності, ідуть за авторами і здобрюють сякий-такий переказ творів вигуками захоплення і захоочення. Щоб дати уявлення про те, що я маю на увазі, назву рецензію Л.Мороз-Погрібної на збірку Григора Тютюнника (у “Вітчизні”) і статтю А.Янченка про повісті Є.Гуцала (у “Жовтні”)”<sup>8</sup>. Ще одне зауваження маститого академіка полягало в тому, що критикові-початківцю Л.Мороз-Погрібній у редакції “Вітчизни” повинні були пояснити, що “так писати не можна”...

Як саме писати критикам-початківцям та разом і письменникам, уже встиг “роз’яснити” Лазар Санов, який детально зупинився на рецензії “Вічна загадка любові”, зауваживши, що справа тут не лише в компліментарності, безоглядному захвалюванні, високих епітетах, але насамперед у тому, що Григир Тютюнник “безтурботно й байдуже ставиться до головного в житті і діяльності персонажів своїх творів, їхнього місця і ролі в суспільстві, в колективі, і з особливою докладністю змальовує лише сцени побутові, родинні, обрядові”<sup>9</sup>.

До того ж іще роком раніше М.Шамота у статті “За конкретне історичне відображення життя в літературі” (Комуніст України. – 1973. – № 5) застерігав як поетів, так і прозаїків від протиставлення села місту, а ще більше – від зображення села як джерела національної самосвідомості. Його критичне перо передусім спрямовувалося на оповідання Є.Гуцала “Арсен і Надька” та Г.Тютюнника “Оддавали Катрю”; дісталося також і критикам В.Дончику та Г.Сивоконю за позитивні оцінки творчості цих письменників.

Ще треба згадати статтю Семена Шаховського “Межі й можливості критики” як діалог відомого критика з початківцем Андрієм Кондратюком, автором статті “Можливості й межі новели”, де “відомий” писав: “Та є в збірці “Батьківські пороги” образи не цілком виражені, а може й уразливі в ідейному розумінні [...]. Мова йде про запрограмоване прозаїком поле спостереження, його обмеження. Постійно і витримано він уникає того нового в житті, що викликає щирі радість і захоплення. Відбувається якась девальвація всього видатного, масштабного, що мав би художник помітити”<sup>10</sup>.

Майже самотнім, але таким щирим і правдивим прозвучав голос тоді ще не відомого в офіційних письменницьких колах Феодосія Рогового із села Устимівки Глобинського району: “Третя книга Григора Тютюнника свідчить про розквіт талановитого майстра з глибоко людським розумінням світу, з оригінальною манерою письма і стилю”<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Шамота М. Питання сучасного радянського літературознавства // Рад. літературознавство. – 1974. – № 3. – С.50.

<sup>9</sup> Санов Л. Літературна критика в поході // Рад. літературознавство. – 1974. – № 1. – С.24.

<sup>10</sup> Шаховський С. Межі і можливості критики // Дніпро. – 1973. – № 12. – С.148.

<sup>11</sup> Роговий Ф. Проза майстра // Комсомолец Полтавщини. – 1973. – 30 січ.

А от самому Є.Гуцалові з публікацією в “Літературній Україні” тоді не поталанило. І причина не в якійсь суб’єктивній оцінці, а в тій антидемократичній атмосфері, що, особливо починаючи з 1972 року, насильницьки нагніталася в мистецьких колах та в тих ідеологічних догмах, які насаджувалися в літературі й у літературознавстві. Тоталітарний режим удався й до арештів митців: І.Світличного, Є.Сверстюка, І.Дзюби, В.Чорновола, В.Стуса... А серед “офіційних” учених, що переважно оперували ідеологемами “на злобу дня”, завжди траплялися охочі до викривальних публікацій. “Похмуро-підозрілива атмосфера “щербиччини” драматично позначилася і на творчому самопочуванні такого блискучого прозаїка, як Григир Тютюнник”<sup>12</sup>, – наголошує, аналізуючи ту ситуацію, В.Панченко.

Євген Гуцало дуже хотів побачити свою рецензію надрукованою, тому, вірогідно, і погодився на вимогу редактора обов’язково сказати про якісь вади в рецензованій книжці. Так після машинописного тексту з’явилися ще дві сторінки, написані від руки, де автор удався до своєрідної самокритики, згадавши водночас про ідейні вади й у власних художніх творах: “І, звичайно, хотілося б, щоб характери в такому оповіданні, як “Бовкун” (і не тільки в цьому творі Григора Тютюнника, а й у творах інших авторів, і в автора цих рядків) органічніше відповідали нинішньому часу, були підпорядковані його віянням, були позбавлені анахроністичних рис, які ми звикли пов’язувати з іншою добою та іншою соціальною дійсністю”. Навіть таке доповнення не допомогло – стаття на довгі роки опинилася в архіві.

Правдива стаття Є.Гуцала про творчість Григора Тютюнника не могла побачити світ ще й тому, що рука не відомого тепер редактора підкреслила “крамольні” слова: *правдою, правді життя, образ чесного й сумлінного письменника, життєва правда*. А ще Є.Гуцало визначив найвагоміші ознаки творчого стилю Г.Тютюнника, для якого художнє слово – це дійсність, що проходить через його неспокійне серце, а за зовнішньо незначними подіями у його творах стоїть глибоке, містке і вагоме поняття – народний характер.

Однак Є.Гуцало все ж таки зміг оприлюднити рецензію, але... у перекладі російською мовою – “Сила корней” у ж. “Дружба народов” (1974. – №4). До такого ж своєрідного способу, що зумовлювався органічним бажанням письменника бачити свій літературний твір надрукованим, змушений був удатися й сам Г.Тютюнник. Його повість “День мій суботній” уперше друкувалася російською мовою в ж. “Студенческий меридиан” (1975. – №1–2), а оповідання “Кізонька” – у ж. “Сельская молодежь” (1979. – №1). Українською мовою вони побачать світ тільки 1981 р., коли Григора Тютюнника вже не стане...

Отож, через тридцять два роки стаття Євгена Гуцала “Сила коріння” усе ж таки приходить до читача мовою автографа, щоб за своїм естетичним і науковим потенціалом стати повноцінним складником національної духовної культури.

---

<sup>12</sup> Панченко В. Меч Щербицького проти “Меча Арея”: Епізоди історії української літератури початку 1970-х років // Дивослово. – 2004. – № 9. – С.57.



**Євген Гуцало**

## **СИЛА КОРИННЯ**

“...Скільки у нас на Україні тих кладок, дикуватих стежок, осокорів, скільки маленьких річечок, що ніби й не тече вода в них, а спить... А скільки старих печищ, вирв на місці колишніх хат, що полетіли у війну в небо, як-от наша, вирвані з корінням, і ростуть тепер на місці колишніх порогів, через які нас уперше в житті пересаджували мама і тато, виводячи надвір, на білий світ без лішень бур’яни або скалічені вибухами у зародку вербички, що так і не розрослися, лишень викидають щовесни усе нові й нові пагони...

А скільки у нас на Україні Оксенів, Орись, Тимків, Гречаних, Дорошів...

І все те, і всі вони бачені, знані. Але не всі відкриті, не всі виростають у нашу честь, поезію і славу народу. Бо щоб вирости їм у поему краси, поему щастя і горя, радості і смутку треба, щоб почалися вони з серця доброго, люблячого, самовідданого...

Мало — бачити. Мало — розуміти. Треба любити.

Немає загадки таланту. Є вічна загадка Любові”.

Так закінчується “Коріння” — спогади про видатного українського радянського письменника, автора роману “Вир” Г.М.Тютюнника. Належать спогади перу Григора Тютюнника і вміщені в книзі “Батьківські пороги”, що видрукувана у видавництві “Молодь” у 1972 р.

Мабуть, щоб краще розуміти манеру письма самого Григора Тютюнника, його творчу особистість, погляд на світ і своє місце у світі, слід уважніше вчитатися в рядки, які він присвятив пам’яті свого старшого брата, пильніше придивитись до його життя, яке народило і виплекало талант автора “Виру”, зацікавленіше приглянутись до людей, картин природи, соціальних подій дійсності, котрі згодом із самого буття перейшли на сторінки роману та й назавжди zostались там — справжні, невігадані, овіяні подихом нового часу, наснажені талантом великої любові.

Справді-таки, талантом великої любові. Любові до рідного краю, до його історії, до людей, що творили ту історію, до народної пісні та до повнозвучного, поетичного слова. Зі сторінок “Виру” перед нами постає широка панорама життя українського села в найважливіший його період — у пору колективізації,



Євген Гуцало, Олексій Опанасюк, Григір Тютюнник  
*Зберігається в Центральному державному архіві-музеї  
літератури і мистецтва України. — Ф. 911. — Оп. 1. — Од. зб. 652.*

коли селяни переходили на нові соціалістичні засади, та в пору Великої Вітчизняної війни, коли радянські люди відстоювали свої здобутки у боротьбі з жорстоким ворогом. У “Корінні” змальовано обставини, за яких формувалась художня та громадська свідомість автора “Виру” (як, до речі, частково і змужіння деяких прототипів цього повнокровного твору), показано, за яких складних умов народжувався роман, подеколи досить детально простежено сам творчий процес, його вузлові моменти. Ми маємо змогу проникнути у внутрішній світ письменника, за масою точно вловлених зовнішніх подробиць побачити строгого, вимогливого до себе митця, який глибоко усвідомлював значення художнього слова в житті суспільства, високе покликання літератора — служити йому вірою і правдою, будучи вірним правді життя.

Стильова манера “Коріння” вмістила в собі елементи власне спогадів, елементи нарисув звичаїв та побуту, а також своєрідного есе. Твір проникнутий тим особливим почуттям, яке примушує нас із належною повагою ставитись до кожної подробиці, до кожного окремого штриха, до перипетій мистецьких шукань, бо, власне, з усього цього постає образ чесного й сумлінного письменника, людини ззовні простої та звичайної і в той же час — глибоко порядної, наділеної душевним благородством, без якого не здатен появитись та існувати жоден справжній митець.

У “Корінні” мене особливо хвилює те місце, де Г.М. Тютюнник, ходячи вночі по рідній Шилівці (а саме з цього села та з його людей і малювалася Троянівка у романі “Вир” і її герої), розказував, з яких місць писав картини й епізоди у “Вирі”.

— Отут Оріся прала, — став біля осокора, що вийшов корінням із землі побіля стовбура і гріє його на сонці. — На тому корінні, при самій воді, лежала широка вербова дошка — кладка.

А он там, під тим боком, топився у вирі Тимко. Колись тут, кажуть, заворіть була і глибочина. Тепер немає...

А оцією стежкою Оксен до колгоспу ходив. Тільки я її повернув трохи, як писав...”

Отже, коріння літератури — в житті, в його суворій і величній правді. Автор роману “Вир” дуже добре відчував свою причетність, як і причетність своїх героїв, до чорного шматка рідної землі, — і це священне почуття стало запорукою його творчих успіхів. Автор (і герої роману) мали в тій землі міцне коріння, надійне, а тому-то вони й залишилися надовго в українській радянській літературі.

“Батьківські пороги”, куди входять спогади, про які мовилось вище, книга цікава та примітна з багатьох поглядів. Книга засвідчила, що Григір Тютюнник, зоставшись у кращих творах на рівні своїх попередніх досягнень, а в деяких пішовши значно далі, був і є одним із найобдарованіших наших прозаїків, він глибоко відчуває свій корінь і корінь трудових людей, про яких пише, він був і є прозаїком, для якого життєва правда важить якнайбільше, для якого художнє слово — це дійсність, котра пройшла через неспокойне серце і забарвилась його червоними тонами. “Батьківські пороги” — книга строга і проста, вона народилась не на кінчику пера, а вистраждалась у душі, вона мудра джерельною чистотою настроїв, незахмареною ясністю емоцій, чітким усвідомленням того, що і як письменник хоче розповісти. Відчувається зрілість — і як komponуються оповідання, і з яких мозаїчних подробиць ліпляться характери, і в відборі життєвого матеріалу, і в упевненому звучанні слова.

Григір Тютюнник написав дві повісті (“Облога” і “День мій суботній”), та, либонь, найбільшу популярність поки здобув як оповідач. Кожне з оповідань автора несе відбиток його особистості, кожне має своє неповторне обличчя, кожне написане з тією **остаточною серйозністю та самовіддачею**, що не може, звичайно, свідомо чи підсвідомо не пробудити в нас шанобливого ставлення до письменницьких зусиль. Коли читаєш такі його речі як “Дядько Никін”, “Оддавали Катрю”, “У Кравчини обідають”, “Син приїхав”, “Деревій”, коли співпереживаєш із героями,



Пам'ятник Григору Тютюннику  
в селищі Щотове (нині м. Антрацит)  
*Автор – народний художник України І.М.Чумак*

любиш разом із ними, журишся їхньою журбою, коли **береш собі в свідомість їхні мрії та радощі** як свої власні, то не можеш не подивуватись із авторської майстерності, не можеш мимоволі не згадати його слова, сказані начебто з іншого приводу: “Мало – бачити. Мало – розуміти Треба любити”.

Бо талант любові, яким наділений Григір Тютюнник, мабуть таки й справді потрібен письменникові найбільше.

“Дядько Никін” – оповідання про звичайнісінького сільського дядька. Ну, здавалося б, що можна розповісти про непримітного дядька Никона, розповісти так, щоб його життя стало цікавим для великого загалу?.. Ось дядько збирається на базар, аж у Полтаву (заколов учора кабана, то хоче продати свіжини), ось тягнуть удвох з Ільком – своїм неповнолітнім помічником – тачку з “товаром” до автобусної зупинки, сідають у попутну машину, їдуть. У дорозі Ілько згадує про різні пригоди з дядьком Никоном, про його вміння оспівувати найбуденніші події (так, коли кололи кабана, “наспівував, мов той язичник: “Зарізали, зарізали, зарізали кабана...”), згадує про різні дядькові “шоферські чудернацтва” (дядько Никін має “інвалідську” машину з вередливою вдачею). Ось і ярмарок, починається торгівля – жвава, не без лукавства, не без хитрощів. Згодом свіжину продано, дядько купує у магазинах “тільки інструмент – шершебку, рубанок, терпуг, шпунт, ножівку та пляшку лимонної горілки, бо вона сподобалась йому кольором”. І наші ярмарчани, згадуючи про місто та про торговицю, повертаються додому.

Ось і все оповідання.

Та чи все?

Річ у тому, що за цим перебігом ззовні начебто незначних подій, дріб'язкових та сірих, стоїть щось значно глибше, місткіше, вагоміше, і наймення йому – народний характер. Та ще добре підмічені і відтворені барви життя. Та ще оте художнє чуття, яке не зраджує письменника, яке дозволяє йому звичайну подробицю піднести до рівня значного узагальнення. Ота неповторна магія таланту, якій лише одній до снаги строкатість скороминущих хвилин сконденсувати у правдивій і вражаючій картині, котру ми сприймаємо не тільки очима, а й серцем. Ота сила таланту, яка здатна все перетворити на мистецтво, на його коштовності, бо як відомо, немає в живому житті нецікавих людей чи нецікавих характерів, а лише були і є письменники, котрі вміють або не вміють змалювати їх із належним умінням.

Григор Тютюнник шанує трудову людину, уважно ставиться до її побутових клопотів, до господарських обставин, які допомагають розкритись людській особистості. Адже його трудівники всерйоз ставляться до того, що складає світ їхніх інтересів, то яке право має літератор, котрий обрав їх за своїх героїв, ставитись до їхніх щоденних клопотів чи то скептично, чи то зверхньо?

В оповіданні “У Кравчини обідають” змальовано, здавалося б, дуже буденне, дуже звичайне в щоденному побуті сім'ї – обід. Коваль Юхим Кравчина повертається ополудні з кузні додому, його дружина Мотря ставить страви на стіл, за яким збирається вся родина. І – обідають. Що ж тут особливого?

Та в тім-то й річ, що не все так просто, як може видатися сторонньому оку. Обід в оповіданні змальовано не як буденне споживання страв, а як своєрідний ритуал, за яким стоять традиційні риси народної моралі. Обід у творі – це начебто щоденне сімейне свято, яке, звісно, вимагає і святкових почуттів у його учасників, свято, що зближає людей, пробуджує у їхніх душах світле й добре. Коваль Юхим – чесний добросовісний працівник, він годувальник, і сім'я, збираючись за обіднім столом, ушановує не тільки свого батька-годувальника, а й саму працю, діти проникаються усвідомленням її необхідності в своєму майбутньому житті, бо розуміють, що праця – джерело і матеріальних, і духовних цінностей.

Одне з кращих оповідань збірки – “Син приїхав”, простота та буденний перебіг подій якого дуже оманливі. У творі йдеться про те, як до своїх батька-матері приїхав улітку син Павло, невістка Рита (“товстенька, рум'янолика й догідлива”), та одинадцятимісячний онук Борко. Зустріч із батьками, сусідами, родичами, знайомими, запрошення гостей, гостини – це знову ж таки, те, що лежить на поверхні, а внизу, в глибині – містка картина життя теперішнього села, дивовижні сільські характери з усіма їхніми підводними течіями, з різним ставленням до праці, до моралі; в глибині – та справжність атмосфери нинішнього села, яку письменникові вдалось відобразити на незначній оперативній площі оповідання рельєфно, переконливо, аргументовано. Образи Никифора та Параски Дзякун, їхнього сина Павла, директора школи Івана Лукича, лісника Митра Лободи та деяких інших персонажів подано з тією достовірністю та переконливістю психологічних характеристик, що ми не можемо не побачити в них наших знайомих – живих людей нинішнього дня.

Чимало цікавих роздумів викликають і інші оповідання збірки “Батьківські пороги”, зокрема “М'який”, “Оддавали Катрю”, “Бовкун”. Тут є що аналізувати, є над чим замислитись – і читачам, і нашій “усній” та “писемній” критиці, яка, виправдовуючи лінивість своєї думки, іноді скаржиться, що в нас бракує справжніх книжок для аналізу.

Пише Григор Тютюнник із вірою в необхідність кожного свого слова, а тому-то й слова його наділені зворотним ефектом – вони прищеплюють і нам цю віру. Пише він трудно, проте натхненно – так, як працює в кузні коваль Юхим Кравчина з оповідання “У Кравчини обідають”. Фрази його творів іноді начебто й справді викуті на залізному ковадлі, бо такі вони міцні, надійні, не піддаються корозії.

“Немає загадки таланту. Є вічна загадка Любові”.



Богдан Денисюк

## ОБРАЗ ДАВНЬОУКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ І СУСПІЛЬСТВА У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФИЛИПЧАКА

В українському літературознавстві триває процес реставрації літературного життя України 1920–1930-х років, постають із забуття заборонені в радянський період імена, твори, літературно-мистецькі явища. У цій ситуації дуже важливо, щоб вироблений уже певний “канон” цієї літератури, що її, за Ю.Лавріненком, називають “розстріляним відродженням”, який увійшов до шкільних та університетських програм (М.Хвильовий, В.Підмогильний, Г.Косинка та ін.), не поховав під собою інші, менш видатні імена, які в будь-якій літературі складають підґрунтя вершинних явищ і виступають як учасники літературного процесу.

Вагомою частиною цього процесу була творчість Івана Филипчика (1871–1945), письменника й педагога, який, розділивши долю багатьох митців, загинув у сталінських таборах Сибіру.

За життя письменника, за винятком видавничих передмов і коротких рецензій-анотацій, його творчість залишалася практично неосмисленою. Американські перевидання його творів у вісімдесяти роках широко коментувала діаспорна україномовна періодика, найбільше – “Літопис Бойківщини”. У статтях Михайла Лози, Василя Луцева, Ірини Дибко-Филипчак, Олександри Копач, Романа Кухара наголошувалося на важливості повернення до літературного вжитку творів І.Филипчика, “які несуть високі ідеї державної незалежності і соборності України, які необхідні для виховання молодого покоління українців”. Автори вказували й на деякі особливості поетики його прози – на “надзвичайно живу мову”, “швидкий перебіг подій”, “колеритність персонажів”, “рідне запілля” та хист повістяра “унапрямувати думки” до належних висновків на шляху “до єдиної мети – вільної України”<sup>1</sup>.

Зіставляючи образ давньоруської держави у творах Івана Филипчика з “реальним” її історичним виявленням, слід пам’ятати про відносність нашої наукової істинності і про несумісність епістем, розділених століттями безперервного розвитку людства. І в першому, і в другому випадку маємо справу лише з *образом* держави і суспільства, який аж ніяк не протиставляється “об’єктивній” реальності, бо він, власне, і виступає як ця реальність – держава як така – образ, що міститься в епістемі (ширшому, загальному образі) суспільства певного історичного періоду.

Такий образ давньоруської держави багато в чому конфліктує і з нашим сучасним поняттям та розумінням держави, і з тлумаченням Івана Филипчика, який розумів державу в категоріях Нового часу. Але слід віддати належне письменникові, котрий у багатьох випадках, як завдяки науково-історичному,

<sup>1</sup> Радевич-Винницький Я. Іван Филипчик: доля українського інтелігента // Филипчик І. Анна Ярославна – королева Франції. – Дрогобич, 1995. – С.163.

так і інтуїтивному осягненню, все ж таки зумів наблизитися до ментальності давнього українця.

Сучасний образ держави не мислиться без поняття її території та територіальної недоторканності й суверенітету. Чи так само уявляли собі державу в середньовіччі? Адже до Нового часу території феодальних держав європейського середньовіччя не позначалися на картах: основу правових стосунків у таких державах складала не територіальні визначення, а персональні зв'язки членів суспільства, тобто громадян<sup>2</sup>.

Однак сучасний письменник, пишучи художній твір на історичну тематику, не може оминати ані поняття територіальної єдності, ані багато інших понять, які являють собою складову актуальної епістемі; адже він пише для своїх сучасників, а не для людей з минулого, тож мусить, змальовуючи історичні факти у певній сюжетно-нарративній інтерпретації, апелювати до тих проблем, які непокоять сучасного йому реципієнта. Власне, у вмінні знайти компроміс і полягає майстерність письменника.

Ситуація ускладнюється у випадку тенденційного твору, коли автор намагається в історичному творі “протягти” думки, ідеї, що не були характерними для зображуваної епохи, або ж надає діям і висловлюванням давніх персонажів такого значення, яке вони просто не могли мати на той час. Прийнятним виходом з такої ситуації міг би бути чіткий розподіл між нарративними й монологічно-діалогічними партіями історичних персонажів та коментарями самого автора, які мінімально порушували б об'єктивний хід подій. Іван Филипчак удається до такого прийому дуже рідко, до того ж тільки в описових партіях твору, які дуже мало впливають на концептуально-ідеологічну вимову всього “послання”. Концептуальний план історичних повістей письменника найчастіше виявляється у монологах (у промовах, іноді у невласне прямій мові) та діалогах персонажів, і рівень наближення змісту цих композиційних елементів до історичної епістемі безпосередньо залежить від важливості того чи того епізоду для загальної тенденції: чим менше даний епізод впливає на формування потрібної авторові ідеї, тим більше шансів у нього бути близьким до історичної ментальності, і чим стратегічніший певний епізод у розкритті авторської ідеї, тим більше чужорідних “агентів” із сучасності впроваджує письменник до мовлення історичних персонажів.

Утім, наприклад, у повісті “За Сян!” І.Филипчак використовує образне просторове мислення середньовічної людини для підсилення враження про екзотичність і могутність Київської Русі, а інформація у формі невласне прямої мови поляка має тут на меті ще й контрастувати сьогоденне й колишнє ставлення поляків до України: “Чув він, що три рази можна було вернутися з Риму в Польщу, як один раз переїхати з Києва до Вроцлава; чув, що цей край дуже й дуже далеко, не раз треба переїздити багато великих рік, заки дістанеться купець в одну, або в другу сторону”<sup>3</sup>.

Осучаснення автором промов, думок, ідей представників різних прошарків суспільства середньовічної Русі та інших держав — то чи не найголовніша вада, яка негативно позначається на художньому рівні творів Івана Филипчака й демонструє верховенство тенденції над художністю та вірністю історичній правді. Письменника-педагога завжди переслідував образ ідеального суспільства, в якому, за Платоном, володар був би мудрецем або вченим, врядування — демократичним, громадянська свідомість — високою і де понад усе стояли б людські права. Через те, наприклад, і польського князя Болеслава навідують

<sup>2</sup> Там само. — С.19.

<sup>3</sup> Филипчак І. Будівничий держави (Історична повість з XII століття). — Буенос-Айрес, 1985. — С.70.

часом аж ніяк не середньовічні думки: “Він зрозумів, що, крім воєнних грабежів, людина має якісь права на життя”<sup>4</sup>. Тим більше не міг він “відчути”, що “цілі народи живуть інакше, думають інакше, що народи в’яжуть різnorodні умови і трактати”<sup>5</sup>. Письменник забуває, що в середньовіччі не було народу в сучасному розумінні цього слова, народу, про який можна було б сказати як про єдиний суб’єкт єдиної ідеї або, тим паче, як про суб’єкт правових стосунків.

Филипчак подає і зразок такої ідеальної держави, яка, на його думку, могла існувати в середньовіччі — Галицьку державу XII століття під зверхністю князя Володимирка (повість “Будівничий держави”). Ознакою цієї держави у Филипчак виступає передусім матеріальний добробут громадян, що ґрунтується на розвиненій економіці. Крім економічного зростання і звичаєвої витонченості, автор акцентує увагу також на ідеалі “моральної” християнсько-православної держави, в якій наука Христа має завойовувати серця так само через освіту. Здається, що не останнє місце для письменника зіграв тут народницько-просвітницький зразок “хати-читальні”, яку він переносить на ґрунт середньовічної Галичини. У повісті “Будівничий держави” люди збираються у соцького, щоб провести осінній вечір за “читанням гарної повісті, з якої вони *багато навчилися*”. Отже, як і просвітители XVIII століття (а про духовний зв’язок нашого автора з Просвітництвом ми вже не раз говорили), Іван Филипчак вірив у те, що недосконалість і моральні вади суспільства — наслідок неосвіченості, елементарного незнання чи непоінформованості, отож просвіту слід вважати єдиним правильним виходом з цієї ситуації і реальним засобом досягнення бажаного ідеалу.

Середньовічні українці, а надто західні українці (галичани, а особливо лемки), наділені у Филипчак нечуваною на ті часи громадянською й релігійно-конфесійною свідомістю.

Спекуляція поняттям народу, якому у XII столітті могла належати держава, вимагала від Івана Филипчак глибшої заангажованості в суспільно-політичні процеси тодішньої Русі, а отже, у створеному ним художньо-історичному образі цих процесів так само помітно чимало “демократії”. Скажімо, для XII сторіччя було аж ніяк неможливо, щоб самодержавний князь приймав рішення не від власного імені, а від імені *народу*. Князь Ярослав Осмомисл (повість “Іванко Берладник”) вирішує відмовити великому київському князеві у приєднанні до його Погоринської волості й передає йому цю відмову як “волю всього галицького народу”<sup>6</sup>. А в “Будівничому держави”, коли під час своєрідного “путчу” в Галичі тимчасово осідає князь Іванко, ситуація доходить майже до народних “виборів” князя, а промови Іванкових прихильників своїм змістом нагадують цілком сучасну передвиборчу агітацію<sup>7</sup>.

Попри всю штучну “демократизацію” образу влади в давній Русі, Іван Филипчак досить правдоподібно відтворює в художніх образах саму суть цієї влади (стосунки князя з народом) і стосунки в межах самої правлячої родини або династії. Сакральний статус князя і його місце у владоносній сім’ї можна побачити на прикладі Іванка Берладника — своєрідного князя-вигнанця, який попри все залишається членом родини, а отже, має право розділяти її владу та обов’язки. Про нерівнозначний і навіть діаметрально протилежний статус князя і простих людей — на апіорному чи метафізичному рівні — свідчить епізод з арештом

<sup>4</sup> Там само. — С.72.

<sup>5</sup> Там само. — С.72.

<sup>6</sup> Филипчак І. За Сян! (Історична повість з кінця X і з початку XI століття в Україні). — Буенос-Айрес, 1987. — С.45.

<sup>7</sup> Филипчак І. Анна Ярославна — королева Франції. — Дрогобич, 1995. — С.176.

Іванка Берладника, що в його очах має вигляд порушення сакральної заборони, порушення своєрідного табу: “Ви, холопи, як сміли мене зв’язати, мене — князя! — як розбійника...”<sup>8</sup>. Великий князь у роздумах, поданих у невласне прямій мові, називає Іванка “князем-братом”<sup>9</sup>.

Про цілковиту покору князеві й незаперечне визнання його влади свідчить чимало епізодів повісті “За Сян!”.

У циклі повістей про Київську Русь Іван Филипчак найближче стояв до історичної правди, до “духу” середньовіччя, що виражався в суспільних взаємостосунках, у тих епізодах, які засвідчують нероздільність не лише інтересів княжої родини і держави, а й онтологічну тотожність держави та сім’ї. Практично у кожному творі циклу наявний мотив цілеспрямованого одруження задля користі держави, до того ж особисті мотиви такі занижені, що ні у батьків, ні у дітей навіть думки не виникає про те, що свої власні, особисті вподобання можна поставити понад державні, тобто загальносімейні, інтереси. Це аж ніяк не означає, що для давніх володарів такі процеси відбувалися без жодних психологічних драм; інша річ, що такі особисті драми були приватною справою кожної особи і на сімейну політику не могли мати щонайменшого впливу. Розмірковуючи про одруження князя Всеволода (сина Ярослава Мудрого) з грецькою царівною Євдокією, бояри звертають увагу тільки на державну користь: “Будемо в спромозі мирно розширювати межі нашої держави до берегів Чорного моря і будемо вести торгівлю, а в цьому є запорука добробуту”<sup>10</sup>. Письменник часом дозволяє своїм героям одружитися за їхньою доброю згодою, а часом розігрує драму почуттів, які необхідно приборкати задля державної справи. Той таки Ярослав, одружуючи наймолодшу дочку Анну з королем Франції, “мусить” пожертвувати особистими почуттями дочки і своїми батьківськими почуттями.

До речі, така практика заручин й одруження не відбігає далеко від традицій української сім’ї, коли батьки дбають лише про те, щоб через одруження дітей примножити родинні статки. Поєднуються не люди, а господарства, які шукають економічно вигідного партнера. Те саме, тільки на іншому рівні, відбувалося в княжих родах, де сім’я — це держава, тобто велике господарство, що його заручником стає князь як людина.

Образи руських князів у прозі Івана Филипчака загалом відповідають тим традиційним характеристикам, які склались у вітчизняній історіографії та фольклорі. І хоча письменник більше наслідуює народні, міфологізовані уявлення про князів, часом він усе ж таки відхиляє завісу над “поетикою” міфологізації того чи того образу, а проте ніколи не проводить чіткої демаркаційної лінії між народними і науково-історіографічними поглядами на історичні постаті.

Найбільшої ідеалізації набуває у Филипчака постать князя Володимира Великого. Письменник робить з князя дбайливого чоловіка і, головне, батька, намагаючись оминати будь-які його негативні риси. Така стратегія пояснюється дуже просто: педагогічна проза, спрямована на молоду читацьку аудиторію, не може передбачати всієї гріховної правди, яку ми дізнаємося про князя з літописів: “Володимир же був переможений пожадливістю до жінок. Були до нього приведені: Рогніда, що жила на Либеді, де нині село Передславино, вона народила йому чотири сини: Ізяслава, Мстислава, Ярослава, Всеволода — і дві дочки. Від гречанки мав Святополка, від чешки — Вишеслава, а від другої — Святослава і Мстислава. Від болгарки — Бориса і Гліба. І наложниць було у нього триста в

<sup>8</sup> Филипчак І. За Сян! — С.73.

<sup>9</sup> Там само. — С.107.

<sup>10</sup> Толочко О. Образ “чужинця” в картині світу домонгольської Русі // Mediaevalia Ukrainica: Ментальність та історія ідей. — К., 1992. — Том I. — С.17.

Вишгороді, триста в Білігороді і двісті на Берестовім в невеликому селі, яке і нині називають Берестове. І був ненаситним у блуді, і приводив до себе заміжніх жінок і дівиць розбещував, бо був жонолюбець, як і Соломон...”<sup>11</sup>.

Що ж ми бачимо у Филипчак? Для “інтимного” наближення до Володимира письменник обирає дуже зручний момент – смерть його дружини Рогніди і, відповідно, факт осиротіння п’ятох дітей. Думки князя перебігають між жалем до своїх дітей, які залишилися без матері, і негайними пошуками нової дружини. У читача має скластися враження, що наступна дружина потрібна Володимирові так негайно лише тому, що йому нема з ким залишити дітей, що їм украй необхідна друга матір. Але з огляду на те, що ми знаємо з літопису, слова князя можна трактувати принаймні неоднозначно: “Не можу й дня без жінки бути... – сказав Володимир сам до себе... – Діти самі... моєї Рогніди нема... ах... як тяжко. Як жаль мені моїх маляток”<sup>12</sup>.

Святий Володимир, безперечно, і в народній свідомості, і в літературі, і навіть в історіографії – постать вельми міфологізована. Автор намагається не порушувати уявлення про цей усталений традицією образ: порпання у приватному житті історичної постаті, яка залишила такий позитивний слід у вітчизняній історії, було б, принаймні з погляду педагогіки, нерозумним і некоректним. Хоча загалом у Филипчак не існує якихось табу на зображення приватного життя. Викриття негідної поведінки в інтимній сфері – один з прийомів паплюження негативних персонажів-чужоземців (князь Болеслав Хоробрий, Мешко, Ода, Емнільда) та декого зі своїх (Святополк Окаянний).

Як письменник-педагог Іван Филипчак, пишучи образ ідеального володаря, чимало уваги приділяє освіті та культурній діяльності. Будь-який позитивний володар зацікавлений у духовному житті свого народу: князь Володимир був хрестителем Русі, Володимирко був будівничим церков (“Скільки він церков побудував в нашій князівстві... В самім Перемишлі є вже шість, а скільки в інших городах...”)<sup>13</sup>. Повчати своїх бояр любив Ярослав Осмомисл, якого називали “таким мудрим, як цар Соломон”: “З часом бояри самі шукали зустрічі з князем, щоб з ним поговорити та дечого навчитися, бо переконалися, що в цілій державі нема мудрішої людини, як князь”<sup>14</sup>. Отже, можна дійти висновку, що письменникові був близький образ платонівської держави, в якій володар мав бути вченим і мудрецем.

Утіленням такого володаря був і Ярослав Мудрий. Наратор називає його “великим князем, справедливим і мудрим”, багато уваги приділяє описові бібліотеки князя й загалом його книголюбству. Звучить тут також паренетична апологія книги як джерела мудрості й розради у сповненому турбот житті, і не тільки державному.

У творах Івана Филипчак завжди поруч з освітою стоїть релігія. У середньовічній Русі освіченість була притаманна священикам, а освічений князь завжди мав біля себе церковників. Пієтет до православних священиків як носіїв світла розуму й духу відчувається буквально в кожній повісті письменника: у повісті “За Сян!” це єпископ Кирило, який своїм красномовством і освіченістю здивував латинника Рейнберна; у повісті “Будівничий держави” привертає увагу постать отця Василя, “великого подвижника і любителя книг”, який мандрував по книги у далекі краї, а роздобувши щось нове, “ішов між сянїцьких бояр і там зібраним читав голосно святі книги, минеї та дивні старі повісті...”<sup>15</sup>; подібною діяльністю займається отець Євфимій Шелестович Кульчицький з повісті

<sup>11</sup> Повість врем’яних літ. Літопис (за Іпатським списком) / Переклад. – К., 1990. – С.133, 135.

<sup>12</sup> Филипчак І. Будівничий держави. – С.39.

<sup>13</sup> Филипчак І. Анна Ярославна – королева Франції. – С.29.

<sup>14</sup> Филипчак І. За Сян! – С.40.

<sup>15</sup> Филипчак І. Анна Ярославна – королева Франції. Цит. праця. – С.14.

“Кульчицький – герой Відня”, – а це свідчить про те, що автор відводив священникам чільне місце в культурному житті нації протягом усієї її історії.

Якщо священники це та верства суспільства, яка в реально-історичній та ідеальній державі Івана Филипчак відповідає за духовний стан суспільства (релігія, освіта, наука), то матеріальному добробуту і величі держави сприяють своєю діяльністю купці, яким відведено у творах письменника не менше місця, ніж священнослужителям. Це пояснюється не тільки буржуазними уподобаннями Филипчак, а й тією особливою роллю, яку відводив письменник купцям у середньовічному суспільстві. Купці, на його думку, були і послами, і меценатами, і довіреними особами князів: купець “заступає честь своєї землі, він є представником свого народу, свого володаря, він залагоджує його справи”<sup>16</sup>. У повісті “Анна Ярославна – королева Франції” письменник здійснює своєрідну нобілітацію купецтва<sup>17</sup>, яке успадковує не лише своє благородне ремесло, а й заслуги своїх предків перед державою: дід купця Свінавода був учасником переговорів київського князя з Грецією, діди й прадіди інших спадкових купців (Інгельдовичів, Фарлафовичів, Веремундовичів) плавали “з варяг у греки”, вони жертвували гроші на будівництво Софійського собору, привозили з Греції коштовні ікони, наймали майстрів для облаштування й оздоблення церковних храмів. Купці передусім зацікавлені в мирі та державному спокої, “золотими часами” вони називають період до війни з Візантією, коли можна було вільно провадити торгівлю.

Досить важко пояснити той факт, що у творах Івана Филипчак, крім володарів, вищих урядових чиновників-бояр, купців і священників, практично не зображено інших прошарків давньоруського суспільства. Можливо, це свідомо позиція письменника, можливо, він іде тут за літописними та іншими джерелами, а може, це його “ремісничий” недогляд, але у створеному ним образі давньоруської держави і суспільства явно бракує селян і ремісників, простих воїнів і дружинників, зрештою, митців (а співця Митусу ми знаємо, наприклад, з літописних джерел). Відсутність образу тих верств суспільства, які справді створюють економічні підстави для існування держави, не тільки ставлять під сумнів увесь той каркас історичної та “ідеальної” держави, який зводив Іван Филипчак у своїх творах, а й позбавляють письменника можливості вплести в сюжети додаткові інтриги, повніше й переконливіше розкрити ідею всього твору або того чи того епізоду, який несе ідейно-педагогічне навантаження, виповнити художній світ повістей повноцінним, “живим” матеріалом, який цінують читачі історичних романів “вальтерскоттівського” зразка.

Давню Русь автор прагне показати як християнську країну на перехресті своєї, русько-української, і грецької, візантійської культур, принаймні, на думку письменника, українців у Царгороді мало приваблювати все пишне, багате, гарне – байдуже, чи стосується це храмів, будівель, одягу, їжі, чи звичаїв, двірського етикету і т.д. У тому, що для середньовічних русичів естетика відіграла одну з провідних ролей у житті, у визначенні своєї культурної і навіть релігійної орієнтації, Іван Филипчак недалеко відійшов від правди. Про це свідчать і літописи, хоча б усім відомий епізод із “Повісті врем’яних літ” про обрання віри: “І прийшли до німців, і бачили, як відправляють службу Божу, а краси не бачили ніякої. І прийшли ми в Греки, і водили нас туди, де служать Богові своєму, і не знали, чи ми на небесах були, чи на небі: нема-бо на землі такого видовища чи краси такої, щоб зуміли порівнять із нею”<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Филипчак І. Будівничий держави. Цит. праця. – С.77.

<sup>17</sup> Толочко О. Образ “чужинця” в картині світу домонгольської Русі // Цит. праця. – С.35-36.

<sup>18</sup> Повість врем’яних літ. Літопис (за Іпатським списком) / Переклад. – К., 1990. – С.171, 173.

Для створення історичного колориту письменник використовує фольклорні джерела; чимало епізодів відображають стиль тогочасного життя, манеру поведінки, ментальність середньовічних людей (мілленаризм, описи обрядів і двірських церемоній, естетична домінанта у світовідчутті русичів, єдність християнської релігії і поганських традицій, сарматизм).

Однак прагнення письменника-педагога втілити у своїх творах образ ідеального суспільства і держави (Галицька держава XII століття за панування Володимирка й Осмомисла) засвідчили певну перевагу тенденції над історичною вірогідністю (протиставлення католицизму і православ'я до 1054 року, маніпулювання поняттям “народ”, висока громадянська і національна свідомість українців, особливо лемків). Ознаками цього ідеалу були матеріальний добробут громадян та “моральна” християнсько-православна держава, в якій живуть освічені верстви суспільства (володарі, священники, купці), а виховання громадян — запорука стабільності і процвітання.



## Тетяна Добрушина

### БОЛЕСЛАВ ЛЕСЬМЯН: УКРАЇНА “У ТЕКСТІ”

В одному з літературних діалогів Б.Лесьмяна з Е.Боє була сформульована досить важлива теза: кожний поет створює власну вербальну атмосферу, оригінальний творчий словник, в якому слова набувають “цілком іншого значення, викликаючи в уяві образи, що стають його власним набутком”<sup>1</sup>. Вербальна атмосфера лесьмянівської поезії — це мова природи, мова зеленого світу (мова “zieloności”). Природа у творчому космосі поета — не просто світ навколишній, а Атман, дух світу, праоснова всього сущого. Природа як абсолют, як річ сама в собі — саме так можна було б означити просторове буття лесьмянівського світу. Вийти за межі цієї “зелені” неможливо, однак зрозуміти її сутність (наповнення), природою якої країни навіяні ті чи ті асоціації, а отже, простежити специфіку вербальної сфери цілком реально. Тобто світ зелені у творах поета — не абстрактне, відірване від конкретного буття явище. “Моя любов до природи була завжди конкретною”<sup>2</sup>, — зазначав він. Землю, що вербалізувала мову природи у творах Б.Лесьмяна, їх автор означив так: “Ta niepojętość zieloności to Ukraina”<sup>3</sup> (Неосяжна зелень — це Україна). У творах поета, як він сам зізнався, присутня природа від Умані до Києва, варто їх лише вдумливо прочитати.

Українська природа в інтерпретації поета особлива. Поляк за походженням, киянин за вихованням, європеець за мистецько-літературними вподобаннями Б.Лесьмян описує не просто “зелень” конкретної землі, він будує оригінальну естетико-філософську концепцію, що породила з неукраїнської поезії “проукраїнський” вірш. Український елемент особливо прикметний для ранньої творчості Б.Лесьмяна, а надто для тих поезій, що не ввійшли до жодної з його збірок.

<sup>1</sup> Див.: *Leśmian B. Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności // Szkice literackie.* – Warszawa, 1959. – S.497.

<sup>2</sup> Там само. – С.500.

<sup>3</sup> Там само.

Перша збірка “Сад на роздоріжжі” датована 1912 р., проте ще задовго до її виходу було опубліковано низку творів, написаних польською та російською мовами. Літературна критика в основному розглядає лише два російськомовні цикли Б.Лесьмяна — “Песни Василисы Прекрасной” та “Лунное похмелье”, і то лише у світлі російських культурних зв’язків і впливів. Питання українського контексту зазвичай ігнорувалося.

Польські дослідники досить неоднозначно оцінюють український вплив на Б.Лесьмяна. Скажімо, Я.Тшнадель зараховує його творчість до “української” школи<sup>4</sup>, П.Лопушанський визнає “українську атмосферу”<sup>5</sup> однією з основних ознак поезії Б.Лесьмяна, а Е.Смичинська, аналізуючи його російськомовну поезію, зосереджує увагу винятково на генезі польсько-російських зв’язків Лесьмяна<sup>6</sup>. В.Василенко наголошує на тому, що й досі “білою плямою” залишається так званий “український”, ранній період життя Б.Лесьмяна, який певною мірою вплинув на його творчість<sup>7</sup>.

Вербальна атмосфера поезії Б.Лесьмяна виступає явищем полісемантичним. Про це досить яскраво свідчить хоча б той факт, що, крім польської мови, якою написана переважна більшість його творів, він послуговується, хоч і в невеликій кількості ранніх віршів, мовою російською. Українська мова в доробку Б.Лесьмяна відсутня, однак деякі його твори мають досить яскраву українську спрямованість, скажімо, новела “Исцеленный Ясь”, надрукована 1900 р. в “Киевской газете”.

В основу новели покладена історія про дивовижну здатність сільського хлопчика Яся бачити два світи — реальний та ірреальний: “И не было такого предмета, которого не видел бы Ясь”<sup>8</sup>. Важко говорити про оригінальність цього сюжету, адже в романтизмі тема двох світів була досить популярною, згадаймо хоча б роман Е.Т.Гофмана “Крихітка Цахес”, в якому позареальний світ постає як реальність “навпаки”. Отже, оминаючи сюжетні особливості новели Б.Лесьмяна, варто зупинитися на її специфічних рисах, значимих у контексті усії творчості автора.

Насамперед — це мовна стилістика твору, що вирізняється особливим українським лексичним “колоритом” (“белая хатка”, “снопы”, “копны”, українські звертання “Ой, мамо, мамо!”). Присутні у творі й реалії українського побуту. Скажімо, мати Яся носила “зеленый платок с красными цветами”, ходила працювати в поле, де “связывала снопы, складывала рядком, чтобы после устраивать остроконечные копны”. Звичай “носити барвисті хустки”<sup>9</sup>, як засвідчує дослідник української етнографії Хведір Вовк, прийшов в Україну лише в середині ХІХ ст. Отже, Б.Лесьмян у своїй новелі створив образ не абстрактної селянки, а саме української, до того ж жінки — своєї сучасниці.

Новелу “Исцеленный Ясь” можна було б назвати своєрідною етнографічною літературною замальовкою. Українська атмосфера, якою пройнятий твір, увиразнює причетність автора до першоджерел української культури. Хлопчик, наділений дивовижною здатністю бачити Спасителя, Бога, ангелів і навіть два сонця на небі, походить із сільської родини. Його феноменальні здібності суперечать прагматичним уявленням представників світу ученості, інтелекту, реальності, уособленням якого виступає лікар. Протистояння двох несумісних світів закінчується поразкою першого: Ясь після лікування втрачає свій надприродний дар.

<sup>4</sup> Див.: Trznadel J. Wstęp // Bolesław Leśmian. Poezje wybrane. — Wrocław, 1991. — S.4.

<sup>5</sup> Див.: Łopuszański P. Leśmian. — Wrocław, 2000. — S.26–31.

<sup>6</sup> Див.: Smyczyńska E. U rydei faszynacji Bolesława Leśmiana // Slavia Orientalis. — S.49.

<sup>7</sup> Василенко В. Поетичний світ Болеслава Лесьмяна. — К., 1990. — С.5.

<sup>8</sup> Исцелённый Ясь // Киевская газета. — 1900. — №175 (8 июн.). — С.2 Далі сторінку зазначаємо в тексті.

<sup>9</sup> Вовк Хведір. Студії з української етнографії та антропології. — К., 1995. — С.136.

На перший погляд, “Исцеленный Ясь” – твір автора-початківця, що не претендує на докладний аналіз. А втім, якщо взяти до уваги творчість Б.Лесьмяна як цілісний текст (послугуючись термінологією Р.Барта), то згадана новела видається надзвичайно показовою, адже український ґрунт – одна з основних ознак мистецького доробку її автора, елемент, на якому будується його поетична оригінальність. У даному контексті можна говорити про присутність української теми на кількох рівнях: на рівні фізичної присутності, тобто природи (за словами самого Б.Лесьмяна, “зелені” української землі), фольклорному, культурологічному.

Фольклорний струмінь – один із основних елементів творчості Б.Лесьмяна з огляду на сюжет новелу “Исцеленный Ясь” можна порівняти з народною казкою. Для такого зіставлення маємо досить вагомий підстави. Скажімо, сюжет про надприродні можливості дитини у фольклорних епічних творах зустрічається досить часто, згадаймо хоча б українську народну казку “Котигорошко” про хлопчика, що мав дивовижну фізичну силу, казку “Про дідову дочку і бабину дочку”, в якій розповідається про надзвичайно розумну дівчинку (дідову дочку)<sup>10</sup>. Ці сюжети поширені у фольклорній спадщині багатьох народів.

І ще одна важлива деталь, яка привертає в даному контексті особливу увагу. Своєрідним центром, головним героєм (обов’язково позитивним) народної казки має бути постать, що своїм походженням максимально наближена до фольклорного оповідача. Персонаж-антипод головного героя маргінальний за своєю суттю, відрізняється він і своїм соціальним станом, і походженням. У новелі “Исцеленный Ясь” Б.Лесьмян саме і взяв за основу таку бінарну структуру, коли центральний персонаж Ясь (син селянки), наділений надприродною здатністю бачити ірреальні речі, має своєрідного антипода в образі лікаря, людини, що належить до світу науки, абсолютно протилежного тому, в якому живе хлопчик. Діагноз, що його лікар ставить Ясю (“Я называю это состояние глаз болезненной двойственностью или двойственной болезненностью” (2)), радше словесний каламбур, аніж медичний термін.

Монолог Яся, що ним закінчується новела, певною мірою нетиповий для казкового твору. Герой, після того як його “вилікували”, перетворюється на звичайного представника маргінального світу, тобто “перемога добра” трансформувалась у поразку: “– Ой мамо, мамо! – хныкал исцеленный Ясь. – Какое же небо стало бедное: у него только одно солнышко! Бедное небо и я бедный, потому что у меня нет солнышка!” (2).

Запозичення автором фольклорних прийомів визначило художній стиль поетичного світу Б.Лесьмяна. Центром його світотворення можна вважати модель стародавнього (архаїчного) світу, в якому людина, природа і власне сама культура становили неподільну цілісність. Варто завважити, що саме в цій новелі автор означив проблему взаємодії людини зі світом природи. На початку твору хлопчик виступає часткою світу (досить показова в цьому плані авторська характеристика імені дитини, за якою ім’я Ясь, немов квітка, росте на полі: “Вероятно такова воля провидения, чтобы эти имена росли на лугах” (2)), а в кінці відбувається символічне відторгнення Яся самою природою: він утрачає здатність бачити два сонця. Прикметні ознаки українського менталітету – “кордоцентризм” (гр. *cardia* – серце, лат. *centrum* – осереддя), індивідуальний підхід до тлумачення реальності та антеїзм – єднання людини з природою<sup>11</sup>. Саме антеїзм Б.Лесьмян і піддає сумніву.

<sup>10</sup> Див.: *Українські народні казки*. – К., 1998.

<sup>11</sup> Бичко І. Українська ментальність і проблема гуманізації національної вищої освіти // *Розбудова держави*. – 1993. – №3. – С.58-63.

З одного боку, людина в його поезії постає як невід’ємна частка природи, а з другого – спостерігаємо “відчуження”. Очевидно, можна говорити про проблему “розриву” між двома світами не лише на рівні поетичного твору, а й у плані аналітичної психології авторського тексту. Скажімо, рік, коли вийшов твір (1900), був певним пограниччям, своєрідним рубежем для Б.Лесьмяна, адже в 1901 р. він виїхав з України назавжди. Тому проблема “відчуження” актуальна і на рівні авторського письма у дзеркалі історичного авторського “я”.

Мотив відсторонення людини в зеленому світі природи надалі став одним із провідних у творчості польського поета. Скажімо, у вірші “Утопленик” зі збірки “Лука”, опублікованої 1920 р., ідеться про мандрівника, який прагне звідати загадку “зелені”. Але людина, яка прагне пізнати “зелень саму в собі”, приречена на загибель. Власне, та прірва між людиною і світом природи, про яку писав автор ще 1900 р. (новела “Исцеленный Ясь”), – не просто один із мотивів творчості Б.Лесьмяна; вона – важливий філософський фрагмент, що проходить крізь усю його поетичну спадщину.

Модель фольклорного твору була для Б.Лесьмяна своєрідною матрицею, крізь яку проступало слово “jak zaklęcia lub “mantra””<sup>12</sup>. Апелювання до народного твору як до глибинної пам’яті першосвіту, першослова (де саме й відсутня прірва між людиною та світом), власне, і було тим центром, до якого сходилися художні та естетичні шукання поета. Відчуття грані, своєрідної межі поміж світами, а точніше, того моменту, коли ця грань утворилась, було філософією всієї його творчості. Тому новелу “Исцеленный Ясь”, один із перших творів Б.Лесьмяна, слід розглядати в цілісному контексті його мистецького доробку. Відфольклорна модель, покладена автором в основу твору, насправді становить не просто абстрактну субстанцію, а відображає національну специфіку землі, на якій зростав польський поет Болеслав Лесьмян.

<sup>12</sup> *Leśmian B. Szkice literackie.* – Warszawa, 1959. – S.499.

*Передплачуйте*

**СЛОВО *i* ЧАС**

*– єдиний академічний*

*літературознавчий журнал*

*про українську та світову літературу.*

*Передплатний індекс – 74423.*

*Електронний варіант*

*на Web-сторінці за адресою:*

*[www.word-and-time.iatp.org.ua](http://www.word-and-time.iatp.org.ua)*



**Олександр Федорук**

### **ВІДКРИТА КНИГА КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ**

Писалося-стверджувалося, що Віктор Олексенко – художник “з Божого призначення, повеління” – черкаської землі вірний син, від роду до роду, зрісся з нею, з її правіковою культурою, з Шевченком і його славетними земляками зрісся, а вже у дні наші з просвітленням Симоненкового гарячого слова зіжитий, що “Ми – це не безліч стандартних “я”, / А безліч всесвітів різних”... Отож, для Василя Симоненка священним вогнем було поетичне слово, а через три десятиліття такий самий священний вогонь у серці Олексенковому запломенів вогнем мистецтва, власне, вогнем книжкової графіки. У розумінні Віктора Олексенка – саме комп'ютерної графіки. Комп'ютерна книжкова графіка взяла розгін, і важко передбачити її подальші осяги, настільки перспективні її формалізаторські й формотворчі презентації.

З історії мистецтва відомо, що перші два десятиріччя ХХ ст. забезпечили надійне підґрунтя до збагачення української книжкової графіки. Відомо, що до життя були покликані такі могутні постаті, як відродженець українського модерного стилю В.Кричевський та ерудит європейського рівня Г.Нарбут, котрі реформували стереотипні уявлення про оформлення книжки на національному ґрунті. Г.Нарбут підготував школу талановитих, вдумливих конструкторів книги, створивши передумови для розвитку національної книжкової графіки. Українська книга з іменами Г.Нарбута та його вихованців (Л.Лозовський, Р.Лісовський, М.Кирнарський), а також великого числа послідовників вийшла на європейський простір. У числі реформаторів виявилися П.Ковжун, М.Бутович, які принесли українській книжці розуміння мистецької цілості.

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. ознаменовані сплеском модерних хвилювань на ниві комп'ютерної, зокрема книжкової комп'ютерної графіки. Одним із її ствердників і став черкаський митець Віктор Олексенко. Він – пошуковець новітньої форми за характером, а за ерудицією – глибокий традиціоналіст української культури, що прив'язаний до первнів трипільської, черняхівської мистецької свідомості, а також таких важливих компонентів народної творчості, що, скажімо, суголосна семантиці орнаменту українського рушника, тканини Середнього Подніпров'я, знаменитим у ХІХ ст. керамічним промислам у с. Сунки. Отже, два крила – народне мистецтво і модернізм з його трансавангардними модуляціями – виробили конструкторсько-дизайнерський смак Віктора Олексенка, розкрили простори митця в розробці шрифтової культури, композиції обкладинки, а також сукупно усіх елементів книжки, починаючи з форзаца, буквиць, заверстки тексту, спускових сторінок тощо.

У Києві й Черкасах майже водночас відбулися дві мистецькі акції – у залах Спілки народних майстрів виставка українського рушника, а в Черкаському художньому музеї – презентація комп'ютерної книжкової графіки Віктора Олексенка “Відкрита книга”.

Виставка рушників немовби розшифрувала втаємничену силу ліній, орнаментальних знаків, символів, якими користується черкаський художник і які

вервечкою прадавніх традицій несуть нові образно-змістові значення; були вони гранично спрощені, локалізовані й лаконічні. Ясна річ, на певному етапі рушнікова вишивка зазнала впливів ілюмінованої рукописної книги, оформлення стародруків. А ось перед нами зворотній вплив — чиста стилізована мова книжкової форми, де прочитуються опосередковані зв'язки з орнаментом рушника. І це імponує у поєднанні з натяками на стилізовані трансавангардні цитації.

У нелегких умовах черкаського поліграфічного буття, коли видавничу ідею краю тримає на приватно-самовідданій ініціативі провідне видавництво “Брама-Україна”, дякуючи завзяттю, молодечій енергії журналістів Ольги Вовчок та Олександра Третьякова, у Черкасах регулярно виходять одна за одною книжки місцевої творчої інтелігенції, які бездоганно конструює стиліст високої естетичної проби Віктор Олексенко.

Десь років з п'ять тому авторові цих рядків довелося вперше відвідати робітню Віктора Олексенка. Приємно вразило сусідство творчих лабораторій — майже поряд, *vis a vis* робітні Віктора Олексенка і Миколи Бабака — трансмодерного візіонера сучасності, виставки якого на усіх міжнародних рівнях до болю хвилюючі... Особистості — Олексенко, Бабак! Десь попереду, за кілька десятиліть перед ними, у кожного з нас у пам'яті легендарна постать Головного Отамана Малярства Данила Нарбута... Клімат, природа краю, земля, народне мистецтво плекають золоті посіви творчості... Як колись на радість культурі й народу України — колосся геніального Кобзаря! Від нього найперше — оті сходи щедрої творчості на землі черкаській.

Тоді, п'ять років тому, від думок, що спалахнули ніби блискавиці, зродилися такі рядки: “У тиші і самотності робітні в Черкасах, серед спокою, настоящего на дніпрових водах і вишневих садках, Віктор Олексенко творить свою унікальну “комп'ютерну симфонію”. Мистець чистий, як з джерельної води, мистець із душею прозорою, немовби грані кристалю, — він увесь у цьому діянні, формуванні нових світів і образів...”. Невипадково Президія Спільки письменників України нагородила книжку “Доба туманів” літературної черкаської групи “Гідрокатізон” дипломом за краще художнє оформлення та видавниче мистецтво. Цю книжку оформив Віктор Олексенко.

Автори, яких у 1995 році об'єднала “Доба туманів”, знані, шановані — Микола Воробйов, Микола Бабак, Євген Найдєн, а з ними ще Іван Лаврінєнко, Сергій Левченко... У творчому сприйнятті Віктора Олексенка “Доба туманів” — психологічна трансавангардна нарація середини 1990-х рр.

Книжечка, з погляду мистецької цілості, має логічну вивірену смаком послідовність: у часі — це переспіви з бароковою орнаментикою, золотом рам з путті; у просторі кожного шмуцтитулу — це натяки на поезографіку, від розділу до розділу; у сторінкових ілюстраціях — натяки на авторські або Бабакові інсталяції з числом утаємничених знаків, літер, формул; одне слово, це, з погляду мистецтва книги, конструкторська думка графіка інтелектуала, це пружний ритм у тканині кожного розділу, сторінок “на виліт”, де кожен з поданих літераторів-модерністів моделює власний біографічний родовід. Наприклад, у версії Миколи Воробйова:

В 1965 році з'ївши 20 черепак в заплаві Тясмина  
Я раптово вступив до філософського факультету КДУ  
Про себе:  
Там де ріс клен 5 000 літ тому і сьогодні поселився клен  
Але куди поділася липа що поряд шуміла.

Розкута вільна думка митця, її політ у деталях оформлення, бодай, ледь відмінних, але не автоматично тотожних, скажімо, у шмуцтитулах до кожного розділу над рамами картин різні птахи — в одному випадку чайки, в інших — голуби, ластівки, або під кожним портретом стилізовані ініціали, або в контексті барокових рам загадкові триграми. До кожної такої деталі — свій ключ, кожний



елемент умотивовано візуальний, немає випадковостей у поезографічних синхронізаціях; своя послідовність у колонкінцівках — кінь, змія, півень, козел. Поезографіка орнаментально змережана — це обігрування форми, сенсу модерністичної вітальності кожного автора. “Доба туманів” стала для Олексенка добою творчого польоту.

...Полишимо роки, що відшуміли для митця творчими інспіраціями, і наблизимося сходами, що ведуть угору до експозиційних зал художнього музею — перед нами несподівано розгортається на всю просторовість стіни, що об’єднує макет, оправи й логіку усього оформлення двотомника одного з найтрагічніших, ба, і одного з тих, хто “...знову йшов. / І дивився прямо. / І знову / Натхненно творив ходу!”, Лицаря українського Духу Василя Симоненка.

Центральною віссю експозиції стала алегорична інсталяція “Як він ішов” — напрочуд проста і велемовна: пеньок зі встромленою у нього сокирою, на пеньку китиця калини і поряд літературознавчий есей Василя Пахаренка з ідентичною назвою, яку обігрував автор алегоричної інсталяції Олексенко, увівши у вісь образності традиційний рушник з портретом трагічного поета, як це звично робиться в усіх сільських хатах по всьній нашій землі. Зазначимо посутнє: есей планувався як передмова до ювілейного видання — правдивий голос, щиро об’єктивний есей. Есей, однак, видрукувала окремо “Брама-Україна”, художнє оформлення зі змістовною обкладинкою виконав Олексенко.

Зацікавлення Олексенка Симоненком має психологічно-мистецькі чинники: обидва земляки, молодший навчався правді та щирості у старшого, молодший прийняв од старшого його посвяту “Ради тебе перли в душі сію / Ради тебе мислю і творю”, молодший — та й уся наступна генерація мислячої інтелігенції — забезпечує потенційний актив мистецького світосприйняття, можливо, через Симоненка і завдяки йому; оце сприйняття унаочнює новітню образну розкутість українського мистецтва перших п’яти років третього тисячоліття.

У сучасному потоці артпропозицій чималу роль відіграють візуальні форми вираження, зокрема художня фотографія, і це блискуче довели українські автори на 49-му і 50-му Венеційських бісенале.

Олексенко вводить фотодокумент у художнє прочитання двотомника, ба, надає йому значення домінанти в усіх розділах вибраних творів поезії та прози. Важливо, що до книжки Олексенко використав світлини Ігоря Осадчого, колишнього фотокора “Молоді Черкащини”, друга і колеги Симоненка, з яким поет працював поруч майже три роки. Ілюстрований ряд до кожного розділу несе певні моральні й аксіологічні вартості. Шмуцтитули центрують окремі частини книги. Активно діють колонтитули, колонцифри, рефреном у першому томі проходить декоративний елемент — квіточка з рушника, а в другому томі теж квіточка з рушника — але в іншому семантичному означенні, з іншим орнаментальним кодом. Колір черленого рушника активно діє у форзаці — завдяки згаданим декоративним елементам, різним способам трактування в першому і другому томах.

Загалом у двотомнику Олексенко вивіряв свій хист на академічну стильову інтерпретацію, з виваженими логічними компонентами макету, оправи, суперобкладинки, форзацу, шмуцтитулів; художнє оформлення відповідало призначенню видання, не допускало розкутості художньої думки. І така стильова орієнтація була виправданою, включала в арсенал лексем математично зритмізовані модулі (ті самі сематичні конотації Олексенко виявляє, наприклад, в оформленні обкладинки “Про витязя слово...” з велемовним означенням “Рядки поетичної Симоненкіани”).

Одну з малярських композицій Віктор Олексенко окреслив напрочуд категорично – “pro et contra”. Наставленість митця до комп’ютерної книжкової графіки дозволяє йому вивіряти рівень мистецької вартості на зрізі “pro et contra” – “за і проти”, тобто зборювати власні переживання, сумніви, і саме кризь вагу силового поля “pro” відкривати його нові образні модуляції. Чи становить мистецтво комп’ютерної графіки художній творчий процес? Подібне питання не виникає, очевидно, новітні інформативні технології продукуватимуть нові мистецькі ідеї.

Олексенко в полоні новітніх ідей, інспірацій, що їх, очевидно, він знаходить, окрім усього іншого, в задушевному дискурсі з археологічними автохтонними культурами свого краю. Він, закоханий душею в народне мистецтво – у всі вияви його рукотворності, не менш захоплений витворами трипільської культури, що не залишила після себе писемних слідів, однак оприлюднила свою сутність мистецтвом кераміки. Отже, прадавні трипільська, черняхівська культури дійшли з прасизої часової глибини до свідомості митця, збагачуючи його інтелект, емоції. У трансавангардних малярських цитаціях Олексенка ці шари глибинних культур унаявили присутність у знакових, лєтричних, можливо, символічно-межових інтонаціях. Але такою самою мірою вони увійшли до корпусу його комп’ютерно-графічних симпатій, і в цій ситуації він не програвав жодного разу.

Нас приваблює увесь мистецько-конструктивний стрій книжки Валентини Коваленко “Трунок Сварожого рога”, що була видана у Черкасах видавництвом “Брама-Україна” 2002 року. Але як видана! Знову свого роду колажування зі знаменитою сунківською керамікою ХІХ ст. Як активно діючі елементи знаки Сварги, Трисуття з Трипілля, посівного календаря з Черняхівської культури, орнаментальні рушникові вплєтєння на шмуцтитулах. В оформленні особлива роль відведена трипільській ритуальній посудині.

Олексенко, відчувши усю потугу-міць інформаційної технології, примусив її служити йому. І це вдалося йому з неймовірною чистотою стилю досягти у двох частинах книги: а) Причастя; б) Одрокровєння.

Перша частина і “Причастя” – інтерпрєтована через тріаду причастя вічності, причастя вірності й причастя гріхом. Книжковий лад зберігає гармонійну плавність переходів від активного розвороту форзацу до складної системи шмуцтитулів зі складною метафоричною мовою означєнь, скажімо, Дерева життя, де в зашифрованій формі нижній шар буття унаявлюють риби, розмаїте гаддя; середній – ссавці, людина, а верхній – сонце, повітря, птахи. Складна емблематика спускових сторінок з таємничим ходом прямих, хвилястих ліній – натяки на трипільську культуру, далі поступові й несподівані акорди декоративних заставок з орнаментикою сунківської кераміки, врєшті, м’який спуск до площини сторінки, змережано багатою шрифтовою культурою і, насамкінець, пам’ять про сунківський промисел у кінцівках.

Олексенко розкриває своє обдарування через розмаїття, мальовничість, маєстерію шрифтів, він, урєшті, демонструє якості дизайнера в колонтитулах і колонцифрах.

У другій частині – “Одрокровєння” – художник удаєтьєся до ускладнєних тлумачєнь понять “Трипільська ритуальна посудина” у відповідних розділах “Монолог діви” і “Такий мій рай”; це приклад розмаїття мистецьких “ходів” через коди археологічних і народної культур, зведєних у струнку образну сув’язь.

У черкаському чарівному краї Тарас Шевченко – як невід’ємна сутність національного духу, почуття. Шевченкове “За неї Господа молить” – то щиросердне напутнє нащадкам, отим прадідів синам, нам з вами, і Олексенкові – теж. Тому книжкова графічна Шевченкіана Віктора Олексенка – вагома частка його мистецького таланту, окрема сторінка творчої біографії митця. Зіставимо Шевченкіану Олексенка в один послідовний ряд – і несподівано простєжуємо, що ця “комп’ютерна тема” у нього визріла, стала іманєнтною стосовно формальних тлумачєнь, образних засад, структури книги, що вона йому близька

і не випадково він щороку реалізує себе в ній, не зраджуючи своїм рафінованим стильовим уподобанням.

Поглянемо на мистецьку продукцію художника з огляду на часову відстань, і перед нами розгортається цілісна картина розвитку композицій обкладинок: 1999 рік – “Тарас Шевченко і європейська культура”; 2001-й р. – С.Балей “З психології творчості Шевченка”; 2002 р. – П.Филипович “Шевченкознавчі студії”; “Збірник праць наукових Шевченківських конференцій (1952–2002) Показчик змісту. Томи 1–34”; 2003 р. – “Матеріали тридцять четвертої наукової Шевченківської конференції”. Кн. 1, 2; С.Смаль-Стоцький “Т.Шевченко. Інтерпретації”. Вони бездоганні композиційно й цілісно фокусують увагу до основних вузлів, центральних у системі без винятку всіх класичних компонентів оформлення, що виправдане стосовно теми. Це зрозуміло, виходячи з того, що загалом мистецтво Олексенка елітарне, вишукане, бездоганно смакове. Нагадаємо, що його вчителями були в Одесі Юрій Коваленко, а у Львові Петро Приведа та Христина Саноцька. В Одесі і Львові йому прищепили культуру і смак, згодом невід’ємні внутрішньо згармонійовані атрибути стилю. Знайомство з Нарбутівською шрифтовою культурою, пізнання модерних авангардних витоків позначилися на його творчості. Згодом трансавангардні пошуки митця спонукали його застосовувати лексику, що була означена буремним часом 90-х років; звідси зіткнення в площині композиції розмаїтих мистецьких епох, звернення до глибинних культурних шарів, щедра колажна зіставлення елементів на площині аркуша, їх цитація, нерідко летричного штибу; ось у композиціях графічної книжкової Шевченкіани зіставлення рафаелівських образів і Катерини, нашарування на площині дійства з військом запорозьким і останнє портретне зображення поета, зіткнення різних сцен – жанрових, краєвидів, вербальні модуляції, нерідко з поезії Кобзаря як цитатне притлумнене тло, – у всіх цих випадках художник демонструє свій неординарний хист.

Суть книжкової графічної Шевченкіани Олексенка може бути зведена до одного рядка: у духовному просторі національного генія художник знаходить той незгасний вогонь, завдяки якому він стверджує власний автономний процес творчого сходження.

Мені спало на думку: у тиші робітні душа митця не знає спокою, зрештою, спочинку теж. Який тут творчий спочинок, коли оформлені Олексенком книги одна за одною з’являються на світ Божий, аби тішити зір гурманів-інтелектуалів (В.Кикоть, “Один аспект мого життя”; В.Коркоценко, “Історії з історії. У пошуках краси”; В.Макеєв, “Буферная зона”; В.Кикоть, “Королева дощу”; Людмила Солончук, “Дожниця”; Любов Зоряна, “Осінній подих”; Я.Поліщук, “Мости і мілини”; Людмила Скорина, “Література та літературознавство українського зарубіжжя”; Наталія Дюбуше, “Билет на французский корабль”; В.Поліщук, “Художня проза Михайла Старицького” – і все це він, Віктор Олексенко, а з ним – черкаське видавництво “Брама-Україна”). Кожну з книжок, які він оранжує з інтелігентним наставленням до текстової структури, вирізняє смак і новизна формування композиції, способів макетування. Ось у мініатюрах Я.Поліщука “Мости і мілини” обкладинка, форзац, шмуцтитули “витягують з глибин” площини слово – цитації на контурах зображень, далі умовно до поверхні тягнуться реальні постаті, їх уявно в перспективі на обкладинці доповнює пісочний годинник, аж урешті, виповнюється черлене шрифтове “Мости і мілини”, – усі ці формальні знахідки (ходи) розраховані на емоційне сприйняття конструкції книги. Домінантно упросторюють площини сторінок цитації, нагадуючи поезографіку рівнем фарби на шрифтах – то висвітлених, то затінених, то зведених до білого кольору (кольороцитація). Одне слово, оформлення книги бездоганне, її стильова чистота притягальна.

Олексенко наскрізь сучасний, налаштований на символічно-знакову мову. Кожне нове видання, нова книжка у нього на межі мистецького випробування самого себе, реєстрації знаних лише йому ходів, творчих знахідок підтекстових

асоціативних формулювань. Хіба не стверджує він сучасне мистецьке буття з провінційних Черкас, але так звищених витязем слова Василем Симоненком, Данилом Нарбутом, ходу якого чуємо в малярських робітнях донині?! Хіба не стає він прикладом слугування Музі книжкової графіки? Хіба не чекаємо його нових праць, не радіємо щоразу кожній новій, — ба, з нетерпінням чекаємо аж до тієї пори, коли беремо її в руки і чуємо, насолоджуємось, як пахне друкарська фарба?! У кожному своєму задумі, новій творчій заявці Віктор Олексенко переборює межі освоєного, знаходить місце у просторі, що позбавлений вузьких сходжених перехресть, що кличе, магнетично вабить далі й далі. Творчий імпульс наказує йому не стояти на одному місці. Він — той, хто творчо йде, стрічаючи ніч і день, і так місяць за місяцем, рік за роком, і ствердженням його ходи була виставка комп'ютерної книжкової графіки “Відкрита книга”. Для Віктора Олексенка мистецька книга завжди відкрита.

---

ЛП

## МІЖНАРОДНА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КОНФЕРЕНЦІЯ У ЛЬВОВІ

7-8 червня 2005 року з ініціативи кафедри української літератури ім. акад. М.Возняка та Інституту літературознавчих студій Львівського національного університету ім. І.Франка відбулася міжнародна наукова конференція “Актуальні проблеми історії і теорії української літератури”. На пленарному засіданні з привітанням виступив декан філологічного факультету *Я.Гарасим*; було виголошено чотири наукові доповіді, що порушили проблеми “єдиного потоку” (*Л.Сеник*) та періодизації (*І.Моторнюк*) української літератури ХХ століття, невідкладних завдань української медієвістики (*Б.Крива*), художньо-літературного тлумачення сенсу національного буття (*П.Іванишин*), міжвоєнної доби в українській літературі ХХ ст. (*О.Баган*).

На Конференції працювало п'ять секцій: “Текст і контекст української літератури ХХ ст.”, “Літературний процес на переломних стижах століть”, “Теорія літератури: поетика, стилі і жанри в сучасному письменстві”, “Від давнини до сучасності” (медієвістика, білінгвізм, перекладознавство), “Іван Франко та сучасна філологічна думка”. Участь у конференції взяли науковці з багатьох міст України, Німеччини, Угорщини та Польщі.

Основні теми конференції: українське барокове мислення, українська поезія, проза та драматургія ХІХ–ХХ ст., літературні угруповання та течії “міжвоєнного двадцятиліття”, етностетика та фольклоризм художньої літератури ХХ ст., теорія, історія та практика українського модернізму, розвиток материкової та еміграційної української літератури, національна ідентичність української літератури, міжнаціональні літературні контакти, франкознавство. Насичений обмін думками сприяв поглибленню наукових контактів та бажанню й надалі організувати подібні заходи, аби стверджувати єдність, “єдиний потік” української літератури не тільки в історичному ракурсі, а й на сучасному етапі розвитку української науки.

Матеріали конференції будуть надруковані у періодичному науковому виданні “Вісник Львівського національного університету”.

*м.Львів*

*Данило Ільницький*

## “ВЕЛИКІ ТЕМИ КУЛЬТУРИ У СЛОВ’ЯНСКИХ ЛІТЕРАТУРАХ”

Під такою назвою у Вроцлаві (Польща) 24-26 листопада 2005 р. проходила міжнародна наукова конференція, яку організував Інститут слов’янської філології Вроцлавського університету. На представницький форум, що відбувається кожні два роки, прибули науковці з різних регіонів Польщі, України, Росії, Литви, Білорусії, Чехії, Словаччини.

Відкрив конференцію ректор Вроцлавського університету *Л.Пахольський*. У вітальному слові він зазначив, що нинішня конференція присвячена 80-річному ювілею видатного польського славіста, засновника школи компаративного дослідження літератури і малярства *З.Баранського*.

З великим зацікавленням учасники вислухали доповідь ювіляра *З.Баранського* “Пейзаж Костянтина Паустовського”. Оволодіння найновішими методиками естетичного аналізу продемонстровано в доповідях “Душа і серце” у творчості В’ячеслава Іванова” *М.Цимборської-Лебоди* (Люблін), “Тема “народ” у сучасній чеській літературі” *І.Урбанець* (Опава), “Генеза класицистичного письменства (від античної цивілізації через європейське бароко до сучасної культури XVIII і XIX століття)” *С.Дем’янова* (Новий Сад), “Болгарський бог Марс. Тема війни у творчості Івана Вазова” *Т.Позняка* (Вроцлав), “Тема літературної творчості в романі Бориса Пастернака “Доктор Живаго” *З.Збировського* (Варшава), “Психоаналітична складова концепту “дитинство” у сучасній російській прозі” *Л.Шевченко* (Київ), “Модель материнства в романній прозі Івана Гончарова” *К.Галон-Куркової* (Вроцлав), “Іван Шмел’єв і російська література в контексті листування автора “Сонця мертвих” із Ольгою Олександрівною Бредіус-Суботіною” *Й.Мяновської* (Бидгощ), “Антибільшовицькі ідеї на шпальтах читачів еміграційного журналу “Рух” 1946–1948” *А.Барцевського* (Варшава), “Образ пекла в оповіданнях Чехова” *О.Кубасова* (Єкатеринбург), “Тасмниця гоголівської жінки” *Д.Вечорек* (Вроцлав), “Смерть і Бог у критичних працях і розвідках Анатолія Кіма” *П.Фаста* (Катовіце), “Передчасні війни” в російській літературі XX століття” *М.Литовської* (Єкатеринбург), “Мотив вольності у старопольському діаріуші П.Орлика” *В.Соболь* (Варшава), “Старість у поетичному дзеркалі Десанки Максимович” *М.Семкув* і *Є.Семкува* (Вроцлав), “Людмила Улицька і “шуріки” *Й.Смаги* (Краків), “Кузьмінська естетика запахів і ароматів” *Г.Бобілевич* (Варшава), “Спогади Софії Капніст-Скалон як свідцтво культури епохи” *В.Лашак* (Ополє), “Міфологічні уявлення білорусів в дзеркалі літератури” *Т.Володіної* (Мінськ).

Проблеми впливів і взаємовпливів у слов’янських літературах висвітлювалися в доповідях “Сучасна українська та білоруська жіноча проза: впливи і типологічні сходження” *Г.Улюри* (Київ), “Змагання Федора Тютчева із Заходом” *А.Безвінського* (Бидгощ), “Лев Толстой— полоніфіл. Ще раз про “За що” та інші твори” *Є.Литвинова* (Познань), “Антиміф Пушкіна в творчості Ю.Дружнікова і Т.Толстой” *Г.Нефагіної* (Мінськ), “Поет на службі. Візерунок Гаврила Державіна в прозі Владислава Ходасевича” *А.Вечорека* (Ополє). У доповіді *І.Бетко* (Катовіце) “Тілесність як велика тема української прози останніх років” ішлося про творчість українських письменників-постмодерністів (Андруховича, Іздрика, Винничука, Забужко та ін.).

26 доповідей, виголошених на пленарному засіданні, засвідчили інтерес до літературознавчих проблем вузького формату стосовно творчості окремих письменників або певних творів і проблем широкого плану, які узагальнюють провідні тенденції розвитку слов’янських літератур.

На конференції діяли три секції: російської, української та інших слов’янських літератур. Друга секція була настільки чисельною, що дозволила організаторам говорити про назрілу потребу й можливість у перспективі проведення власне українознавчої конференції. Таке зацікавлення українознавчою тематикою цілком закономірне, оскільки в Польщі чимало центрів україністики, серед яких найвідоміші у Варшаві (очолюваний С.Козаком), Краківі, Вроцлаві, Любліні та Познані.

Інститут літератури НАН України ім. Т.Шевченка репрезентували *Е.Соловей* з доповіддю “Доля поета як явище культури: українські варіанти”, *Н.Лисенко-Єржиківська* (“Україніка на сторінках паризької “Культури”), *Р.Мовчан* (“Новий горизонт української літератури в навчальних закладах сучасної України, або зміна канону української класики”), *Л.Тарнашинська* (“В.Гомбрович та І.Драч: митець і політика”), *І.Арендаренко* (“Орієнтал очима слов’янських письменників доби романтизму”).

Тематика виголошених на конференції доповідей була надзвичайно широка, вона охоплювала проблеми давньої української і новітньої модерної та постмодерної літератури, а також особливості її вивчення у навчальних закладах різних типів: “Сучасна українська література: в пошуках нової ідентичності” *Я.Поліщука* (Краків), “Танець і рух у поезії Б.-І.Антонича” *А.Ксеніча* (Зелена Гура), “Художня інтерпретація проблем добра і зла як модус філософічності сучасної української історичної прози” *Л.Ромащенко* (Черкаси), “Шлях від греків до варягів (скандинавські поетичні мандрівки Євгена Маланюка)” *А.Вонторського* (Щецін), “Азіатський ренесанс” *Миколи Хвильового* чи нова концепція українського месіанізму” *А.Новацького* (Люблін), “Гра з міфом: “Енеїда” Івана Котляревського” *Е.Паплі* (Краків), “Танець під знаком Діоніса у прозі Михайла Яцківа (“Вечерниці Романа Ничаєнка)”” *А.Матусяк* (Вроцлав), “Містицизм в українській прозі ХХ століття” *І.Набитовича* (Люблін-Дрогобич), “Дві моделі Європи в історико-культурному контексті раннього українського модернізму” *Г.Корбич* (Познань), “Київ – другий Єрусалим (образ міста в руському письменстві першої половини ХVІІ століття)” *Т.Годана* (Краків), “Українські переклади Святого Письма” в ХХ столітті” *П.Южвікевича* (Вроцлав), “Вічні теми літератури як об’єкт деконструкції в сучасному письменстві” *В.Костюка* (Київ), “Фольклор у дискурсі тожсамості в українській культурологічній рефлексії (ХVІІІ–ХІХ ст.)” *А.Урсуленко* (Вроцлав), “Міф раю у творчості Тадеуша Новака” *І.Фрис* (Львів), “Вітчизна, мова і традиція у творчості білоруського *net* покоління” *К.Бортновської* (Варшава), “Модуси словидальності в “Щоденнику” В.Гомбровича” *Ю.Осадчої* (Київ).

На конференції була відчутна влада компаративістської методики, у порівняльному аспекті спрямовані доповіді “Еллінський міф” Євгена Маланюка в контексті інших моделей культури (сарматизму, скіфізму)” *Е.Циховської* (Київ), “Образ міста в українській, російській та польській літературах першої половини ХХ століття” *Я.Цимбал* (Київ), “Концепти “готики” і “бароко” в поезії українських еміграційних неоромантиків (вісниківців): їхня подібність і відмінність у ліриці польських поетів-скаандрів” *О.Багана* (Дрогобич), “Камінний господар” Лесі Українки в контексті європейської донжуаніани” *М.Южвікевич* (Люблін), “Міфологізована земля дитинства у творчості Богдана-Ігоря Антонича та Федеріко Гарсія Лорки” *О.Чернявської* (Люблін), “Лесь Курбас та Микола Куліш у творчих взаємозв’язках” *Т.Борко* (Миколаїв), “Код Атлантиди в прозі Б.Шульця і В.Підмогильного” *О.Харлан* (Бердянськ).

Робота конференції виходила за межі офіційного формату. Вона довела, що Інститут слов’янської філології Вроцлавського університету – це потужний сучасний науковий центр, де здійснюється багатовекторне дослідження проблем розвитку слов’янських літератур, у тому числі й української як повноцінної складової світового літературного процесу.

*м. Черкаси*

*Людмила Ромащенко*

## НА СЛАВІСТИЧНИХ ОРБИТАХ: УКРАЇНА – ЯПОНІЯ

Назустріч ХІV Міжнародному конгресу славистів (Македонія, Охрид, 2008 р.) у Київському славистичному університеті з ініціативи Українського комітету славистів 31 жовтня 2005 р. відбувся Міжнародний круглий стіл на тему “Україна – художній світ слов’ян – Японія”, в якому взяли участь учені-слависти (болгаристи, богемісти, полоністи, сербісти, україністи, русисти), культурологи, студенти вузів України та студенти Токійського університету “Софія” на чолі з професором С.Мурата. Розглядалися актуальні проблеми славистики, перспективи і розвиток її як міждисциплінарної науки в Україні та Японії, комплексні дослідження художньої культури слов’ян, проблеми художнього перекладу тощо. У центрі уваги учасників творчої зустрічі були такі питання, як діалог культур України та Японії, традиції й сучасність в японській культурі, а також роль Дому Європи в розвитку культурних взаємин між країнами.

З привітальним словом виступив проректор КСУ *В.Кузьменко*. Розглядалися такі теми: “Славістика як міждисциплінарна наука в Україні (підсумок і перспективи розвитку)” (*В.Захаржевська*), “Славістика в КСУ”: болгаристика (*І.Стоянов*), сербистика (*М.Карацуба*), богемістика (*І.Пасемко*), україністика (*Ю.Горідько*), русистика (*Т.Коновалова*) і славістика, русистика в Японії, у Токійському університеті “Софія” (*С.Мурама*), “Комплексне дослідження духовної культури слов’ян” (*І.Юдкін*). Студенти-японісти КНУ поділились “труднощами вивчення японської мови українськими студентами” (*М.Миценко*) й “вивченням японської літератури в КНУ ім. Т.Г.Шевченка” (*О.Копил*), а студенти-слависти філологічного факультету Опольського університету (Польща), які стажуються в КСУ, розповіли про “художній світ слов’ян у сприйнятті іноземних студентів” (*Є.Молинська* та ін).

У зв’язку з підготовкою до XIV Міжнародного конгресу славистів активізуються культурні контакти як в європейському контексті, так і світовому. У цьому аспекті прозвучало слово президента Дому Європи, заснованому українською Академією екологічних наук, *Л.Височинської*. Були заслухані доповіді вчених-славистів: “Російська драматургія поч. ХХ ст. і роль Маски в ній” (*С.Мурама*), “Концепція Маски в театрі І.Костецького” (*Ю.Горідько*), “Проблеми екології в художньому світі слов’ян ХХ – поч. ХХІ ст.” (*В.Захаржевська*).

Відбувся творчий діалог “молодих голосів” – студентів-славистів України та Японії (КСУ й Токійського університету “Софія”). Японські студенти-русисти – майбутні слависти – звернулись у виступах до “російської дитячої літератури – казки” (*Ю.Імандзумі*), до “російського фольклору” (*А.Хічасикава*), “поглядів на російську природу” (*Ю.Окамото*) і “порівняння російського і польського обрядів” (*Ю.Ітабасі*), “російського балету” (*Н.Утіама*), “художньої своєрідності фільмів Тарковського” (*К.Кавамона*), “російських жінок” (*К.Іняда*), “вчення Бахтіна” (*Л.Йокояма*) та ін.

Студенти КСУ досліджували теми “Японські мотиви в поезії українського футуриста М.Семенка” (*О.Пашкевич*), “Символ-архетип Дому в поезії болгарського поета-символіста Д.Дебелянова” (*А.Ярош*), “Єлисавета Багряна і Анна Ахматова – поетичний російсько-болгарський діалог” (*О.Дегтяр*), “Київ у творчості Булгакова” (*А.Рибалко*).

Слід зазначити, що останнім часом в Україні посилюється інтерес до культури Японії, з’явилися переклади романів Ясунарі Кавабата “Країна снігу”, “Тисяча журавлів” (К., 2000) і Кобо Абе “Жінка в пісках” (К., 2004). Останній отримав друге життя на сцені майстерні театрального мистецтва “Сузір’я”. Про творчі зусилля акторів і режисера А.Білоуса, які увінчалися успіхом (премія “Київська пектораль” у номінаціях “кращий спектакль малих форм”, “краща музична концепція спектаклю”) розповіла на круглому столі музичний режисер “Жінки в пісках” *К.Тижнова*. Побачила світ і “Антологія японської поезії. Хайку XVII–XX ст.” (К., 2002) у перекладі І.Бондаренка, викладача японської мови в КНУ); журнал іноземної літератури “Всесвіт” відзначив у 2004 р. “Рік Японії” на своїх сторінках перекладами японської поезії та прози. Своєю чергою 2005 р. в Японії вийшла збірка “Сучасна українська новела” японською мовою, до якої увійшли твори Ю.Винничука, Б.Жолдака, Є.Кононенко та ін.

Дні “Японської осені” в Києві були широко відзначені і в художніх виставках: “Сучасна каліграфія Японії” (Національний художній музей України), “Сестра самурая” – живопис О.Петрової (Музей мистецтв Богдана та Варвари Ханенків), “Японська мініатюра українських митців” (Галерея НЭЦКЭ).

Отже, творчий діалог художніх культур слов’ян України зі світом набуває нових обертів на шляху до XIV Міжнародного конгресу славистів, на якому буде продовжено творчу розмову вчених-славистів України і Японії, розпочату на попередньому, XIII Міжнародному конгресі славистів (Словенія, осінь 2003 р.).

*Вікторія Захаржевська*

---

**Засновники журналу  
“Слово і Час”:**

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ,  
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ім. Т.Г. ШЕВЧЕНКА,  
НАЦІОНАЛЬНА СПІЛКА ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ

Свідоцтво про державну реєстрацію  
КВ №444 від 23.02.94.

**Редакція не завжди поділяє погляди авторів**

---

**Головний редактор**  
*Лукаш Скупейко*

**Редакційна рада:**

*Микола Жулинський*  
(голова),  
*В'ячеслав Брюховецький,*  
*Іван Дзюба,*  
*Віталій Дончик,*  
*Дмитро Наливайко,*  
*Григорій Сивокінь,*  
*Лукаш Скупейко*

**Редакційна колегія:**

*Сергій Гальченко,*  
*Роман Гром'як,*  
*Тамара Денисова,*  
*Михайлина Коцюбинська,*  
*Володимир Моренець,*  
*Михайло Наєнко,*  
*Володимир Панченко,*  
*Ростислав Радішевський,*  
*Галина Сиваченко,*  
*Валерія Смілянська,*  
*Микола Сулима,*  
*Анатолій Ткаченко,*  
*Григорій Штонь*

**Відповідальний секретар**

*Світлана Селіверстова*

**Редактори:**

*Мар'яна Гандзій,*  
*Світлана Журба,*  
*Валентина Лисенко,*  
*Грина Хазіна*

**Редактор-організатор**

*Віра Балдинюк*

**Коректор**

*Оксана Снітко*

**Комп'ютерний набір  
та верстка**

*Юрій Жемко*

---

**Адреса редакції:**

01001 Київ-1, вул. М.Грушевського, 4.

**Тел.** (044) 279-24-56, 278-53-75,

**факс** (044) 278-52-81.

E-mail: [jour\\_sich@iatp.org.ua](mailto:jour_sich@iatp.org.ua); [www.word-and-time.iatp.org.ua](http://www.word-and-time.iatp.org.ua)

р/р 253076 АКППБ “Аваль” МФО 300335, код 24368911  
РВДК Печерського р-ну.

**Друк** — видавництво “Фенікс”, Україна, 03680, Київ-680,  
вул. Шутова, 13б. Тел. 501-93-01

**“WORD AND TIME” №2 (542), February, 2006. Published by  
the Shevchenko Institute of Literature National Academy of  
Sciences of Ukraine and National Writers' Union of Ukraine.  
A Journal of literary history, theory and criticism. Founded  
1957. Monthly. In Ukrainian. Editor: Lukash Skupeyko**

---

# КНИЖКОВА ГРАФІКА



Художник Віктор Олексенко (м. Черкаси)