



Літературознавчі  
студії **Випуск 5**



Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України  
Житомирський державний університет  
імені Івана Франка

Кафедра українського літературознавства  
та компаративістики

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ  
СТУДІЇ**

**Випуск 5**

Житомир  
2011

НБ ПНУС



769792

ББК 83, 3  
Л 45

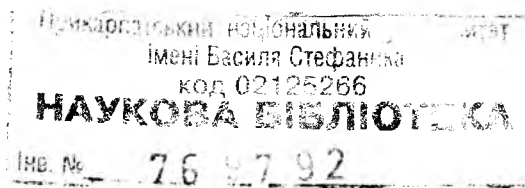
Літературознавчі студії / за ред. П.В. Білоуса. – Житомир :  
ЖДУ, 2011. – Випуск 5. – 160 с.

*Рекомендовано до друку кафедрою  
українського літературознавства та компаративістики  
Житомирського державного університету імені Івана Франка  
(протокол № 3 (8) від 13 жовтня 2011 року)*

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

Білоус П.В., доктор філологічних наук  
Чирков О.С., доктор філологічних наук  
Єршов В.О., доктор філологічних наук  
Чайковська В.Т., кандидат філологічних наук

**Науковий редактор – д.ф.н., проф. П.В. Білоус**



© Житомирський державний університет  
імені Івана Франка

**ЗМІСТ**

<b>Петро БІЛОУС</b>	Українське одописання часів Руїни (друга пол. XVII – поч. XVIII ст.)	<b>5</b>
<b>Богдан БІЛОУС</b>	Літературна обробка літописних легенд про хрещення Русі як творча перспектива	<b>12</b>
<b>Сніжана ГЕРАСИМЧУК</b>	Художні форми алегоричного зображення у «Слові ігумена Мойсея про побудову стіни у Видубичах»	<b>19</b>
<b>Анфіса ГОРБАНЬ</b>	Функціонування кодів у художньому тексті («Три зозулі з поклоном» Григора Тютюнника)	<b>28</b>
<b>Катерина ДЮЖЕВА</b>	Еволюція жанрів у творчості Ліни Костенко на шляху до віршованого роману	<b>41</b>
<b>Людмила ЗОЛОТЮК</b>	«Чоловік – творчість – жінка» у прозі Володимира Винниченка	<b>48</b>
<b>Людмила КИЦАК</b>	Бінарні опозиції детективних персонажів (на основі роману О. Винокурова «Під одним дахом зі смертю»)	<b>61</b>
<b>Марина КІРЯЧОК</b>	Проблема урбанізації в романі С. Процюка «Інфекція»	<b>69</b>
<b>Тетяна КЛИМЕНКО</b>	Ритуал як інтертекстуальний елемент у романі «Чорна рада» П. Куліша	<b>74</b>
<b>Ольга КОРЖОВСЬКА</b>	Концепція творчості у Святому Письмі	<b>80</b>
<b>Наталія КОСИНСЬКА</b>	Міфосимвол води у прозі Марії Матіос	<b>92</b>
<b>Галина ЛЕВЧЕНКО</b>	Концепт серця в «пророчій утопії» лірики Лесі Українки	<b>98</b>

<b>Вікторія МИСЛИВА</b>	<b>Паратекстуальні елементи у творчості Оксани Забужко</b>	<b>110</b>
<b>Тетяна ПАВЛІНЧУК</b>	<b>Мандрівка, що відкриває світ</b>	<b>117</b>
<b>Наталія РОМАНОВА</b>	<b>Концепти «сонце» і «серце» у поезії Василя Симоненка</b>	<b>122</b>
<b>Оксана САВЕНКО</b>	<b>Оповіді про чудеса у літературній спадщині Петра Могили</b>	<b>129</b>
<b>Тетяна СУШКЕВИЧ</b>	<b>Композиція і композиційні прийоми (теоретичний аспект)</b>	<b>135</b>
<b>Сніжана ЧЕРНЮК</b>	<b>Науковий та імперсько- колоніальний дискурс белетристичного нарису «Путь новели» Юхима Мартича</b>	<b>141</b>
<b>Олена ЮРЧУК</b>	<b>Гетьман Іван Мазепа: імперський дискурс у літературі</b>	<b>153</b>

**Петро Білоус**  
доктор філологічних наук, професор

**Українське одописання часів Руїни  
(друга пол. XVII – поч. XVIII ст.)**

Після Переяславської ради 1654 року була започаткована офіційна інтерпретація цієї події. Базувалася вона на релігійних і політичних категоріях: православна єдність, порушення прав православних у Речі Посполитій, «природна» роль московського царя як протектора православних. Тлумачення «возз'єднання» України і Московії ініціювалося з обох сторін, внаслідок чого виник україно-російський діалог, у якому «слабкою ланкою» виявилася Україна.

Українська влада спершу приховувала від громади зміст своїх домовленостей із Московією (та й нині про нього знають хіба що історики). Політичне угруповання антиросійської орієнтації (гетьман Іван Виговський) зазнало поразки. Українська еліта Лівобережної України, яка увійшла до складу Московії, починала творити нову, промовковську парадигму українського історичного процесу. Перше слово належало духовенству, серед якого були не просто церковні і громадські діячі, а водночас і письменники. До таких відносять Інокентія Гізеля (1600 – 1683), котрий у роки визвольної війни особисто переписувався і зустрічався з царем Олексієм Михайловичем, був прихильником союзу з Москвою, а коли у 1656 р. став архімандритом Києво-Печерського монастиря, повсякчас засвідчував відданість православному цареві. Його трактат «Мир з Богом людині» (Київ, 1669) увінчує двоголовий орел – геральдичний символ Росії. На крилах орла написано низку чеснот, які начебто притаманні цареві: віра, надія, любов, мудрість, правда, мужність, молитва, повстримність, кротість, благість. До герба додано і відповідний вірш, авторство якого належить, очевидно, тому ж Гізелю. Звертаючись до царя, автор зазначає:

Будут ділеса твоя правит Мир,  
И удержит правда твоя Покой,  
И вселятся людіе Твои в граді мирном,  
И вселятся уповаше, и почиют с богатством...

Того ради Россія Малая еще и есть  
От многих воен нещаслива,  
Блаженна обача за сіе есть,  
Яко сих лютих времен на отвращеніе бід,  
На утоленіе скорбей Тебе,  
Пресвітлий Царю, тако благочестивого  
И премудрого монарху над собою имієт [1, с. 7].

Чим цар заслужив таких пафосних слів від українського архімандрита? Можливо, тим, що царська грамота підтверджувала «звичні і права і вольності» малоросійським церковникам. А може тим, що їх використовували як кадри для московських церков та заснованих у Московії освітніх закладів. Окрім того, Гізелю здавалося, що Олексій Михайлович є гарантом спокою і стабільності, особливо якщо врахувати історичну ситуацію в Україні (друга половина XVII ст), названу згодом Руїною через міжусобиці і чвари козацької старшини. Була й інша, не менш важлива причина словесного витійства – заявити про свою лояльність до цареві влади, яка була вигідною для викопоставленого ченця.

Не відставав від Гізеля і проповідник та письменник, чернігівський архімандрит Лазар Баранович (? – 1693). У книзі проповідей «Труби словес проповідних» (1674) він передусім публікує свій геральдичний вірш, де також уславляє двоголового царського орла: «Орел всюди смотритъ, аще кто добре творитъ (...) Меч злomu, а добру вінець зготований, злий буде покараний, а добрий вінчаний» [2, с. 43]. Поєднання понять «вінець» і «меч» натякає на московського царя, котрий і в цього автора викликає захоплення і сподівання на справедливість. Цар постає у вірші як ідеальний захисник не тільки православ'я (цар Олексій Михайлович таки справді мав наміри об'єднати під своїм скипетром усі православні країни і заснувати нову Візантію, ставши її імператором), а й нещасної Малоросії, яка потерпає від «многих воен».

До хору славослов'я долучилися навіть звичайні видавці киево-печерської друкарні, які на титульних аркушах богослужбових книг (наприклад, Мінеї 1680 року) урочисто розміщували двоголового орла та вірш хвалебного змісту. Вірнопідданство цареві узвичаювалося, підхлібне одописання урізноманітнювалося.

Враховуючи нові історичні реалії і зачаровано дивлячись на Москву, українські літописці у цей час заходилися редагувати, виправляти, направляти вітчизняну історію. Початок поклав «Синопис, или Краткое собрание от различных літописцев о началі славенороссійскаго народа и первоначальных князех...» (вперше надрукований 1674 р.) – історичний твір українського походження, який приписують Інокентію Гізелю. Виявлено факти, що, наприклад, М. Ломоносов працював над цим твором, коли за рекомендацією Ф. Прокоповича у 1733 – 1734 рр. навчався у Києво-Могилянській академії з її багатою книгозбірнею, де були й історичні праці давнини. Деякі українські автори після приєднання у 1654 р. України до Російської держави заповідливо намагалися сподобатися особисто самодержцям або тогочасним високопосадовцям, тому «Синопис» має проросійський характер. Історію Київської Русі невідомий автор переказує за «Повістю врем'яних літ». Галицькою і волинською історією не захоплюється, а Романові дорікає за те, що хотів столицю «россійского самодержавия» Київ перенести до Галича. Про князя Данила згадано лише у зв'язку із заснуванням Львова. Автор сумує, коли пише про монголо-татарську руїну, і вихваляє Дмитрія Донського за Куликовську битву (історичний аналіз тих подій не дає підстав для героїзації Донського та гіперболізації Куликовської битви, після якої Москва ще триста літ платила Орді данину). 1320 рік – це вивільнення українських земель від Орди литовським князем Гедиміном, але в «Синописі» про це сказано так: «О взятти стольного *россійского* града Києва». Автор «Синописа» жодним словом не обмовився про визвольну війну під проводом Б. Хмельницького, а переяславський акт 1654 р. зобразив як повернення Києва російським царем Олексієм «на первое паки царственное бытіе». 70 – 80-і роки XVII ст. зображені як спільна боротьба України і Росії проти турків (повідомляється про декілька походів, зокрема про Чигиринський похід 1678 р.). Використання Росією козацьких загонів у боротьбі з Туреччиною подається як «спільна боротьба».

У тлумаченні «Синописом» витоків «словенороссійского народа» помітні ідеологічно марковані акценти. Наприклад, у

заголовку «О народі руском» уточнюється: «или свойственіе *россійском*». Порушуючи послідовність, якої дотримано, зокрема, у «Повісті врем'яних літ», автор «Синопису» виносить наперед, ще до періоду заснування Києва, повідомлення про Масоха: «И тако от Масоха, праотца славенороссійскаго, по наслідію его, не токмо москва, народ великій, но и вся русь, или россія, вышереченная произыйде». Антиісторичні маніпуляції з поняттями «русь», «москва», «россія» тут цілком очевидні, і зрозуміло, на чію користь вони витлумачуються. Тож не дивно, що київський князь Володимир є «всея *Россіи* первый самодержец», що Київ – «всего народа *россійскаго* головний град» [3, с. 169, 171-173]. Автор ніби підкреслює свою московську, російсько-самодержавну орієнтацію, не дбаючи про об'єктивне висвітлення найдавнішої історії східних слов'ян.

Тож недаремно радянські дослідники стверджували, що «Синопис» обстоював ідею возз'єднання українського народу з російським. Насправді, як це витікає зі змісту і проставлених автором акцентів, він закладав в історію східнослов'янських народів ідею старшинства народу російського та месіанської ролі Москви у слов'янському просторі, що згодом, уже у XVIII ст., досить активно розроблялося в російській історіографії.

Ще один історіограф цього часу, Феодосій Софонович, у «Хроніці з літописців стародавніх» наголошує на факті присяги козацтва на вічне підданство московському цареві, а Самовидець (початок XVIII ст.) розписується за те, що увесь народ український поклявся цареві на вірність – «с радостію тое учинил». Та й згодом козацькі літописи (Григорія Грабянки, Самійла Величка) підкреслювали легітимність і правомірність переходу козацької держави під російську протекцію.

На тлі цих історіографічних кореляцій у душі вірнопідданства Московії поети творили свій міф про «добраго царя». До другої половини XVII ст. відносяться анонімні історичні вірші («Глаголет Польща...», «О гордых і гнівливих ляхах...», «О велицій Росії...», «Лямент людей побожних»), у яких висловлюються здебільшого нарікання на польську державу та католицьку церкву, які прагнули територіально і духовно поневолити українців, внаслідок чого тривали постійні

війни, що виснажували Україну. Як чудесне спасіння подається у кожному з тих творів приєднання України до Росії – під «руку єдиновірного царя», наприклад:

Но паки сам вскорі сіе сотвори

І великому цареві покори.

Сама же его рада ожидати

І власти его хощу дати [4, с. 285].

У підзаголовку цього вірша значиться: «О покореніи ко благочестивійшому царю і великому князю Алексію Михайловичу». В іншій оді портрет царя набуває не тільки ідеалізованих рис, а перетворюється на панегірик, у якому, проте, дуже чітко прозирає підлабунницька позиція автора, огорнута у політичну риторіку: «Помози, Господи, царю, / Великому государю / Врагов низложити, / Сильних покорити, / Сго же сам избрал еси...» [4, с. 289]. У подібних творах цар наділяється найвищими епітетами, у змісті яких – не так захоплення особою царя, як принизливе запобігання перед ним. Московський цар у тексті вже впевнено означається як «наш» («Помози, Боже, нашему царю»). Але прикрішою є не стільки плебейська позиція авторів, скільки історична «звичнутість» їхньої свідомості, бо вони у своєму тексті вживають такі визначення, як «Україна Російська», «Великая Русь», у якій «царі вірні возсіяша», тоді як «Рось Малая» – «обижаема, утісняема». З'являється теза про те, що колись було «одно царствіє», тобто одна Русь, яка нібито «надвоє розділиша», а тепер автор возрадувався історичній справедливості, коли «Росія паки совокупляет», тобто знову об'єднує дві половини (от, виявляється, де ще було кинуте зерно політичному терміну «возз'єднання»). Так у свідомість покоління входить думка про «дві Русі» – Велику і Малу, проте з виразним акцентом на тому, що саме Велика Русь порятувала Малу від посягань поляків і турків, звідки вже було недалеко до ідеї про місіонерську роль Росії у світовій історії. Дуже прикро, що антиісторичні міфологеми Москві підкидали освіченіші, виховані у душі європейської освіти українські автори, які вже не соромилися відверто писати у своїх панегіриках: «Спасителю Христе, помози, яко вірному царю – нашому благочестивому Алексію, великому государю!» [4, с. 293].

Московського царя Олексія Михайловича возвеличували

не тільки у віршах, йому присвячували навіть драматичні твори, даючи їм заголовок із прозорим натяком: «Олексій – людина Божя». Ця шкільна драма була написана у 1673 році, а її повна назва така: «Алексій, чоловік Божій, на честь царю Олексію Михайловичу, через шляхетну молодь, на публічному діалозу явленний». Збереглася програма, видрукувана у друкарні Києво-Печерської лаври, яка засвідчує, що цей твір був поставлений на честь Олексія Михайловича у Києві 1674 року і не виключено, що був приурочений приїзду царя до міста. Використавши християнський сюжет V ст. про преподобного Олексія, викладачі і студенти Києво-Могилянського колегіуму подбали про те, щоб сподобатися цареві. І не тільки особисто, адже вони показували виставу від імені всієї української громадськості, яка нібито хотіла через образ святого Олексія вгодити московському цареві, заявити йому про свою любов і відданість. І можливо, таким чином привернути до себе увагу, випросити певні привілеї.

Найбільшим adeptом російського царя (на цей раз – Петра I) виявився українець Феофан Прокопович (1781 – 1736). У молоді літа ставши професором, а згодом і ректором Києво-Могилянської академії, він з великим ентузіазмом і захопленням сприйняв перемогу царя над шведами під Полтавою у 1709 році. Перший біограф Ф. Прокоповича Т.-Г. Байєр так писав про це: «Коли Петро до Києва вступив і до храму завітав, Прокопович у соборі Софії святої при великому напливі слухачів та під бурхливі оплески їх панегіриком урочистим та гарною промовою, не фразонською (пишною, хвальковитою), але поважною його привітав» [5, с. 124].

Крім того, Прокопович десь тоді склав оду «Епінікіон» («Пісня перемоги»), у якій прославив Петра I як переможця Полтавської битви і засудив «отступника, отечества врага великого, внутрь отечества супостата сверепого» Івана Мазепу. Не будши свідком битви, Прокопович здебільшого вправляється у пишномовній риторичі, не забуваючи то тут, то там вставити ім'я царя з вишуканими епітетами: «О Петре, царей славо», «Царю Богом вінчаний, ти силен о Бозі, сокрушив, повергл еси гордого под нози», «прийми, о храбрый царю, цвіт побідний», «нині тобі родися слава, царству равна, і титла, паче царских титл чесна і славна» і под. Увесь вірш –

апофеоз захоплення царем, який, до речі, після Полтавської битви рішуче і жорстоко почав нищити і колонізувати Україну. «Це той *Первий*, що розпинав нашу Україну», як писав Тарас Шевченко. Прокопович розцінював діяння російського царя інакше. І не дивно, бо підлабузницьке ставлення до царя всіляко заохочувалося. Уже згадуваний біограф Байєр писав: «Феофан у нього (Петра I) назавжди повагу і пошану таку велику здобув, що, крім інших подарунків, гостинців та нагород, багато разів, свідків уникнувши (щоб заздрості товаришів його до нього не викликати), під плащем гаманці по 1000 золотих йому приносив» [5, с. 135].

Оце і був вінець підхлібному одописанню. І коли пригадуєш, як за радянських часів навіть відомі поети (а маловідомим – ність числа) прославляли Леніна і Сталіна – будівників похмурої імперії СРСР, то думаш, що виток цього явища є досить давніми, але від того не менш ганебними і безсовісними.

#### Література

1. Гизель И. Мирь съ Богомъ чelовѣку. – К., 1669.
2. Барановичъ Л. Трубы словесъ проповѣдныхъ. – К., 1674.
3. Синописіс // Українська література XVII ст. – К.: Наукова думка, 1987.
4. Анонімні вірші другої половини XVII ст. // Українська література XVII ст. – К.: Наукова думка, 1987.
5. Прокопович Ф. Філософські твори: У 3-х томах. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1981.

**Богдан Білоус,**  
кандидат філологічних наук, доцент

### **Літературна обробка літописних легенд про хрещення Русі як творча перспектива**

Літописне оповідання про хрещення Русі у тому вигляді, як воно сформувалося у «Повісті минулих літ», з літературного погляду становить собою міф, який включає в себе певні мотиви, сюжети, міфологізовані образи, символи. Таке розуміння літописного оповідання спонукає розглядати його як своєрідний літературний прототип, інваріант, який зазнав літературної обробки у наступні віки розвитку українського письменства, зокрема в руслі літописної традиції, а також породив певні ремінісценції в сусідніх літературах – польській та російській. Відтак методологічно правильно буде спиратися на теорію літературних трансформацій, теоретично обгрунтовану, зокрема, українським літературознавцем А. Нямцу.

Оскільки у завдання цієї статті входить дослідження літературних трансформацій основних сюжетних ліній, мотивів та образів літописного оповідання про хрещення Русі, то в такому разі доречно говорити про творчу перспективу цих одиниць в діахронному аспекті. Отже, йдеться про їх функціональну активність, зумовлену різними історичними, соціальними, культурними, релігійними чинниками. «Функціональна активність традиційного сюжету (образу, мотиву) в літературному творі, – пише А. Нямцу, – визначається і «здійснюється» системною сукупністю інтегральних ознак, найважливішими з яких є такі:

- широта інтерпретаційного діапазону, яка визначається різноманітними запитамі епохи;
- потенційна багатозначність семантики традиційної структури, яка забезпечує її інтенсивне входження в духовний контекст іншої культурно-історичної епохи;
- органічне поєднання національного та універсального аспектів, наявність функціонально значимих загальнолюдських доміант (архетипів, міфологем та ін.);
- упізнаваність фабули як первісна передумова ідейно-

естетичної активності традиційного матеріалу у новому літературному варіанті;

– наявність різноманітних подієвих і семантичних доміант, які «регулюють» характер трансформації протосюжетів і забезпечують певну стабільність їх ідейно-художньої рецепції;

– семантична рухливість логічних і морально-психологічних мотивацій, їх потенційна придатність для переосмислення» [1, с. 12-13].

Названі вище «інтегральні ознаки» повною мірою стосуються характеру і способу літературних обробок легендарного оповідання про хрещення Русі. Тому є смисл деякі висловлені А. Нямцу думки викласти в розгорнутому вигляді як теоретичні засновки для нашої роботи.

Але перед тим наведемо цитату М. Бахтіна, яка в методологічному плані досить точно підходить до поставленої нами проблеми: «Немає ні першого, ні останнього слова і немає меж філологічному контексту (він сягає безмежного минулого і безмежного майбутнього). Навіть минулі, тобто народжені в діалозі минулих віків, смисли ніколи не можуть бути стабільними (раз і назавжди закінченими, завершеними) – вони завжди будуть мінятися (оновлюватися) у процесі наступного, майбутнього діалогу. У будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих смислів, але в певні моменти подальшого розвитку діалогу вони знову згадаються й оживуть в оновленому (в новому контексті) вигляді. Немає нічого абсолютно мертвого: у кожного смислу буде своє свято відродження» [2, с. 373].

Йдеться про літературну актуалізацію смислів, якими сповнена і досліджувана нами легенда: прилучення Русі-України до християнського світу, міжконфесійна полеміка, історична і культурна значимість учення Ісуса Христа, морально-етичні пошуки, зміцнення віри заради зміцнення держави тощо.

Літописну легенду про хрещення Русі можна віднести до традиційної структури, яка має в собі художньо закодовані соціально-історичні, ідеологічні і морально-психологічні закономірності. Концентрація багатовікового індивідуального і колективного досвіду у традиційному сюжетно-образному



матеріалі зумовила послідовну актуалізацію її подієвої та аксіологічної зорієнтованості в контексті подальших літературних інтерпретацій, спрямованих на висвітлення актуальних проблем шляхом художнього моделювання й осмислення опозицій «добро /зло», «християнство /поганство», «православ'я /католицизм», «сакральне /профанне», «священне /мирське» тощо. Тому в більшості нових літературних варіантів традиційна структура постає як своєрідний ідейно-естетичний каталізатор, який трансформує причинно-наслідкові зв'язки і мотивації того, що відбулося в історії (хрещення Русі) або того, що виникло в результаті літературної обробки мотиву, сюжету, образу. Найбільш очевидним наслідком цього процесу, що має характер рецепції, є, зазвичай, розширення та збагачення змістового обсягу сюжетної схеми, образу, ускладнення характеристик з погляду синхронії та діахронії їх функціонування.

У випадку з оповіданням про хрещення Русі маємо процес міфологізації історичних подій та персонажів. Дискусії про міфологізацію точаться давно, серед українських учених своїми міркуваннями з цього приводу відомі М. Драгоманов, І. Франко, О. Потебня, О. Білецький, Д. Наливайко. Осмислення фольклорно-міфологічних традицій (тут слід згадати і зарубіжних учених: Олександр та Олексій Веселовські, Ф. Буслаєв, Ю. Лотман, К.Г. Юнг, С. Аверінцев, Є. Мелетинський, Г. Башляр та ін.) вивело на думку, що в основі міфологізації закладені архетипи (формулювання Юнга – «колективні архетипи»). Власне, початковою формою обробки архетипів і є міфологізація, яка очищає їх від затемнених образів і перетворює у загальнолюдські символи, як це переконливо довели у своїх роботах на численних прикладах Дж. Фрезер, Е. Тейлор, Дж. Кемпбелл, В. Тернер. «Символи міфології, – як зазначав Дж. Кемпбелл, – не створюються штучно; їх неможливо спрямувати, винайти чи тимчасово усунути. Вони являють собою спонтанні вияви душі, і кожен такий вияв несе в собі в неушкодженому вигляді зародок влади свого джерела» [3, с. 11-12]

Наступним етапом розгортання архетипів і породжених на їх основі міфів є їх літературна обробка (або, як висловився А. Нямцу, «традиціоналізація»), в результаті чого здійснюється

своєрідна контамінація, поєднання різнорідного матеріалу у нову смислову і художню структуру. Тому важливою характеристикою традиційних сюжетів є їх об'єктивна або потенційна привабливість, «готовність» до комбінаторності у процесі свого «пересотворіння».

У літературі подібні структури часто відіграють роль своєрідних ідеологічних, морально-психологічних моделей, які мають виразну гносеологічну, прогностичну, етичну, аксіологічну функції. Активність міфологічних і легендарних сюжетів зумовлена, з одного боку, упізнаваністю культурних взірців, що є загальновідомими і загально визнаними, а з другого – перенесенням художньої уваги з розробки подієвого плану на дослідження світоглядних і моральних мотивацій того, що відбулося в історії. Хрещення Русі – архіважлива подія, її культурне означення – літописне оповідання, яке набуло статусу як ідеологічного, так і літературного канону, але в подальших переробках цього сюжету значення набуває уже не сама подія, а її ідеологічний та моральний (релігійний) смисл. Інакше кажучи, міфологічна і легендарна структура у цьому разі набула форми концентрації історичної пам'яті.

У зв'язку з цим важливого значення набуває категорія пам'яті, яка мислиться не стільки як психологічна (мнемонічна) здатність, а як інтелектуальна, духовна спроможність виносити з історичного минулого необхідні знання. Концептуальною у цьому аспекті є думка С. Утченка про те, що «в історії, як відомо, багато що повторюється. Але повторюється щоразу по-іншому. Тому історія, на жаль, далеко не завжди вчить нас запобігати небажаним явищам, жорстоким і драматичним подіям, а тим більше – посилкам, але зате вона здатна дати нам суворе задоволення: всі такі події та помилки – у зовсім іншому середовищі – уже не раз здійснювалися і не раз спокутувалися гірким досвідом людства» [4, с. 6]. Отож легенда про хрещення Русі раз по раз виринала в історії давньої української літератури, як тільки виникала проблематична ситуація в суспільному житті – тоді оживала історіографія у прагненні осмислити не тільки теперішнє, а й пошукати відповідей у минулому. Таким чином у поле зору історіографів потрапляла легенда про хрещення, але історична пам'ять вибіркова, тому акцентувалися якісь одні події, міфи, деталі, вносилися певні

корективи у давню інтерпретацію, канон порушувався – так здійснювалася обробка давнього літературного тексту. При цьому основні ідеї, моральні концепти, сюжетні лінії, образи-персонажі залишалися в основному незмінними.

Продуктивність творчого поєднання канонізованого й актуального «тут і тепер» зумовлена тим, що, як писав М. Бахтін, «твір сягає своїм корінням у далеке минуле. Великі твори літератури підготовлюються століттями, а в епоху їх написання знімаються лише зрілі плоди тривалого і складного процесу дозрівання. Намагаючись зрозуміти і пояснити твір тільки умовами його епохи, тільки умовами найближчого часу, ми ніколи не проникнемо у його смислові глибини. Замикання в епосі не дозволяє зрозуміти і майбутнього життя твору в наступні віки. Твори розбивають грані свого часу, живуть у віках, при тому часто більш інтенсивним життям, ніж у своїй сучасності» [5, с. 504].

Як показано вище, літописне оповідання про хрещення Русі (як і загалом «Повість минулих літ») формувалось передусім з усних джерел, які сягають в язичницьку епоху і виносять звідти архетипні образи та мотиви. В обробленому вигляді вони потрапляють у текст, який формувался, доречно сказати, як християнський текст, проте історична і художня свідомість не могла і не хотіла звільнитися від «поганського» досвіду, від старого словесного досвіду, бо від минулого у процесі творчості звільнитися неможливо.

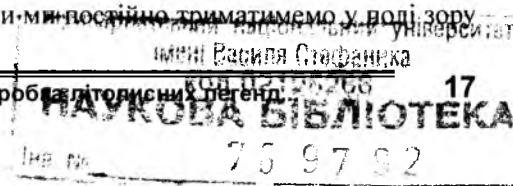
Наступним (або одночасним) кроком у структуруванні тексту оповідання була обробка книжних джерел (здебільшого візантійських та болгарських). До важливих книжних джерел тієї доби належить Біблія, переказ якої в оповіданні займає значне місце («Промова Філософа»), Відтак у цьому випадку йдеться про адаптацію біблійних міфів у руський текст. Це можна назвати початковим етапом пристосування біблійної міфології у вітчизняній літературі. «Аналіз закономірностей і своєрідності функціонування біблійного сюжетно-образного матеріалу, – зазначав А. Нямцу, – показує, що його рецепція національними культурами здійснювалась з урахуванням домінантних аспектів соціального устрою і суспільної свідомості (...) Визначальними моментами переосмислення старо- і новозавітних колізій та персонажів є принципова

драматизація формально однозначних структур, активна психологізація суспільних схем, інтенсивна розробка оригінальних подієвих планів і систем морально-психологічних мотивацій, орієнтація на сучасні уявлення про людську природу, змістова контамінація загальнокультурних зв'язків з національно-історичними і предметно-побутовими реаліями епохи-реципієнта» [1, с. 27].

Тривале формування літературного канону літописного оповідання про хрещення Русі (протягом понад століття – з кінця X – до початку XII ст.) можна розцінювати як важливий творчий етап, який створив потенційні можливості для його літературної обробки у наступні століття авторами історіографічних творів (в українській літературі – літописів), що досить предметно спостерігається у «Палінодії» Захарія Копистенського, Густинському літописі, «Синописі» Пантелеймона Кохановського, «Кройниці» Феодосія Софоновича, «Історії русів», «Новому синописі славеноросійського народу», трагедокомедії «Володимир» Феодана Прокоповича, а також у зарубіжних творах: Степенна книга, «Записки про Московію» Сигізмунда Герберштейна, «Кройника» Мартина Бельського, праці Яна Длугоша, Матвія Стрийковського та ін.

У згаданих творах уже відбувається процес розгортання літературних архетипів, літературного міфу. На наш погляд, до таких архетипів, зафіксованих літописним оповіданням про хрещення Русі, належать: мандрівка апостола Андрія на Русь, хрещення княгині Ольги (і сам літописний образ княгині Ольги), архетипи «Володимирового циклу» – бесіда з грецьким Філософом, промова Філософа, корсунська легенда (розпадається на низку міфів), хрещення Володимира, хрещення киян (падіння ідолів, водне хрещення, спорудження храмів), літописний образ Володимира. Ще раз підкреслимо, що в цілому розповідь про охрещення Русі з літературного і культурного погляду становить собою інтегрований міф про визначну подію в історії Русі-України.

Кожен із цих архетипів, як і загалом окреслений міф, зазнав ідеологічної та літературної обробки. Для з'ясування особливостей цієї обробки з усіма відмінами, доповненнями, домислами, умовчаннями ми постійно триматимемо у полі зору



інваріант – власне, літописний канон, аби визначити мотивації змін і доповнень, художню специфіку викладу матеріалу відповідно до стилю епохи (наприклад, бароко), з'ясувати смисл переробок крізь призму суспільно-історичної, культурної, релігійної ситуації.

О.М. Веселовський справедливо зауважив, що «є сюжети новоявлені, підказані наростаючими запитами життя, і є сюжети, які відповідають на одвічні запити думки, не вичерпні у рухові людської історії. Десь і колись таким сюжетам дано було щасливе вираження, нове тлумачення багатого асоціаціями сюжету, а формула залишиться, до неї будуть повертатися, перетворюючи її значення, розширюючи смисл, видозмінюючи її» [6, с. 376].

#### Література

1. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2007.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979.
3. Кемпбелл Дж. Герой с тысячами лицами: Миф. Архетип. Бессознательное / Дж. Кемпбелл. – К.: София, 1997.
4. Утченко С. Древний Рим: События. Люди. Идеи / С. Утченко. – М.: Наука, 1969.
5. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1986.
6. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Наука, 1989. – 468 с.

Сніжана ГЕРАСИМЧУК,  
аспірант

#### Художні форми алегоричного зображення у «Слові ігумена Мойсея про побудову стіни у Видубичах»

Київське літописне зведення 1198 року завершується урочистою і красномовною промовою, присвяченою князю Рюрикові Ростиславовичу, який сприяв побудові підпорної стіни (промова була виголошена як подяка правителю і, певно, повністю занесена до літопису), що мала охороняти древній (закладений ще Всеволодом Ярославичем) Михайлівський собор від сповзання землі, що під ним, до Дніпра. Автором пишної святкової промови, виголошеної в день відкриття величної споруди, є ігумен Видубицького монастиря Мойсей. О. Сліпушко підкреслювала схожість літературної манери Кирила Турівського та ігумена Мойсея, стверджуючи, що обидва письменники були представниками орнаментального стилю [9, с. 292]. З огляду на багатство зображально-виражальних засобів, які виконують естетичну функцію орнаментальних прикрас, твір є одним із найяскравіших та найбільш художніх серед зразків свого жанру. Так, Д. Чижевський підкреслював, що у «Слові ігумена Мойсея про побудову стіни у Видубичах» «зустрінемо весь діапазон засобів урочистого красномовства» [15, с. 147].

Ігумен Мойсей у своєму творові відзначає важливість побудови укріплення Михайлівського собору і вихваляє щедрість та інші чесноти князя, використовуючи різні художні засоби. Одним із таких емфатичних зображальних прийомів є порівняльно-алегорична форма, завдяки якій експонується образ Рюрика Ростиславовича як богоугодного праведника і водночас стверджується ідея про те, що людина може прославитися в очах Бога лише завдяки добрим справам: «Малое небо, богомудрого душа, воистину повідаючи славу Божию правостю віры, и словесы истинными, и ділы добрыми. Небеса бессловесное еСТЬство суще, и сочювьствено, и самовластьно, но точью світlostью солнца, и растіниемь луны, украшениемь звїздъ, и непременно храняще уставы временемь Владычннн повеления, повідають славу его» [10].

Сакральний контекст стає декодуєчим «пристроєм», завдяки якому досягається глибше розуміння порівняльно-алегоричної конструкції. Богоугодна душа князя зіставляється із небесним простором на основі асоціативної подібності досконалих (за авторською художньою концепцією) сутностей. Небо у свідомості середньовічної людини мало релігійно-етичне значення. Воно було місцем піднесеного, вічного, ідеального життя на протигагу гріховній землі, тимчасовому місцю перебування людини [4]. Небеса у тогочасних уявленнях поставали як істинний, незмінний, довершений абсолют. Символ неба – один із ключових образів Царства Божого – піддавався релігійному, моральному та соціальному витлумаченню як сакральний центр, осередок Божественної досконалості [3, с. 317]. Глибинний процес смислоутворення алегоричних образів трансцендентального неба і світил у «Слові ігумена Мойсея про побудову стіни у Видубичах» стає зрозумілим завдяки проникненню в структуру аналогій досконалого неба та зразкового князя: предикати духовного та величного, які приписувалися небесному, заклали підґрунтя побудованого за цією ж схемою образу правителя.

Наступна асоціативна подібність, яка лежить в основі формування аналізованого порівняльно-алегоричного комплексу, ґрунтується на ознаці володарства образу та його значення, витоки якого – у міфологічних віруваннях, що в них, як правило, божество небес являє собою верховного Бога. В індосвропейській традиції верховне божество виражається основою *deiuo*, яка означає «ясне денне світло» (звідси давньоіндійський Дьяус, грецький Зевс, римський Юпітер як Дьяус Пітар і т. п.) [2]. «Небо – символ переваги, владних повноважень, духовного освічення та вознесіння. Запліднююча дія сонця і дощу, вічне сіяння зірок, місяць, який впливає на приливи і відливи, руйнівна стихія шторму – все це стало причиною того, що небо вважалось джерелом космічної сили» [14]. Ідея верховного правителя, що сягає символіки неба, лягла в основу вчення про божественне походження князівської влади, яке було стрижнем офіційної політико-правової ідеології Київської Русі та зумовило ставлення до князя як до намісника Бога на землі, який служить Руській землі, підтримуючи в ній порядок, оберігаючи православ'я, захищаючи від ворогів,

чинячи правосуддя. У пам'ятці киеворуського красномовства в основі поетики образу князя лежить система порівнянь, алегорій, символів, за якими приховується ставлення до Рюрика Ростиславича як до ідеального володаря.

Провідною думкою означеного епізоду є уславлення богоугодних справ, які звеличують людину. Вона завуальована в алегоричних образах: автор зауважує, що велич неба розкривається через сяяння сонця, зміну місяця, красу зір і непорушну точність часу, які диктуються Божим велінням. Аналогічним чином і людину прикрашають добрі вчинки. Ця думка ілюструється за допомогою порівняння справ князя та Бога: «Яко же всимъ, добрі смотрящимъ Творца, о томъ похвалити добраго ради уряжения, зді же преболе намъ того о тобі являється: словеса бо честьна, и діла благолюбна, и держава самовластна, ко Богу изваяная, славою паче звїздъ небесныхъ, не токмо в рускихъ концехъ відома, но и сущимъ в морі далече» [10].

Одним із домінантних художніх засобів середньовічної культури є алегорія шляху, дороги. Ігумен Мойсей, підносячи хвалу Рюрику, наголошує на його заслугах перед братією, адже князь «не токмо ибо отяль еси уничижения наша, но и со славою приять ны, поставивъ на пространі нозі рабъ твоихъ» [9]. Категорія простору у середньовічній літературі – морально-етична категорія. «Подорож (шлях) являє собою одну із найбільш значимих універсалій культури, семантично пов'язаної з уявленнями про рух суб'єкта, про духовну динаміку людини, зміну і/чи розвиток, смислоутворення і розширення усвідомлення особистості, фізичних і моральних випробувань; вона символізує прагнення і тугу, пошуки свого місця в житті» [8].

Дорога, стежка, ходьба – ритуально і сакралью значимий локус, санкціонована у структурі художнього мислення алегорія людського життя. П. Білоус у своїй монографії «Паломницький жанр в історії української культури» стверджує, що «дорога – це алегорія життєвої дороги, духовного очищення, звільнення від гріховності через подолання перешкод і страждань, символ долі», «опис мандрівки у паломницькому творі – це алегорія духовної дороги» [1, с. 40, 49]. У християнській традиції релігійно-

філософська алегорія дороги в людській уяві постає як шлях до Бога через гріхи світу, шлях до здобуття сакральних цінностей, як духовний поступ. Алегоричний образ стежі слугує для унаочнення духовного процесу пошуку та становлення людини, яка рухається від народження і до смерті крізь час та події, що накладають на неї свій відбиток.

Побутування мотиву дороги в літературі середніх віків зумовлене його співзвучністю тогочасному розумінню світобудови та місця людини в ній. У середні віки формується уявлення про вертикальну вісь світобудови: окрім світу земного, визнається існування раю та пекла. Сподівана можливість Царства Небесного зумовлює сенс життя людини, який полягає у проходженні усіх випробовувань на життєвому шляху-переміщенні вгору.

Досліджуючи культурний феномен дороги, В. Топоров підкреслював, що на шляху виділяється початок (тобто вихідний пункт, у якому знаходиться герой), кінець шляху, кульмінаційний момент шляху і деякі учасники подій. Початок шляху – локус, який вважається природнім для суб'єкта шляху (наприклад, будинок для людини), і, у зв'язку зі своєю очевидністю, іноді не описується детально чи взагалі залишається не вказаним. Кінець шляху – локус, протилежний початку в тому плані, що він завжди є метою руху, його стимулом. Саме тут знаходяться вищі сакральні цінності, що визнаються в тій чи іншій моделі світу, чи та небезпека, усунення якої відкриває доступ до цих сакральних цінностей. Із завершенням подорожі пов'язується зміна статусу суб'єкта шляху: людина стає святою, подвижником чи героєм [13, с. 256]. Духовний поступ героїв «Слова ігумена Мойсея про побудову стіни у Видубичах» набуває тілесно-чуттєвого виміру: їхні ноги, спрямовані богоугодно людиною, крокують шляхом, що являє собою алегоричний конструкт-репрезентацію духовного руху, кінцева мета якого – досягнення єдності і злагоди із Богом, віднаходження Царства Небесного. Оскільки твір присвячено уславленню князя Рюрика, звеличенню його заслуг, то він представлений як натхненник, який направляє свій народ на сакральний шлях. Переміщення цим шляхом в буквальному розумінні – це рух ногами. Але у структурі художнього мислення Середньовіччя усі органи в людському

тілі мають своє сакральне значення, відтак ноги у цьому культурному дискурсі трактуються не лише буквально, як безпосередній член тіла, а й як елемент його символічного виміру. Жак Ле Гофф і Ніколя Трюон у своїй праці «Історія тіла в середні віки» зауважують, що італійський філософ і теолог Середньовіччя Бонавентура найкращою позою для людини вважав стояння на ногах, бо вона втілює собою рух знизу догори, відповідне устремління до Бога [6, с. 8]. У зв'язку із важливістю ходіння у здійсненні контакту земного світу з іншосвітом, у цю епоху набуває такої поширеності паломницьке подвижництво, рух до сакрального.

Аннік де Сузнель у ґрунтовній розвідці «Символіка людського тіла» підкреслює, що відхід людини від свого божественного начала спровокував вихід енергій, які є потенціалом нашого звершення, через її поранені стопи. Драма руйнування цих енергій Сатаною зображена у біблійному міфі ранами на стопах. «Ось чому крізь призму священних книг, міфів і казок ми побачимо, як людство з болем говорить про свою помилку, тягнучи поранену ногу разом з Едіпом, воно вразливе разом з Ахіллом і вкущене змієм разом з Євою» [11, с. 127]. Поранене у п'яту людство є Євою, яка, в біблійному баченні, породить Месію, а він приборкає Змія: «І ворожнечу покладу між тобою і поміж жінкою, і поміж насінням твоїм (нащадками) і насінням її, воно буде вражати тебе в голову, а ти будеш жалити його в п'яту» [Бут. 3: 15]. Змієві, згідно з тлумаченням вченого, віддалося людство, відпустивши сукупність усіх енергій (символ відкритої пораненої стопи). Він постійно «споживає людство», роз'ятрюючи рану на п'яті, щоб черпати там енергію [11, с. 148 – 149]. Таке розуміння людської ушкодженості стало однією із причин того, що ноги набули статусу однієї із найміфологізованіших частин тіла. У Святому Письмі вони набувають значення органу, який, як і інші члени людського тіла, повинен служити на догоду Господові. Звідси і художньо вишуканий заклик: «Стійте, підперезавши стегна свої правдою, і зодягнувшись у броню праведности, і взувши ноги в готовість Євангелії миру» [Посл. Павла до ефесян 6: 14 – 15]. Аннік де Сузнель не лише розглядає передумови виникнення незахищеності і слабкості людини перед темними силами, а й стверджує, що людство було врятовано, воно набуло досвіду

одужання: ми вилікувалися з Яковом, який при народженні тримається рукою за п'яту свого брата Ісава, з Марією Магдалиною, повією, яка прийшла натерти ноги Христа пахощами й витерла їх своїм волоссям, з апостолами, яким Христос, «космічний лікар», миє ноги перед Таємною вечерею і таким чином виліковує рану людства [11, с. 127, 154].

У Густинському літописі XVII століття міститься цікавий епізод із життя Ярослава. За словами автора, від народження хлопець перебував у нерухомості. Зцілення юнака настало раптово, у той час, коли його батько, прийнявши християнську віру, пояснював необхідність розлучення дружині Рогнеді, яка, в свою чергу, не пристала на пропозицію Володимира вдруге вийти заміж і вирішила присвятити своє життя служінню Богу: «Сынъ же ея Ярославъ хромъ сый отъ чрева матере своея, иже бі при ней сидя, егда услышл сія словеса отъ матере своя, възблагодари Бога о разумі и добромъ изволеніи ея; и абіе здравъ бысть и начать ходити, доселе не ходити» [5, с. 258]. П. Толочко, коментуючи вимисел цього епізоду, представленою автором літопису як біографічного, опирається на анатомічні і рентгенологічні дослідження скелета Ярослава Д. Рохліна, який прийшов до висновку, що киеворуський князь не міг перебувати в нерухомості 10 років. Вивчення кісток показало, що у Ярослава насправді був уроджений підвих у тазостегновому суглобі, але він не міг бути причиною такої тривалої і тяжкої недуги [12, с. 21]. Тому доречно сприймати історію із чудодійним зціленням як інакомовну. Автор міг знати про кульгавість князя (у «Повісті минулих літ» зіткненню військових опозиційних сил Ярослава і Святополка передували побудовані на грі слів саркастичні докори Святополкового воеводи новгородцям: «Что приидосте с хромъцемъ симъ, а вы плотници суще? А приставимъ вы хоромъ рубить наших» [7]) і використати її як імагінативну технологію. Прагнення обох батьків Ярослава служити Господові й обрання ними праведного шляху знімає із сина тавро народженої в гріхові, а тому й хворої, дитини. Процес трансформації набуває втілення фізичного оздоровлення, яке проектується на духовний стан. Таке внутрішнє переродження Аннік де Сузнель номінує «вертикалізацією». Вона наголошує на хворості від народження, на генетичній кульгавості людини, адже вона «не

пошлюбила всю повноту самої себе», але «приступивши до цього великого діяння, вона усе пригадує! Вона кульгава. І віднині *крокує* до своєї вертикалізації» [11, с. 225]. У християнському світосприйнятті ось ця вертикалізація відбувається з моменту усвідомлення людиною необхідності слідування Божим істинам, яке зумовлює рух до сакрального з метою входження у вище буття. Цей рух розпочинається із розпрямлення нижніх кінцівок: «Якщо ми усвідомлюємо, що в момент свого народження наш стан – це стан нового зародка в космічній матриці, тоді ноги, з одного боку, символізують силу росту дитини в лоні матері, з іншого – силу зростання Людини від народження до коронування. Якщо ноги дано Людині для забезпечення ходіння по зовнішній землі, то присутньо вони є образом тих ніг, які дадуть їй змогу пройти по своїх внутрішніх землях...» [11 с. 164 – 165].

Особливість сприйняття тіла людини у його взаємозв'язку та взаємообумовленості із душевним світом зумовила характерологічні образні репрезентанти. Ноги, у системі християнського світобачення, яке формувало свою культуру (у тому числі й у писемних пам'ятках цієї культури), часто були алегоричним відображенням сутності людини. Здорові ноги, направлені на шлях праведний, – засіб образної візії духовно здорового.

Отже, породжена міфологічною свідомістю «хворість» ніг зумовила велике значення у відновленні природи людини руху, руху від профанного в сакральне. У середньовічних уявленнях переміщення у просторі до матеріалізованих священних цінностей одночасно зумовлює «рух у собі», очищення власної гріховної природи та приведення людини до своїх онтологічних норм. За Аннік де Сузнель, символічним носієм рани людства є саме стопи, які потенційно означають повністю хвору істоту [11, с. 155]. Але людина в силах залікувати рани на ногах. Вона повинна наслідувати манеру користування своїм тілом, що нав'язує їй християнське суспільство, у якому вона перебуває: віддати усі частини свого тіла на служіння Господові, очистити свої руки, освятити серця [Посл. від Якова 4: 8], спрямувати свої ноги на шлях, вказаний Господом, бо гріх на ній від пожадливоростей, які в людських членах воюють [Посл. від Якова 4: 1]. Тому в основі подяки

князеві за ставлення «на пространі нозі рабъ» [10] у «Слові ігумена Мойсея про побудову стіни у Видубичах» – середньовічні вірування про «провину» кожного людського органу перед Богом («Коли праве око твоє спокушає тебе, його вибери, і кинь від себе: бо краще тобі, щоб загинув один із твоїх членів, аніж до геєнни все тіло твоє було вкинене. І як правиця твоя спокушає тебе, відітни її й кинь від себе: бо краще тобі, щоб загинув один із твоїх членів, аніж до геєнни все тіло твоє було вкинене» [Матв. 5: 29 – 30]), а також про можливість спокутувати цю гріховність, яка часто виражається в алегоричних образах крокування шляхом до духовного просвітлення, дорогу до якого вказує та «вирівнює» сам Бог [1 Посл. Павла до солунян 3: 11]. У творі ігумена Мойсея хвала Рюрикові підноситься за його допомогу у пошуках правильного шляху, власне, за його наставництво у справах віри.

В урочистій проповіді «Слово ігумена Мойсея про побудову стіни у Видубичах» використано низку алегоричних прийомів, які сприяли красномовному вираженню ідей, продукованих авторськими інтенціями, зокрема ідеї ушлявлення суспільно-політичної діяльності руського князя Рюрика Ростиславовича, який бдав про духовне зростання свого народу.

### Література

1. Білоус П.В. Паломницький жанр в історії української літератури / П.В. Білоус. – Житомир, 1997. – 160 с.
2. Гаршин И. Единое происхождение имен богов Яхве и Зевса / Игорь Гаршин. – Режим доступу до джерела: <http://qarshin.ru/linguistics/historical/htm/my-etymo/yahwe-zeus.htm>.
3. Головащенко С.І. Біблієзнавство. Вступний курс: навч. посібник / С.І. Головащенко. – К. : Либідь, 2001. – 296 с.
4. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 350 с. – Режим доступу к книге: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Gurev/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Gurev/index.php).
5. Густинская Літопись // ПСРЛ. – Т. 2: Ипатієвская літопись. – СПб : Типографія Эдуарда Праца, 1843. – С. 233 – 373.
6. Ле Гофф Ж. История тела в средние века / Жак Ле Гофф, Николя Трюон. – М. : Текст, 2008. – 189 с.
7. Повість временных літ // ПСРЛ. – Т. 2: Ипатієвская

літопись. – СПб : Типографія М.А. Александрова, 1908. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/ipatlet/ipat.htm>.

8. Сботова С.В. Рефлексия темы путешествия (пути) в художественно-философской мысли Западной Европы и России XVIII – XX вв.: автореф. дис. на соиск. научн. степени канд. культурологии: спец. 24.00.01. «Теория и история культуры» / С.В. Сботова. – Саранск, 2005. – 15 с. – Режим доступа: [http://www.dissland.com/catalog/refleksiya\\_temi\\_puteshestviya\\_puti\\_v\\_hudozhestvenno\\_filosofskoy\\_misli\\_zapadnoy\\_evropi\\_i\\_rossii\\_xviii.html](http://www.dissland.com/catalog/refleksiya_temi_puteshestviya_puti_v_hudozhestvenno_filosofskoy_misli_zapadnoy_evropi_i_rossii_xviii.html)
9. Сліпушко О. Еволюція та функціонування літературних образів у книжності киеворуської держави (XI – перша половина XIII ст.): монографія / Оксана Сліпушко. – К.: Аконт, 2009. – 416 с.
10. Слово ігумена о построении стены в Выдубичах // Библиотека литературы древней Руси / под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. – Т. 4: XII век. – СПб : Наука, 1997. – 687 с.
11. Сузель А. де. Символика людського тіла / Аннік де Сузель. – К. : Знання-Прес, 2003. – 566 с.
12. Толочко П. Ярослав Мудрий / Петро Толочко. – К. : Альтернативи, 2002. – 272 с.
13. Топоров В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура / отв. ред. Т.В. Цивьян. – М., 1983 – С. 227 – 284.
14. Тресиддер Дж. Словарь символов / Джек Тресиддер. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 444 с. – Режим доступу: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/JekTresidder/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php)
15. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Дмитро Чижевський. – Тернопіль: МПП «Презент», за участю ТОВ «Феміна», 1994. – 480 с.

**Анфіса ГОРБАНЬ,**  
кандидат філологічних наук, в.о. доцента

### **Функціонування кодів у художньому тексті («Три зозулі з поклоном» Григора Тютюнника)**

...критика тієї чи іншої системи аналізу тексту у формі докорів за те, що вона не замінює безпосереднього естетичного враження від твору мистецтва, заснована на непорозумінні. Наука в принципі не може замінити практичної діяльності й не покликана її замінювати. Вона її аналізує [9, с. 119].

Юрій Лотман

«Багата українська література, але він один може стояти в ній поруч зі Стефаніком» [4, с. 684], – пише І. Дзюба про Григора Тютюнника. Його твори репрезентують не лише «антитоталітарне наповнення» (І. Захарчук [6]) шістдесятництва й «український психотип» (Н. Зборовська [7]), а й загальніше – художню довершеність. В його оповіданнях «є якась щемлива незакінченість, неясність людських долей, що створює враження стихійного плину життя натомість літературної змодельованості» [4, с. 690]. Цитована оцінка характеризує як твори, так і позицію дослідника із виразною централізацією на життєподібності (справжнє, «необроблене», зміст) та зневагою до «літературної змодельованості» (вигадане, штучне, форма). Свого часу Р. Барт іронізував: «...є, з одного боку, матеріали – історичні, біографічні, традиційні (вони ж джерела); а з іншого боку (оскільки очевидно, що між матеріалами й твором лежить прірва), є щось невиражальне, що називають гучними й загадковими словами: творчий порив, таїнство душі, синтез, коротше, Життя; цей другий бік твору належить поважати й добросеречно згадувати, але торкатися до нього заборонено...» [1, с. 226].

Завдання пропонованої статті – простежити функціонування кодів у новелі Григора Тютюнника «Три зозулі з поклоном», аби довести, що цей текст має бездоганну з функціонального погляду структуру, яка відкрита, тобто передбачає різні способи структурування, відтак «літературна змодельованість» аж ніяк не суперечить «щемливій незакінченості», більше того, саме така структура уможливило

співтворчість і зумовлює варіативність рецепції.

Код – «система знаків (символів), за допомогою яких текст передається, сприймається і зберігається (запам'ятовується). Код служить для забезпечення комунікації, тому мусить бути зрозумілим усім учасникам комунікаційного процесу» [2, с. 146]. Код «є системою норм, правил й обмежень, з погляду яких повідомлення має значення» [10, с. 54]. У літературознавстві побутує також поняття «літературний код», що не надто відрізняється від категорії поезики: його «можна трактувати як колективно творену, багаторівневу систему традиційних мистецьких засобів (фоніки і ритміки, лексики, синтаксису, наративних та образних форм, тематики, жанрів тощо), яка протилежна мовленню – індивідуальному використанню мистецьких засобів у конкретному мовленнєвому акті (літературному тексті)» [3, с. 398]. У практичному розгляді тексту схожі рівні використовує Ю. Лотман [9], однак має на увазі насамперед «мову» літературної епохи, вирізняючи «чуже» слово й акцентуючи на прагматичному аспекті як обов'язковій умові реалізації твору. Д. Фоккема поділяє коди на мовний, літературний, жанровий, код історичного періоду чи навіть літературної групи, авторський ідіолект (неважко помітити, що тут поєднано дві пари парадигм: мова – література, жанр – стиль). Класичною вважається класифікація Р. Барта, який у праці «S/Z» виокремлює такі коди: проайретичний («відповідальний» за подієвість), герменевтичний (загадка), семічний (конотації), символічний (підтекст), культурний (референційний)<sup>1</sup>. Українське літературознавство не надто переймається «смертю автора», відтак код частіше мислиться як парадигматична система знаків (мова), застосована в синтагматичній системі знаків (текст), аніж як певний «критерій» розуміння – одні з можливих елементів і зв'язків у структурі тексту, активізовані читацьким сприйняттям. Іншими словами, хоча код теоретично й визначають як «набір комунікативних засобів і правил їх комбінації, спільних для мовця й адресата» [3, с. 398], практично читачеві відмовляють у можливості бути таким

<sup>1</sup> У різних джерелах бартівські коди не лише трактуються по-різному – відмінним виявляється їх перелік: так, у літературознавчій енциклопедії Ю. Коваліва замість семічного – «немонічний».



адресатом, адже коди подаються як частина методу – того, що має робити з текстом дослідник, але не того, що присутнє як «робота» тексту в будь-якому читанні. Цікаво простежити сам процес означування, ті коди та їх можливі зв'язки, які пропонує текст. Крім елементів інтерпретації за Р. Бартом, методологічною основою статті є концепції У. Еко [5] та Ю. Лотмана [8, 9]<sup>2</sup>.

Для зручності аналізу окремого тексту зупинимось на таких кодах: **референційний** – співвіднесеність із об'єктом зображення; з одного боку, установка на життєподібність, з іншого – ілюзія реальності: навіть коли йдеться про фантастичні події та персонажів або карколомні метафори, художній світ має сприйматися як дійсний; **комунікативний** (можна вважати різновидом референційного стосовно знаків, які не мають сталої референції) – контекст комунікативної ситуації, який впливає на розуміння; комунікативні ситуації моделюються, зокрема, за рахунок наративної стратегії; **культурний** код (можна вважати різновидом референційного) – контекст культури, закріплений в умовностях, очікуваннях і загальноприйнятих нормах; охоплює як стереотипи, так і звичаї; помітний лише з погляду іншої культури, увиразнює відмінності національні, релігійні, соціальні, а також часові; **символічний** – співвіднесеність із можливим прихованим значенням, особливо якщо референційний код «не спрацьовує» внаслідок неоднозначності чи небуквальності повідомлення; символічний код активізує підтекст і базується на цілісних світоглядних системах (напр, біблія, міфологія, знакові системи, закріплені літературною практикою); символічні коди можуть співіснувати; **герменевтичний** код – натяки-очікування щодо способу розуміння художнього тексту, тобто гра-співтворчість автора з читачем; нагадує символічний код, але

<sup>2</sup> Структурно-семіотичний метод, застосований у статті, не розглядає "змодельованість" як авторський задум: йдеться лише про те, як текст "працює", а не про те, наскільки усвідомлено автор і читач послуговуються кодами. Якщо порівнювати код із мовою, а текст – із мовленням, можна провести таку аналогію: ми вчимося говорити, переймаючи досвід інших, значно раніше, ніж вчимо у школі правила граматики. Тому не важливо, чи були Гр. Тютюнник і його "пересічний" читач знайомі з працями структуралістів і постструктуралістів, адже останні лише пояснюють, а не вигадують коди.

ніби поділений на віддалені у тексті загадку й розгадку; його різновидом можна вважати літературний: на відміну від культурного («як буває» в житті), літературний код – це очікування, які залежать від іншого, «фікційного» досвіду – «як буває» в казках / романах / трагедіях / детективах, «як буває» в зав'язці / кульмінації / розв'язці, «як буває» в постмодерних / реалістичних / романтичних / сентиментальних творах тощо.

Найважливішим для художнього тексту є, на мій погляд, **герменевтичний код**, саме він за рахунок постійно відновлюваного відчуття неповноти, коли прочитане ще не дає змоги уявити «картинку» або історію повністю, змушує читати далі й отримувати задоволення від розгадки – як заповнення цієї неповноти. Наприклад, один із епізодів у новелі Григора Тютюнника «Три зозулі з поклоном» починається так: «Вони до нас на посиденьки ходили. Карпо і Марфа. Щовечора» [13, с. 26]. «Вони» – двос, «до нас» – ще двос (Софія і Михайло), разом має бути четверо, тому читача збиває з пантелику наступне речення: «І гомонимо, бувало, *втрьох* або співаємо потихеньку (курсив мій. – А.Г.)» [13, с. 26]. Тут «вмикається» герменевтичний код, адже невідомо, по-перше, хто четвертий і, по-друге, що він (вона?) робить, поки троє співають. Розгадка першого запитання подається в наступній фразі: «Тато баритоном, а я другим йому помагаю, а Марфа першу веде» [13, с. 26]. Однак розгадка другого – відтягується: «Голосок у неї тоді такий був, як і сама вона, ось наче переломиться, ну й ловкий. А Карпа хоч викинь» [13, с. 26]. То що ж він робить? «Сидить, у стелю дивиться. Або у вуса дме, то в один, то в другий, – розпушує. То я йому – галушок миску гарячих (він їсти страх любив), ложку в руки – їж, Карпе! І тьопає, як за себе кидає» [13, с. 26]. Нарешті читач може скласти «шматки» до купи й уявити заявлені посиденьки. Завдяки умовчанням і ретардації цитовані речення є не просто повідомленням, а художнім текстом, що викликає, утримує та задовольняє цікавість.

В аналізованій новелі герменевтичний код «спрацьовує», починаючи із незрозумілої назви – «Три зозулі з поклоном». Подекуди загадка й розгадка розташовані близько (як у цитованому вище фрагменті), але переважно відстань більша: звідки Михайло присилає листи-трикутники? чи полишив він

родину з власної волі, чи з примусу, чи з обов'язку? чого і хто повіз його в Ромни, коли Софія бачила чоловіка востаннє? чи мав і він почуття до Марфи, як вона до нього? Марфа прожила з Карпом «два годочки» до описуваних подій чи взагалі? Деякі питання озвучуються наратором: після «непрозорого» фрагменту він ніби розмотує клубок оповіді, смикаючи «нитку» герменевтичного коду: «Мамо, – питаю після того, як розказано куці студентські новини (сесію здав, костюм ось купив), – а чого тітка Марфа Яркова на мене так дивиться? Мама довго мовчить, потім зітхає і каже: – Вона любила твого тата. А ти на нього схожий...» [13, с. 25]; « І ви на неї не сердилися?» [13, с. 26]. В окремих випадках загадка з'являється на межі кодів – як варіативність підтексту за браком контексту-підтвердження. Наприклад, чорна хустка Марфи: з погляду референційного – хустка для роботи, з погляду культурного – свідчення жалоби, для символічного коду – невдале (осоружне, важке) заміжжя.

Виокремлюючи дві основні функції текстів: «адекватну передачу значень і народження нових смислів» [8, с. 431], Ю. Лотман відзначає для першої максимальний збіг кодів мовця і слухача, тоді як для другої функції основною структурною ознакою тексту називає його внутрішню неоднорідність: «Текст – це механізм, утворений як система різних семіотичних просторів, у континуумі яких циркулює деяке вихідне повідомлення. Він постає перед нами не як маніфестація якої-небудь однієї мови – для його утворення потрібно принаймні дві мови» [8, с. 432]. Отже, для тексту, що є генератором нових смислів, неоднозначність – норма, а її підставою є поєднання різних «мов», тобто кодів: «Ми можемо стикатися зі суцільним закодованим подвійним кодом, причому у різній читацькій перспективі виявляється то одна, то інша організація, чи з поєднанням загальної закодованості деяким переважаючим кодом і локальних підробок другої, третьої тощо» [8, с. 433]. Як бачимо, у першому випадку (**подвійний код**) коди суперечать один одному (або – або), але не в тексті, а в читацькому сприйнятті, що ніби змінює «фокус» бачення: поверхня речей (референційний код) або прихована сутність (символічний код), очікування розгортання подій як буває в житті (культурний код) або як буває у літературі (герменевтичний код), комунікативна ситуація «моя» (діалог, «я

– ти») або «чужа» (III особа, сторонній свідок). У другому випадку (**домінуючий код**) «локальні підробки» є своєрідними порушеннями, винятками, що підтверджують правило: «При цьому деяке фонове кодування, несвідоме і, звичайно, непомітне, вводиться до сфери структурної свідомості і набуває усвідомленої значущості» [8, с. 433].

Перше знайомство читача з Марфою акцентує на її заміжжі: «На ганку Карпової хати стоїть Марфа Яркова» [13, с. 25], тому дивно, що вона «стоїть без хустки, сива, пишноволоса» [13, с. 25], адже непокрита голова прочитується як ознака дівочтва (культурний код). Ця деталь могла б залишитися поза будь-яким підтекстовим прочитанням, однак значення створюється на підставі розрізнення (наразі це бінарна опозиція статусу й вигляду). Для іншого реципієнта могли б «спрацювати» хата й ганок, утворивши іншу бінарну опозицію (головного й другорядного, центру й межі). Подібні семантичні зв'язки є довільними (залежними від читача) лише до певної міри. За Ю. Лотманом, структура художнього тексту оприявнюється за рахунок повторів і порушень. І для цитованого фрагменту чинниками усвідомлення коду є 1) його **порушення**: від патріархального погляду на жінку як власність (Карпова хата, його ж і Марфа) – до заперечення культурного коду (сива, але без хустки) та 2) **повторення**: далі у тексті читач двічі знайде те ж протиставлення хустки й волосся, гендерного статусу й власної суті: «сяє жовтими кучерями з-під чорної хустки» [13, с. 25], «золотого Марфиного волосся, що вибілося з-під чорної хустки» [13, с. 26] – і навіть якщо вперше ця деталь не привернула уваги, то повторення-варіації спонукають повернутися й переглянути значення попередніх фрагментів.

У будь-якому художньому тексті можна простежити взаємозаперечні основні коди – символічний і референційний, перший із яких зорієнтований на пошуки прихованого змісту, підтексту (адже у творі все має бути «не просто так»), а другий створює ілюзію художнього світу як реального, справжнього – «натомість літературної змодельованості», як сказав би І. Дзюба. Ця установка на життєподібність («поверхню речей») для «наївного» читача є достатньою і часто унеможлиблює підтекстове («глибше») прочитання. Втім, іноді «перемикання»

кодів є неунікним. Так, в епізоді посиденьок бінарна опозиція «співати – їсти» набуває виразного символічного звучання («високе – низьке», «духовне – тілесне»), оскільки буквальне прочитання стає неможливим: у перспективі культурного коду важко уявити в реальному житті вибіркоче пригостання (годують лише одного із гостей – Карпа, тоді як із Марфою розмовляють і співають). Протиставлення персонажів підсилюється також комунікативним кодом: «*Ми співаємо, а він вусами пару з миски ловить та сопе так, що каганець на столі як не погасне* (курсив мій. – А.Г.)» [13, с. 27]. У випадку подвійного коду «перемикання» з одного на інший залежить від практики означування художнього тексту, тоді як у другому випадку (домінуючий код і «локальні підробки») зміна провокується текстом, оскільки критерій певного коду порушується, і домінуюче «як буває» стає помітним за рахунок часткового «як не буває».

За відсутності повторів і порушень означування тексту втрачає «орієнтири», уможливаючи відмінні (і взаємозаперечні) інтерпретації. Наприклад, поза контекстом фраза Михайла «Учора дав мені товариш скалку од дзеркальця, я глянув на себе і не впізнав. Не тільки голова вся, а й брови посивіли» [13, с. 27] могла б оприявнити відмінні підтексти *дзеркала*: самолюбства, пізнання себе, потойбіччя або майбутнього нещастя (розбите); різний сенс *невпізнання*: зміна вигляду, оберненість буття (до і після) або провіщення багатства, неоднакову інтерпретацію *сивини*: як здобутої мудрості або як бажання надолужити втрачену молодість («сивина в голову...»). Але цей уривок відсилає читача 1) до схожого початку новели – *сивини* Марфи та *впізнання* нею у нараторі його батька, 2) до відмінного: епізодів, коли Михайло «якось і не старів» і мав на кого дивитися / не дивитися (*не на себе*). Отже, значення постає із розрізнення, бінарна опозиція – із актуалізованих зв'язків, а вони – із контексту, однак таким «контекстом» може бути сам читач.

Детальна інтерпретація цілого тексту (як це робить Р. Барт) вийшла б далеко за обсяг статті, однак структурування можна простежити на рівні окремого мотиву. Цікавим видається **мотив погляду** (хто на кого дивиться / не дивиться) у сюжеті новели «Три зозулі з поклоном», оскільки погляд, крім

референційного й символічного, має ще й виразне культурне та комунікативне значення. Функціонування різних кодів, які наповнюють погляд відмінним сенсом, проявляється в дублюванні або оберненості підтекстів. Для зручності аналізу пронумеруємо вибрані епізоди в сюжетній послідовності:

1) »І перше, що *бачу*, – хата Карпа Яркового. А перед нею – рівними рядочками на жовтому піску молоденькі сосни. На ганку Карпової хати стоїть Марфа Яркова і *веде мене очима*. (...) а чого тітка Марфа Яркова на мене *так дивиться?* (...) Вона любила твого тата. А ти на нього схожий... (тут і далі курсив мій. – А.Г.)» [13, с. 25].

Оповідач бачить Марфу, але це бачення не має комунікативного навантаження, на відміну від погляду Марфи. Герменевтичний код: **чому** чужа й старша жінка «так» дивиться на хлопця? Розгадка: **почуття** адресовані не синові, а батькові – **впізнання**.

2) »...Марфа підхоплювалася йому назустріч і питалася тихо, *зазираючи знизу в його очі*:

– Дядечку Левку, а од Мишка є письомце?

– Нема, – одказував Левко, *блукаючи очима* поверх золотого Марфиного волосся, що вибилося з-під чорної хустки.

– Не брешіть, дядечку. Є...

– Ну – є! Є... так не тобі, а Софії.

– Дядечку Левку! Дайте, я його хоч у руках подержу...

– Нельзя. Чужі письма нікому давати не можна. Заборонено.

– Я тільки в руках подержу, дядечку, і оддам.

Сині Марфині очі *запливають слізьми і сяють угору на дядька Левка* – ще синіші.

Левко *озирається* довкола, немічно зітхає худими грудьми і манить Марфу пальцем за пошту. Там він дістає із суми трикутник і простягає Марфі...» [13, с. 26].

«Сама *бачила* й чула. Я бо теж за нею слідком з роботи тікала. Отуди ярком, ярком – і до пошти. *Дивлюсь*, а вона вже на поріжку сидить, жде...» [13, с. 26].

Марфа дивиться в очі поштаря. Комунікативний код: **благання-спонукання**. Референційний: погляд знизу, бо Левко високий, а Марфа мала, однак символічний: **підпорядкування** (Левко має владу: дати чи не дати листа).

Левко не дивиться в очі. Комунікативний: **відмова-уникання**. Символічний: **брехня**.

Марфа слізно дивиться вгору на Левка. Комунікативний код: **благання-спонукання**, після чого **підпорядкування обернене**: «слабка» жінка досягає бажаного, всупереч трикратному нельзя – не можна – заборонено, а Левко втрачає владу, попередня акцентована конотація «високий» змінюється на «немічно зітхає». Для розуміння комунікативного коду, що виявляє тут активну позицію Марфи щодо іншого персонажа, який лише пасивно зазнає дії такого погляду, цікавою є фраза з «Облоги» Григора Тютюнника, де Харитона учать жебракувати: «А сам в очі, в очі дивись! Не дай одвернутися, не дай зринуту, як ото рибі з гачечка... Це перше діло – в очі дивитися, у божий колодязь зазирнути. Тоді, брешуть, дадуть!» [12, с. 10]. Цей епізод, автобіографічний для письменника (одинадцятирічний Григор, «чкурнувши» на початку війни від тьоти до матері, дорогою був змушений старцювати), виявляє майже гіпнотичний сенс погляду в очі, що обертає прохача на володаря.

Левко оглядається на інших, чи ніхто не бачить. Культурний код: погляд «інших» – **мораль спільноти** (не власна); її можна порушити, якщо ніхто не дивиться (**страх осуду**).

Софія бачила, але не втручалася. Порушення культурного коду: дружина поступається своїми правами, дозволяючи іншій жінці «потримати» листи від свого чоловіка (**відсутність осуду**). Герменевтичний код: **чому** не втручається? Пояснення згодом – «У горі ні на кого серця немає».

3) «Сокіл був, ставний такий, смуглий, *очі так і печуть*, чорнючі. *Гляне*, було, – просто *гляне* і все, а в грудях так і потерпне. Може, тому, що він *рідко піднімав очі*. Більше *долонею їх прикріє* і думає про щось. А востаннє, як *бачила його* (ходила аж у Ромни, їх туди повезли), то вже *не пекли, а тільки голубили* – такі сумні. *Дивиться* ними – як з туману» [13, с. 26].

Погляд Михайла на Софію. Символічний код: **почуття** (пристрасть). «Рідко піднімав очі» корелює з попереднім епізодом, де Марфа дивиться вгору на Левка: в обох випадках очі мають надзвичайну барву (сині, ще синіші; чорнючі) і

вражаючу силу, від якої Левко «немічно зітхає худими грудьми», а в Софії «в грудях так і потерпне». Ця надприродна (магічна) дія погляду нагадує міф (Медуза Горгона, Вій), тому в символічному прочитанні «відьмацькі» (чорнючі) очі Михайла більш «сильні», ніж у Марфи, – настільки, що він прикриває їх долонею. Тут **відмова від погляду** (комунікативне уникання) є радше обереганням, що засвідчує міфологізацію постаті батька, аж до сакральної заборони й позбавлення сили («як з туману»). Софія бачила Михайла – це прочитується цілком референційно, тоді як погляд Михайла на Софію (навіть останній, інший) оприявнює підтекст **почуттів** («не пекли, а тільки голубили» – уже не пристрасть, а ніжність) і таку ж **одновекторну** (суб'єктно-об'єктну) **комунікативну модель**, як і погляд Марфи.

4) «А Карпа хоч викинь. Сидить, *у стелю дивиться*. (...) Марфа проти нього – перепілочка. Ото *гляне*, було, як він над галушками катується, зітхне посеред пісні й *одвернется*, а *сльози в очах* – наче дві свічки голубі. *До тата... Я то бачу*. А він *затулить надбрів'я* долонею і співає. Або *до тебе* в коліску всміхається та приколисує легенько.

«Ти, Михайле, – кажу, – хоч би разочок на неї *глянув*. *Бачиш*, як вона до тебе світиться». А він: «Навіщо людину мучити, як вона і так мучиться» [13, с. 26-27].

Карпо дивиться у стелю (не дивиться ні на кого) – незацікавленість у комунікації.

Марфа дивиться на Карпа й одвертається. Символічний код: **почуття** (не любить).

Марфа слізно дивиться на Михайла. Символічний код: **почуття** (любить). Прикметно, що кохання у новелі «Три зозулі з поклоном» має конотації тепла: для Софії очі Михайла «печуть», а Марфині очі – «наче дві свічки». Ці свічки «до тата» асоціативно відсилають також до його сакрального статусу, за якого Марфа й сама перетворюється на молитовну свічку («до тебе світиться»). У цьому контексті Карпо, який «сопе так, що каганець на столі як не погасне» – загроза для світла не лише в буквальному, але й у символічному сенсі. Комунікативний код: **благання-спонукання**. Це повторення епізоду з Левком, однак на Михайла «чари» не діють – він дивиться на Марфу (відмова від комунікації), натомість

всміхається до сина (**родинні цінності**).

Софія просить чоловіка глянути (зглянутися) на Марфу – просить власного чоловіка звернути увагу на закохану в нього жінку – власне, Софія поводить тут не як дружина, а як свята заступниця. Порухення культурного коду актуалізує герменевтичний. Якщо в епізоді з листами жінка просто не втручається, то на посиденьках втручається «на користь» іншої – **чому?** – а спільного горя ще немає. У репліці Софії до чоловіка проступає відмінність його «глянути» й «бачити» не в сенсі «разочок» і постійно, але в значенні почуття й розуміння («бачиш»), комунікативної позиції активної чи відстороненої. Софія просить Михайла про те, чого не виявляє сама – ні погляду-комунікації, ні погляду-почуття – для неї притаманне таке ж співчутливо-відсторонене розуміння («Я то бачу»).

5) «Учора дав мені товариш скалку од дзеркальця, я глянув на себе і не впізнав. Не тільки голова вся, а й брови посивіли. Зразу подумав: може, то іній (це надворі було), тернув долонею – ні, не іній... Більше *не дивитимусь*. (...) Ні ти, ні синок, мій колосок, чогось давно не снитесь, тільки *привиджується*» [13, с. 27].

Михайло дивиться на себе. Символічний код: **невпізнавання** (обернений повтор початку – див. вище). Культурний: обходить без погляду (думки) інших, **власні цінності** (на відміну від Левка). Комунікативний: **самотність**, відсутність комунікації. Символічно ця зміна-втрата виявляється опозицією тепла колись (очі «печуть», літо) і холоду тепер (сиві брови скидаються на іній, зима), що нагадує міфологічне протиставлення цього і того світу<sup>3</sup>. Відмову від погляду можна прочитувати як бажання справжньої (не авто-) комунікації. З іншого боку, «більше не дивитимусь» звучить як самопокарання – так, ніби не обставини, а саме отой магічний погляд на себе «чорнющих» очей став причиною сивини. Михайлу «привиджується» сім'я – не сниться. Це відверте заперечення референційного коду, оскільки виходить за межі буденного досвіду: реальне займає місце уявного (син і дружина стають видіннями), тому уявне сприймається як символічне (сниться сосна), а для дійсного в цьому ірреальному

<sup>3</sup> Білий – колір смерті, небуття; пекло у міфології – не обов'язково «гесна огненна», але й вічна зима.

світі-потойбіччі немає місця. Однак, попри відданість родинним цінностям, новелу присвячено «любові всевишній», і Марфину душу Михайло «чує» – не бачить – лише вона є такою ж трансцендентною.

Перспективи подальших досліджень. Теоретично сформульовані Ю. Лотманом дві моделі змішування кодів: 1) подвійний код і 2) поєднання «загальної закодованості деяким переважаючим кодом і локальних підробок другої, третьої тощо» – можна простежити не лише на рівні окремого тексту, але й на рівні саморозвитку літератури, тобто зміни типів творчості, адже «хвильова теорія» стильової еволюції Д. Чижевського передбачає відштовхування кожної нової епохи від попередньої. Відтак екстрапольоване радянським літературознавством на всю історію літератури чергування реалістичного й романтичного «методів» більш коректно було б назвати «перемиканням» референційного й символічного кодів, один з яких стає домінуючим: символічний – у романтизмі, референційний – у реалізмі, якщо модернізм намагається усе перетворити в символ, то постмодернізм іронізує з такої «глибини» знаків (феномен надінтерпретації), повертаючись до поверхні речей. При цьому в періоди усталеності певного типу творчості його код є непомітним, навіть неусвідомленим, адже сприймається як норма, а на зламі епох новий код увиразнюється, а старий піддається деконструкції за рахунок «локальних підробок», тому література (не літературознавство) «усвідомлює» стиль двічі: у період його становлення (самовизначення) і в період його занепаду (визначення наступним літературним поколінням). Змішування кодів у ці перехідні періоди – це не стільки наявність текстів з відмінними способами кодування (в одних домінує референційне, в інших – символічне), скільки поєднання в одному творі різних (власне, взаємозаперечних) способів кодування, що й зумовлює його метатекстуальний характер, критичний супроти попереднього типу творчості і програмовий для власного.

#### Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Ролан Барт; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Білоус П.В. Вступ до літературознавства. Теорія

- літератури. Психологія літературної творчості : лекції / П.В. Білоус. – Житомир : Рута, 2009. – 336 с.
3. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
  4. Дзюба І.М. Слово про незабутнього / І.М. Дзюба // Дзюба І.М. З криниці літ. У 3 т. Т. 1. Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню / І.М. Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 684-692.
  5. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
  6. Захарчук І.В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму) : монографія / І.В. Захарчук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. – 406 с.
  7. Зборовська Н.В. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Н.В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с. – (Монограф).
  8. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 430 – 441.
  9. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю.М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 272 с.
  10. Ткачук О.М. Наратологічний словник / О.М.Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
  11. Тютюнник Г. Автобіографія / Григор Тютюнник // Григор Тютюнник. Українська література : 11 клас / упорядкування, статті, примітки Г. Бійчук. – К., Л. : Приватне видавниче підприємство «Всеувиго», 2002. – С. 5-8. – (Усе для школи).
  12. Тютюнник Г. Твори. Книга 2 : Повісті / Григор Тютюнник. – К. : Молодь, 1985. – 328 с.
  13. Тютюнник Г. Три зозулі з поклоном / Григор Тютюнник // Григор Тютюнник. Українська література : 11 клас / упорядкування, статті, примітки Г. Бійчук. – К., Л. : Приватне видавниче підприємство «Всеувиго», 2002. – С. 25-27. – (Усе для школи).

### Еволюція жанрів у творчості Ліни Костенко на шляху до віршованого роману

Роман «Маруся Чурай» явлений світу як результат і наслідок усієї попередньої творчої праці Ліни Костенко. Це синтез усіх найдрібніших ліричних образів, художніх деталей, картин і настроїв віршів, створених до роману у віршах. Так, вірші на історичну тематику («Лютіж», «Стара церковця в Лемешах», «Князь Василько», «Чадра Марусі Богуславки», «Горислава-Рогніда», «Древлянський триптих») підготували тип героїні, твори «Дума про братів неазовських» та «Циганська муза» стали підґрунтям контрастності стилю, інтимна лірика («Пекучий день...», «Напитись голосу твого», «В пустелі сизих вечорів», «Дорогий мій, сонячний, озвися!», «Чуже весілля», «Я дуже тяжко Вами відболіла») забезпечила ширість авторського викладу тексту.

У поезії Ліни Костенко – міцна змістова основа. Вона – оповідач з виразним епічним талантом, що яскраво підтвердили романи у віршах «Маруся Чурай» і «Берестечко», а також вірші. Причиною цього є природжена здатність до емпатії, до мисленневої реакції на все побачене, підмічене, прочитане. Поетеса все спонукає до роздумів: історичні події та легенди (вірші з циклу «Ікси історії»; «І вийшов Колумб», «Балада про парик Єкатерини»), біографії великих людей («Алея тиші», «Гоголь», «Тінь Марії», «Любов Нансена», «Концерт Ліста», «Чекаю дня...», «Під вечір виходить на вулицю він...»), твори мистецтва та літератури («Брейгель. Падіння Ікара», «Брейгель. Шлях на Голгофу»), музейне фото («Розкольники») або незвичайна життєва ситуація («Притча про небесне тіло»), спортивне видовище («Боксер найтяжчої ваги», «Силует фігуриста») [7, с. 137]

Варто зазначити, що існує певна складність жанрової класифікації багатьох віршів Ліни Костенко. В результаті усталився певний «набір» ліричних творів поетеси, які друкуються в хрестоматіях, підручниках, серед вибраних творів різних поетів. З одного боку, це раціональний підхід, але з іншого – він не науковий, оскільки таким чином нівелюються й

набувають другорядного значення інші твори. Досі відкритим у літературознавстві залишається питання еволюції поезії Ліни Костенко, розвитку поетичного таланту автора в технічному плані, в аспекті роботи над вдосконаленням форми вірша. Йдучи у своєму творчому розвитку шляхом від вірша до поеми-балади, драматичної поеми, пасторалі, поетеса «доростає» до необхідності засвоєння жанру роману у віршах.

Переважна більшість творів Ліни Костенко не має чітких жанрових ознак, тому відносимо їх до загальної категорії під назвою «ліричний вірш». Це, наприклад, такі твори, як «Пекучий день... лісів солодка млява», «Хай буде легко. Дотиком пера», «І не минає, не минає!», «Які щасливі очі у казок!», «Ти дивишся. А я вже – як на трапі», «Я хочу знати, любиш ти мене» тощо.

На шляху до написання романів у віршах Ліна Костенко жанрово класифікує свій твір «Скіфська одіссея» як поему-баладу. Це великий за обсягом поетичний жанр, який тяжіє до ліроепіки, синтезуючи в собі властиві їй засоби та прийоми. Як того і вимагає жанр, поетеса зображує тут значні події і яскраві характери. Цікавою рисою є поєднання ознак історико-героїчного та соціально-побутового сюжету. Крім глибокого змісту й широкого охоплення життєвих подій, твір відзначається іронією, пафосом і ліризмом, напруженим сюжетом поневірянь грека на тлі української природи та людства. Не позбавлена «Скіфська одіссея» і драматичної напруги. Щодо стильової манери, до якої зверталася поетеса у процесі створення цього твору, то вона схожа на романтико-реалістичну, адже подекуди колорит тексту набуває таємничості. За допомогою помірного темпу ритмічного малюнка твору епічна послідовність поєднується тут з глибоким ліризмом.

Але, на думку Г. Жуковської, «Скіфську одіссею» доречніше класифікувати як поему. Як пише дослідниця, жанрова форма поеми-балади вимагає специфічного підходу до життєвих явищ. Хоча для поетичного доробку Ліни Костенко цей жанр не новий, згадаймо її «Баладу моїх ночей», «Баладу про дим», «Баладу про здоровий цинізм». «Скіфська одіссея» стала вагомим кроком перспективного оновлення та індивідуалізації традиційних баладних форм. Своєрідність

творчого почерку поетеси породжує суперечки серед дослідників щодо жанрової природи багатьох її творів [3, с. 135]. Зокрема про «Скіфську одіссею» І. Фізер у рецензії на книгу «Сад нетанучих скульптур» зауважив: «Хоч поетка твердить, що «зробився той гречин баладою», манера розповіді далеко не баладна. Щось на зразок манніпійської сатири. «Скіфська одіссея», в залежності від сюжетної ситуації, поєднує різноманітні стильові засоби починаючи від святково-підвищених до бурлескно-комічних» [9, с. 293]. В. Брюховецький теж стверджує помітний вплив на строге слово Ліни Костенко прийомів емоційної української бурлескної традиції, що насамперед виявляється у змішуванні різнорідних семантичних та стилістичних засобів художнього зображення, у щедрих літературних ремінісценціях та парафразах. При мало не науковій скрупульозності викладу фактів та концепцій – раптом іскристий пересміх, всевладна іронія [2, с. 228]. З цим зустрічаємося і в «Марусі Чурай»:

*Одна статура в матері і в доньки –*

*обидві круглі, наче карахоньки...*

*Як реп'яшки, зелені оченята...* [5, с. 41]

та в «Берестечку»:

*Чогось в очах мені уже два кухлі.*

*То як же пити, із котрого з них?* [4, с. 67]

Надзвичайно змістовний та естетично високий жанр драматичної поеми, у якому поєднуються форми драми і ліро-епічної поеми, Ліна Костенко обрала для своїх творів «Дума про братів неазовських», «Сніг у Флоренції». Загально визнана жанрова домінанта драматичних поем у художньому світі поетеси набула глибоко індивідуальних ознак, притаманних їй стилю, що справило чималий вплив на творення текстів «Марусі Чурай» та «Берестечка». Щодо засобів образного освоєння світу, драматичні поеми Ліни Костенко є складним, синтетичним, жанровим різновидом. Створена автором поетична модифікація драматичної поеми може сприйматися через читання і мати сценічне втілення, однак за насиченістю дії, драматичними перипетіями, випуклістю характерів героїв – це, на думку Г. Жуковської, драма у родовому розумінні цього слова [3, с. 156].

Пастораль як жанр в українській літературі представлена

мало. Ліна Костенко звертається до неї лише у віршованому творі «Пастораль ХХ сторіччя». І цей вірш готує ґрунт для поетичного стилю відтворення народного життя у віршованих романах «Маруся Чурай» та «Берестечко». Як того і вимагає жанр, автор мовить у своєму невеликому за обсягом творі про сільське життя на лоні природи, підкреслюючи стилізацію простоти. У пасторалі на першому місці – умовність: від нелюдського горя («І ніяка в житті Аріадна / вже не виведе з горя отих матерів») до казково-пейзажних деталей («Вечір був. І цвіли під вікнами мальви»). Але Ліна Костенко не дотримується класичних вимог жанру пасторалі в плані сентиментальних колізій, що мають щасливу розв'язку. У центрі її вірша – серйозна трагедія, драма, при погляді на яку «навіть сонце упало ниць».

Усі ці жанрові форми як найважливіші етапи розвитку поезії Ліни Костенко є підступами до віршованого роману. Тому появу «Марусі Чурай», а згодом і «Берестечка» не варто розглядати як випадкову. Адже вона продиктована усією логікою розвитку творчості поетеси, яка у своєму самобутньому становленні спиралася на фольклорні традиції та художній досвід української та світової літератури. Витоки жанру роману у віршах сягають доби середньовіччя (анонімний твір «Флуарі Бланшефлер»), а також Візантії XII століття (поезія Теодора Продрома, Нікити Євгеніана). Розвинувся й став поширеним цей жанр у ХІХ-ХХ століттях. «Дон Жуан» Байрона, «Пан Тадеуш» Міцкевича, «Євгеній Онегін» Пушкіна мали суттєвий вплив на формування стійкої традиції віршованого роману. «Маруся Чурай» та «Берестечко» Ліни Костенко спираються на повноту культурної традиції романів у віршах попередніх епох. В українській літературі до жанру віршового роману зверталися М. Рильський, В. Сосюра, О. Підсуха, Л. Первомайський, В. Барка, Л. Горлач, А. Гудима та ін.

Форма роману у віршах обрана Ліною Костенко на противагу ліричній поезії та як альтернатива роману у прозі завдяки тому, що цей жанр дає митцю можливість втілити ліричні та філософські роздуми у довершену з погляду художності оболонку. Епічність, висловлена в поезії, найяскравіше сприяла всебічному та повному розкриттю

ліричного обдарування та усіх творчих можливостей автора.

Жанрова класифікація «Марусі Чурай» та «Берестечка» інколи зводиться до такої форми, як поема. Цьому можна знайти певне виправдання, адже жанрове визначення поеми у літературознавчій галузі передбачає вираження у поетичній формі усіх складностей та протиріч життя народу. З цього погляду і «Маруся Чурай», і «Берестечко» підпадають під класифікацію історичних поем. Але за своїми жанрово-стильовими ознаками вони є романними формами, тому що характеризуються багатоплановістю, ліричними й авторськими відступами, наявністю монологів та діалогів у канві оповіді, охопленням широких рамок життя, показом народного руху. Вважаємо, що при визначенні жанру творів не слід орієнтуватися на кількісні показники, тобто обсяг твору (мовляв, роман у віршах переважає поему за кількістю сторінок, глав, персонажів). Враховуємо передусім епічну широту, повноту та глибину образного відображення найважливіших явищ життя народу, масштаб та характер зображеного, а також його значимість для історії, суспільства. Такі новаторські риси, як широта, етноенциклопедичність, охоплення багатьох сфер життя українського народу вирізняють романи у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай» та «Берестечко».

Віршований роман Ліни Костенко «Маруся Чурай» зумовлений не лише культурологічними матрицями й архетипами, знанням мистецької традиції у створенні зразків реліктового жанру віршованого роману, а й неприхованою й закамуфльованою полемічністю, спрямованою на спростування думки про неповноту і редукованість української літератури через відсутність творів складного типу чи звуженість жанрової системи української літератури, в якій, за деякими оцінками, немає, наприклад, достойного віршованого роману зразка «Євгенія Онегіна» О. Пушкіна [8, с. 9].

Щодо романів у віршах, то вони поєднують у собі сюжетне висловлювання, багатоплановість, епічну об'єктність та емоційне лірично-суб'єктне висловлювання оповідача. Жанровими особливостями твору «Маруся Чурай» як роману у віршах є багатоплановість змалювання подій та дійових осіб, поліфонічність, фрагментарність сюжетної канви, ліричний



герой-оповідач, який виражає авторські думки та почуття, наявність ліричних відступів. Гнучка структура побудованих Ліною Костенко строф зумовлює величезну кількість інтонацій. У результаті авторська позиція проглядає крізь усю сукупність оцінок і суджень, а не крізь одну сентенцію, як це часто буває у художній літературі. Особливого значення набуває роман у віршах «Берестечко», в якому автор не лише віднаходить новий сюжет, використовує «свіжий» жанр, а й виявляє новаторське ставлення до відомого героя, а відповідно – й до художнього слова. Ліна Костенко відділяє роман у віршах як жанр від традиційного роману у прозі, а також від романтичної поеми, таким чином змінюючи саме розуміння художнього твору.

Оскільки вже існуюча жанрова модель віршованого роману виникла як синтез ознак трьох родів літератури – епосу, лірики і драми, – вона несе в собі могутній потенціал подальшого росту, енергія якого закладена можливостями гетерогенної за своєю природою жанрової форми. Ліна Костенко могла доцільно скористатися пріоритетністю родово-жанрових аспектів кожної з цих літературних систем, як і їх компенсаторними властивостями. З «Марусі Чурай» у творчості поетеси утвердилася самодостатня жанрова модель, яка аналогічно з романом характеризується сюжетністю і розгортанням широкої картини життя, бо дія тут наділена значною часовою тяглістю, а події постають як взаємопов'язані і взаємозумовлені, а також відтворюється складний розвиток характерів. Водночас у віршованому романі, на відміну від звичного, традиційного роману, використовуються не лише епічні засоби у розвитку характерів, сюжетному русі тощо, але й ліричні. Цьому сприяє віршова форма, котра слугує передусім для вираження переживань [8, с. 10].

Сам жанр твору – роман у віршах – вимагав незатертої, динамічної форми, яка допомогла б уникнути монотонності й змогла б передати найтонші нюанси змісту. До того ж, як зазначає О. Башкирова, «Маруся Чурай» з'явилася друком саме в той час, коли поезія, на думку критиків, переживала «втому форми». Однак Ліна Костенко віднаходить метричний репертуар і строфічний малюнок, які допомагають їй надати творові свіжого й органічного звучання, не заважати епічно розлогому мисленню [1, с. 30]. Але автор «Берестечка» та

«Марусі Чурай» – сучасниця багатьох поетів, а також спадкоємиця традицій літератури, закладених митцями попередніх поколінь. У кожного з них Ліна Костенко чогось навчалася, додаючи до набутого досвіду власний стиль та неповторність творчого почерку. Цим зумовлена довершеність форми та змісту її віршованих романів. Якщо в мистецькій практиці твори досліджуваного жанру розглядають проблеми сучасності, то автор «Марусі Чурай» підносить його на новий щабель, вводячи в художнє полотно роману історію (епоха визвольної боротьби українського народу за свою державність) й сучасність (насувні проблеми морально-етичного гатунку) водночас. Художній задум митця, що ґрунтується на історичних реаліях, набуває глибоко-філософського значення [6, с. 153].

### Література

1. Башкирова О. «...Клаптями ночі доточує дні». Особливості метричної організації роману у віршах «Маруся Чурай» / О. Башкирова // Українська мова та література. – 2003. – № 17 (321). – С. 30-31.
2. Брюховецький В.С. Ліна Костенко: Нарис творчості / В.С. Брюховецький. – К.: Дніпро, 1990. – 262 с.
3. Жуковська Г.М. «Усе іде, але не все минає». Пам'ять і час у творчості Ліни Костенко: монографія / Г.М. Жуковська. – К.: Книга, 2010. – 188 с.
4. Костенко Л.В. Берестечко: історичний роман / Л.В. Костенко. – К.: Укр. письменник, 1999. – 157 с.
5. Костенко Л.В. Маруся Чурай: історичний роман у віршах / Л.В. Костенко. – К.: Дніпро, 1982. – 136 с.
6. Миронюк Л. Специфіка жанру та стилю історичного роману у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко / Л. Миронюк // Вісник Запорізького національного університету. – 2008. – № 2. – С. 153-156.
7. Никанорова О. «Душа не створить бутафорський плід...»: Лірика Ліни Костенко / О. Никанорова // Никанорова О. Поезії одвічна висота: літ.-крит. статті. – К.: Рад. письменник, 1986. – 245 с.
8. Саєнко В. У просторі метаісторії / В. Саєнко // Українська мова та література. – 2003. – № 17(321). – С. 8-13.
9. Фізер І. Шедеври поетичної мітоісторії Ліни Костенко / І. Фізер. – Сучасність. – 1988. – липень-серпень. – С. 291-296.

«Чоловік – творчість – жінка»  
у прозі Володимира Винниченка

Одна із заповнених дослідницької уваги до творчості Володимира Винниченка – його своєрідні, яскраві жіночі та чоловічі образи. Певно, без особливих винятків кожен дослідник так чи інакше враховує міжособистісні, міжстатеві стосунки героїв письменника, за об'єкт визначаються різні твори митця, пропонуються схожі і не схожі аспекти та підходи у працях Романи Багрії, Любові Богданової, Н. Блохіної, Марини Варданян, Тамари Гундорової, Ірини Дробот, Ніли Зборовської, Тетяни Карпенко, Марини Ковалик, Олександра Ковальчука, Ольги Козій, Олени Костюченко, Інни Кошової, П. Летнянчин, Тетяни Макарової, Інни Опанасенко, Володимира Панченка, Ярослава Поліщука, Людмили Рєви, Г.Ф. Санжарової, О.С. Філатової і Г.В. Горянчук, Валентини Хархун та ін. Незважаючи на чималу історію питання, вона не є абсолютно вичерпною. Тому з нашого боку на матеріалі прози письменника (оповідань «Білесенька», «Віють вітри, віють буйні...», романів «По-свій!», «Хочу!») пропонуємо розглянути коливання сили в умовному трикутнику «чоловік – творчість – жінка» з урахуванням портретних особливостей персонажів.

У творчості письменника непоодинокі випадки портретних описів, зокрема, двох типів персонажів-чоловіків, яких умовно можна означити як «чоловік-велетень» і «чоловік-дитина». Причому визначення «чоловік-дитина» натякає не стільки на «дитячий» вік, як на поводження, портретні якості тощо. Цікаво, що у Винниченкових творах «про дітей і для дітей» вже заявлений тип «чоловіка-велетня». Ним може бути як дорослий герой, так і дитина. Наприклад – Ді («Білесенька»): «Він був кремезний, лахматий та палахкий, коли треба й не треба, і звався Ді» [3, с. 92].

Цей ряд характеристик цікаво продовжується: «А вона вся рожева, струнка і така завсіди лагідна, що від неї пахло, як від троянди, рожевою ніжністю. А звалася вона Нун. Ді займався в корбочці (будинок. – Л. З.) тим, що писав книжки

про нещастя, дурість і темність людей, а вона тим, що читала книжки про нещастя, хвороби та страждання людей. А коли ні Ді, ні Нун не писали й не читали книжок про чуже нещастя, то кохалися в своєму щасті» [3, с. 92–93]. Цей епізод сплетений із суцільних контрастів, до слова, доволі поширених у творчості Винниченка, – нещастя «людського загалу» і щастя двох, маскулінне – фемінне (кремезності Ді протиставлена рожева ніжність Нун, його гарячковості – її лагідність) – ці та інші контрасти увиразнені протиставним сполучником «а», яким розпочинається кожне речення епізоду. До його цілісного розгляду спонукає і спосіб опису портретів – «сімейний», спільний. Письменник схильний удаватися до схожих описів, скажімо, в діалогах постійно поміж прямими репліками і промовами героїв відтворено чимало їхніх реакцій, однак, на відміну від «діалогізованих», портрети а la «сімейна фотографія», до того ж щасливі, не часті. Власне, відповіді на ймовірне запитання, яка причина такої частоти, можна дошукуватися у філософсько-експериментальних пошуках щастя двох – жінки і чоловіка – як автора, так і його героїв. Здебільшого їхній досвід стверджує «моментальне», уривчасте щастя, досягнути ж перманентного щасливого стану можливо шляхом чималої праці над собою, однак якщо і вдається поліпшити самого себе, витворити досконалу конструкцію чи наблизитися до неї, як, наприклад, Івонні Вольвен («Лепрозорій»), то виникає проблема нерозуміння з оточенням, яке надто справою вдосконалення не переймається. Звідси – і порівняно менша частота портретів-«фото» щасливо-ідеальних подружжів, їхня екзотична винятковість увиразнена оригінальними іменами – Нун та Ді, і казково-утопічний тон оповіді як усього оповідання, так і вище цитованого фрагмента. Водночас, на наш погляд, у цій казковій утопії теж не бачиться ідея абсолютного щастя, хоч і здійснена спроба прописати її. Це щастя нагадує вазу з легенди, на якій навмисне залишали якийсь небудь недолік, щоб не заздрили боги. Винниченкові властива й така увага: риси характеру відносні й неідеальні, а портрети часто «попсовані» якоюсь вадою – шрам, прищі тощо. Загалом героїв письменника можна охарактеризувати як романтичні через їхнє прагнення чи не абсолютної досконалості, повноти, гармонії як зі собою, так і з оточенням, однак портретна вада –

знак «реалізму й антиутопії»: «... Ми не досконалі. Індуси, коли вони будують храм, залишають один кут недобудованим; тільки боги створюють дещо досконале; людина на це спроможна, – переконаний К.Г. Юнг і далі продовжує асоціативні порівняння: – В кристалі завжди буде тріщина» [22, с. 133–134]. Учений припускає, що якби людина мала однаково добре диференційовані всі чотири функції – мислення, відчуття, почуття, інтуїція – то вони стали би доступними свідомості, а значить – втратили би зв'язок із несвідомим, із нижчим світом інстинктів, тому К. Г. Юнг не називає досконалість – перевагою, привілеєм [22, с. 133–134].

Рух Винниченкових героїв по цьому життєвому колу «від романтизму – до реалізму» і визначає чимало конфліктів, філософсько-моральних суперечок, питань. У даному разі за такий «недолік» можна прийняти холеричний темперамент Ді: «палахка» риса стає передумовою початкових суперечок про кицьку Білесеньку, які, проте, «корисні» для сюжету оповідання, оскільки динамізують його.

Більш зацікавлює розподіл творчих сил Нун і Ді: він пише, вона читає. Якщо зважити, що читання – все ж пасивний процес порівняно з письмом / його створенням, то виходить справа ще на один контраст із урахуванням ролі статі – чоловічої творчої активності і жіночого «споживацтва» результатів, що спонукає згадувати «Власний простір» Вірджинії Вульф [6].

До того ж Олена Костюченко повторює за Ф. Ніцше: той, хто говорить, творить світ. Дослідниця бере до уваги два романи Винниченка – «По-свій!» і «Записки Кирпатого Мефістофеля», у яких чоловіки-герої (відповідно – Вадим Стельмашенко і Яків Михайлюк) перебирають на себе функцію «я-мовлення», звідси «жіночий світ подається крізь призму сприйняття чоловіка. Тому нерідко комунікативний простір жінки залишається неомовленим» [9, с. 103]. Також О. Костюченко слушно зауважує, що «функціональна домінанта героя-чоловіка не обмежується наративною перспективою. Він є центром системи образів [...]». Процес реалізації етичних програм героя-експериментатора обрамлений тотальним бажанням – пошуком жінки, яка виконуватиме месіанську місію – буде духовним партнером

[...]» [9, с. 103]. Еріх Фромм свої роздуми про патріархальну культуру «вибудовує» від біблійної історії, а рівноправ'я між статями, якого так шукають, бачить не в тому, щоби відкинути традиції, а в можливості для чоловіка і жінки їхньої повної реалізації [21]. Роздуми дослідників доречні і для оповідання «Білесенька»: творчість, тим паче художньо-словесна, – таки мовлення / промовляння, тому деміургом виступає Ді, Нун же наділена красою, позбавлена активної творчості, однак «змальована» як духовний партнер, як маяк у творах поетів, як жінка у чоловічій літературі [6, с. 41–42].

Отже, кременна статура Ді не тільки фізіологічна, показно-зовнішня; означення «кремезний» прийняте і для його вдачі, пов'язане з «монополією» на творчість. Примітно, що поява Білесенької вирівнює цю криву творчої праці в певній мірі: пара доглядає за кицькою доволі злагоджено: «[...] Ді спочатку парив воду, а потім бігав ув аптеку по ліки для кіточки. А Нун спочатку готувала для неї купіль, а потім шукала стару щіточку для рук. А потім обоє мили свою приймачку. Ді в рукавичках тримав, а Нун легесенько ватую, намоченою в воді, в милі, в борному квасі, водила по шерсті. [...]».

Отак і стали вони жити вже вчотирьох у будиночку-коробочці: Нун, Ді, Білесенька й їхнє щастя» [3, с. 96]. Можливо, такий «сімейний» склад – доволі альтернативний і прийнятний для творчих особистостей – героїв письменника, які часто намагаються «врівноважити» сімейне і творче, проте не завжди досягають очікуваного результату.

У Винниченковій творчості розглянутий розклад творчих та фізичних сил оповідання «Білесенька» – як один із варіантів. Як нагадує Галина Сиваченко, «будь-яке увиразнення чогось можливе лише за умови перебування його в опозиції до чогось» [19, с. 15], такі зворотні опозиції в заданій темі знаходимо в інших творах автора. Санька та Гринь із оповідання «Віють вітри, віють буйні...» схожі на дорослу пару Нун та Ді зі твору «Білесенька», щоправда, вікові та художні відмінності таки спостерігаються. Передусім автор мінає традиційний повний портретний опис Гриня: до кінця твору читач так і не дізнається, наприклад, про його колір очей чи форму носа, хіба видний обрис «темно-русявої стриженої голівки» [3, с. 124,

126]. Винниченко не вдається до свого фаворитного методу «погляд Іншого»: читач не бачить портрету Гриня навіть очима Саньки: наймичка його навмисне ігнорує через завдані кривди їй; оповідач як Інший теж, схоже, не ставить перед собою завдання вимальовувати звично повний портрет героя. Такий художній прийом нагадує той, який описує Галина Сиваченко, розглядаючи набуток письменника періоду муженського андеграунду в контексті французького модернізму / екзистенціалізму: ««Автономність» героя, «відкритість» роману, підкреслене самоусунення автора повинні створити у читача ілюзію свободи в оцінці виборі того чи іншого типу моралі – таким чином він краще засвоїть філософський урок. Будь-який вибір і відкриття, здійснені ним «всупереч авторові й ніби без його відомо», насправді є результатом своєрідних технічних прийомів і реалізацією прихованої волі автора» [19, с. 9]. Звісно, цей прийом в оповіданні не так спрацьовує, як у романах Винниченка: 1) на наш погляд, краще його уточнити й означити не як «авторський нейтралітет» [19, с. 10], а все-таки як «нараторський нейтралітет»; 2) спроба безпристрасної, об'єктивної оповіді з боку наратора, (він – як невидимий репортер), а часом «підлаштованої» під світовідчужування героя, також затінений статичний портрет Гриня пояснюються тим, що всі художні сили письменник зосереджує на внутрішньому світі персонажа, що в свою чергу спричинює більш яскраво заявлений від попередньо розглянутого твору психологізм. Причому це гуманітарне метафоричне поняття «внутрішній світ», власне, світом і постає в оповіданні: «Гринь лежить непорушно, тільки голову виставив з-за завісочки у той загадковий, чудний світ, що починається зараз же за піччю. Все там тепер якесь інше, ніж звичайно [...]».

І то ж отаке діється в його, Гриньовому, царстві, де він владика, цар і бог над речами й людьми, де слово й плач його закон для мами, тата, Гаврика, Рябухи-Саньки, кішки Рудьки, собаки Жульки, для всіх стільців, скриньок, щіток, словом, усього, що там є внизу. Він, владика, тихенько лежить і не сміє ворухнутися, бо там прийшло щось дужче за нього і панує над усім. І всі кутки, стільці, рядюжки, двері, все чисто в змові з тим тасмним і дужчим. І через те все вороже до нього» [3, с. 113]. Внутрішній світ Гринька водночас і накладається на

домашній інтер'єр, і виходить за його межі – яскравий приклад художнього переплетення описів. Причому важливе значення «закріплене» за дверима: «А що вже ота чорна, чотирикутна дірка дверей до спальні, то на неї просто дивитися неможливо, така вона загадкова та моторошна» [3, с. 113]. Двері відділяють не тільки піч від спальні, але й можуть указувати на умовний перехід від зовнішнього до глибинного, потайного, за Карлом Густавом Юнгом – «тіньового світу его» [22], недарма у всьому оповіданні спостерігається мерехтіння неясного світла і тіней, а в розглянутому епізоді поставлено акцент на загадковості та чудності цього світу. Ці означення можуть натякати на те, що «тіньовий світ его» навряд чи буде спізнаний сповна: «Із цієї причини, – сказано в «Тевістокських лекціях», записаних за Юнгом, – ми постійно дізнаємося про себе щось нове» [22, с. 32].

У світі Гриня очевидні нібито полярні і страх, і «жадання влади». Однак на взаємозв'язку цих понять наголошує Альфред Адлер: інший бік страху – це жадання влади над іншими деяких індивідуумів, які потребують чіткої підтримки, які бажають, щоб їх було постійно «беріг» їх у фокусі своєї уваги [1].

З одного боку, може здатися, що про осмислення Гриня, «відкриття себе» за К. Г. Юнгом з огляду на вік і дитячий статус безпідставно починати мову, тому краще сказати, що він переживає і відчуває «щось нове». До раціонально-наукових пояснень наратор теж не вдається, власне, то й не його завдання, натомість його справа – промовляти через художній код. Однак, з іншого боку, за Зигмундом Фройдом, дитина не проявляє страху, і проявляє його тим менше, чим менше тямить про нього [20, с. 411]. Страх, його переживання – центр оповідання, хоча Василь Марко так не вважає: «У оповіданні «Віють вітри, віють буйні...» страхові належить не основне місце. Цей стан не пов'язаний з реальними загрозами для Гриня, тому легко зникає, коли хлопчик опиняється в товаристві дівчинки-служниці» [11, с. 29]. На наш погляд, страх героя швидше не зникає, а відступає, притлумлюється казковими оповідями Рябухи і фінальним сном. Зрозуміло, що Гринь – таки страхополох, для нього не перша ситуація, коли він «купує конфетами» у Рябухи собі забуття від страху в товаристві, і, мабуть, не остання. Цікаво, що в лекції «Страх»

3. Фроїда вчений описує дуже схожий випадок: перші фобії у дітей – це страх перед темнотою і самотністю; перший часто зберігається на все життя, в обох випадках відсутня любляча людина, яка дивиться за дитиною, тобто – мати. «Я чув, – розповідає Фроїд, – як дитина, яка боялася темряви, кричала в сусідню кімнату: «Тьотю, поговори зі мною, мені страшно». – «Але що тобі від цього? Ти ж мене не бачиш». На що дитина відповідає: «Коли хтось говорить, стає світліше». Туга в темноті перетворюється у такий спосіб у страх перед темнотою. Ми далекі від того, щоби вважати невротичний страх лише вторинним і особливим випадком реального страху, швидше, ми переконуємося, що в маленької дитини у виді реального страху проявляється дещо таке, що має з невротичним страхом суттєву спільну рису – виникнення через невикористане лібідо» [20, с. 410–411]. Якщо діти самі собі знаходять небезпеки, про які їх не попереджували, то це свідчить про те, що в їхній конституції – чимала лібідіозна потреба чи вони передчасно були розпещені лібідіозним задоволенням [20, с. 411].

На наш погляд, спостереження і міркування З. Фроїда досить слушні і для розгляду страху Гриня. Вище було зазначено про художньо-психологічні сутінки, самоту, що спричинена відсутністю матері. Справді, Гринь має велику потребу в матері. Про неї може свідчити, як не дивно, вже цитований інтер'єрний опис, який запам'ятовується загадковим «сутінком» і нагадує фантазування; у ньому вказано на двері, піч, вимальовується кімната (спальня) – все це З. Фроїд називає «символами жінки» у праці про сновидіння [20, с. 150]. Крім того, ці художньо-символічні коди підтверджуються доволі прямою характеристикою Рябухи для Гриня: «Ти сам мамин мазунчик» [3, с. 119], що знову ж повертає до Фроїда й Адлера, а також до біографії письменника. Володимир Панченко (а за ним і Андрій Печарський) у книзі про «парадокси долі і творчості» письменника стверджує, що оповідання «Віють вітри, віють буйні...» постало на основі вражень і спогадів Винниченка про солодкий дитячий період, коли письменник ще був «найменшеньким» царем, якому всі годять [14, с. 11; 15, с. 4], що в свою чергу, за А. Печарським, стало частковою причиною надмірної душевної вразливості [15, с. 4]. Любов Богданова виводить амбівалентне ставлення матері митця, що

«дає підстави говорити про певні наслідки невротичних станів, пережитих у дитинстві. Володимир був наймолодшою і єдиною спільною дитиною у своїх батьків – колишнього наймита Кирила Винниченка і старшої від нього на п'ять років двічі вдови Євдокії Павленко. Родина не розкошувала, у тодішніх реаліях всім її членам доводилося багато працювати, тому ми припускаємо, що материнські почуття обтяженої великою кількістю справ жінки, крім Володі у матері було троє дітей від двох попередніх шлюбів, могли мати «дещо амбівалентний характер і разом з ніжністю, теплотою і піклуванням про здоров'я і благополуччя дітей вона могла відчувати деяку неприязнь до них» [2, с. 4–5]. В оповіданні теж можна спостерегти амбівалентне ставлення Рябухи до Гриня: за «конфетну» плату погоджується нарешті заповнити порожнечу і на якийсь час зіграти, умовно кажучи, роль матері для Гриня. Ця роль «робить» дівчинку владною, сили додає її казкотворення, тому на відміну від красиво-рожевої, проте пасивної Нун із оповідання «Білесенька», вона постає некрасивою (прозивають її Рябухою), однак сильною, навіть владною за рахунок творчості.

Трикутник «чоловік – творчість – жінка» «розкладений» і в дорослих творах В. Винниченка. Наприклад, у романі «По-свій!» знаходимо незвичний епізод, який описує у своєму щоденнику Вадим Стельмашенко: «Я вечеряв кашу й читав «Новое время». Белехова зневажливо скривила губи й сказала, що таким жінкам, як Наташа, краще всього було б носити чоловічу одягу, а то сором за людину, коли вона зробить себе смішною. Я мимоволі поглянув по хаті, – Наташі, розуміється, не було» [4, с. 323]. У цьому творі аналізований «трикутник» теж своєрідний. По-перше, коли з'являється постать поета в романі, то герої-Інші, які його зустрічають, не відгукуються про гостя ні як про кремезного, ні як про царського. Навпаки, він постає виснаженим подорожнім: неодноразово мовиться, що очі його наче п'яні, статура висхла, руки червоні, вбрання брудне, хіба здоровим ще рум'янець залишився [4, с. 238–241]. У портретному контексті важливого значення набуває підтекст репліки Діни: «– Вибачте, ради Бога! Ніколи не бачила вашого портрета, та його здається ще й нема? Я – жінка Модеста Аркадійовича» [4, с. 240]. Очевидно, йдеться не тільки про

звичне упізнавання за «одягом» – у цю репліку закладено натяк на маргінальне становище героя. Цікаво, що його творчість сприймається двояко: за представленням тільки Олеся та Діна впізнають поета в ньому, інші приймають за робітника, а для деякого він узагалі «відсутній»: «Я знаю його брата, й той мені нічого не казав. А – втім... Ну, це все одно. Який же він?» [4, с. 241]. Більше вражає, що й саме представлення Вадима Стельмашенка виражає, сказати би, ідентифікаційний сумнів / сум'яття щодо себе: «– Хто я? – перебив добродій. – Хіба я вам не сказав? Забув значить. А мені здавалось, що сказав. У мене, знаєте, такий зараз стан, що мені більше все здається... А може, й не так. Мене звуть Вадим Стельмашенко, а по ділу я неважному... Правда, не моє це діло» [4, с. 239].

Творчість Стельмашенка особливо не додає йому значеннєвої ваги, сили, статусу, як казково-утопічному Ді («Білесенька»), що спонукає за Ярославом Поліщуком порівняти цього героя з Пер Гюнтом: «Пергюнтівський тип героя став, як вважають дослідники, дуже влучною проекцією чоловіка двадцятого століття – із його неодмінною розгубленістю та невпевненістю, гіпертрофованою оцінкою, показною бравадою, що нерідко прозирає психологічний комплекс слабкості, потребує втішання та заступництва жінки. Такий чоловік особливо нерівний у поведінці [...] Позірна чоловіча сила його є, однак, дуже нестабільною, відносною, неврівноваженою» [16, с. 133]. Також підтверджується потреба Стельмашенка в жінці-заступниці, жінці, яка прийшла би і втихомирила життя Пер Гюнта і спрямувала на продуктивну творчість. У цьому контексті важливо згадати епізод «переливання сили» через жест, який описаний в іншому, але схожому на «По-свій!», романі «Хочу!»: «А от тепер... – він стиснув її руку (Андрій Халепа тисне руку Олени Андріївни прихильної до нього, як і Олеся Аркадіївна до Стельмашенка. – прим. Л. З.) – а тепер здається, що я можу бути дужим, що я зовсім не слабодухий чоловік, а навпаки, що я тільки зледавів, розпустився в цій нашій нездоровій, безпринципній, цинічній атмосфері. І це, без сумніву, ви мене заражаєте. Йй-Богу! Чисто фізично передасте свою енергію, мимоволі вкушаєте мені це чуття. Я колись цікавився гіпнозом і один час навіть працював над вихованням волі в собі» [5, с. 140].

У своєму щоденнику Вадим Стельмашенко розмовляє сам із собою: «А я знаю, ти хотів би кохати жінку гарну, розумну, сильну духом і тілом, та тільки з такою хочеш родити дітей, це – твоя затаєна мрія» [4, с. 325].

Цей щоденниковий запис поета доволі специфічний. Його пафос іронічно-критичний щодо колись віднайдених нових світоглядних та ціннісних формул, які вслід за Я. Поліщуком можна охарактеризувати як ілюзії [16, с. 130]. Окрім того, запис нагадує роздвоєний діалог, що знову представляє Вадима Стельмашенка як пергюнтівський тип чи як «Кривенкового близнюка», за Володимиром Панченком [14, с. 61]. Тож виникає запитання: наскільки виправдане право не-супергероя – мінливо й уривчасто привабливого, з таким же розхитаним світоглядом, маргінального – «вимагати» супергероїню? Власне, на це запитання сам Стельмашенко і пропонує варіант відповіді: «Ні, серце, це не порядність, а такий же егоїзм, як і той, коли людина йде на нечесну службу задля вигідних умов її. Я заплутався – й нічого вже не розумію. Одне я бачу, що з собою далеко трудніше погодитись, ніж з ким іншим» [4, с. 325]. Можливо, певної ясності додадуть роздуми Еріха Фромма, який вважає, що часто поняття «любов» розуміють як успіх і визнання: «Людині потрібен хтось інший, який би не тільки о 4 годині дня, але і о 8, 10 і 12 казав їй: «Ти просто чудовий, ти – в порядку, ти робиш це так, як слід». Це одна точка зору. Відповідно до другої точки зору, свою значимість можна довести також вибором партнера. Варто самому бути супермоделлю, тільки тоді ти маєш право і обов'язок закохуватися в супермодель» [21].

Ілюзії Стельмашенка розвіюються зустрічю з Наташею. В певній мірі він зустрівся сам із собою, тому недарма другорядна героїня Белехова каже недругорядну репліку, що краще Наташі носити би чоловічий одяг [4, с. 323]. Наташа неприваблива, причому акценти й зітхання з приводу її «невроди» зумисне перебільшені, очевидно, щоб читач пристав на бік Стельмашенка, аби викликати ті ж відчуття відрази і жалощів, як і в головного героя. Однак зберегти вроду в умовах заслання – наскільки можливо і чи можливо взагалі, адже портрет самого Стельмашенка після повернення додому не наділений силою й особливою красою? До того ж Наташа – теж

революціонерка. Ще можна було би закинути, що Наташа «програє» у дзеркальності Стельмашенку, бо не є творчою особистістю, проте «вона, виявляється, вміє співати. Знає багато українських пісень, слова яких так комічно вимовляє, що не можна слухати» [4, с. 330]. Цікаво, що «комічна» вимова Наташі, яка робить її «творчість» неприйнятною, асоціюється з характеристикою Олесі творчості самого Стельмашенка:

– Який же він?

– Страшний (підкреслення моє. – Л.З.)! Такий же надприродний надіндивідуальний, як і його вірші. Ходімте, я вас познайомлю! Хутко! [4, с. 241]. Так обоє – і Наташа, і Вадим – не втрапляють у мейнстрім, а Наташа певною мірою віддзеркалює самого поета. Загалом художній прийом віддзеркалення властивий Винниченку, Альона Дубровська характеризує його так: «Мотив двійництва потрактовується як літературний аналог мотиву дзеркала й актуалізується в художній свідомості кінця ХІХ – початку ХХ ст. Літературознавці вибудовують ланцюг «дзеркало – відбиття – двійник – тінь – маска – інший – самотність – сон (видіння) – божевілья – ірраціональність – потойбічність – містичність» [8, с. 6]. У розгляді стосунків Вадима і Наташі цей ланцюг представлений як «дзеркало – самотність». Тамара Гундорова, зісталяючи творчість Володимира Винниченка і Станіслава Пшибишевського, стверджує, що для обох митців перспектива відкриття модерністської рефлексії, яка актуалізує сферу двійника, спільна: «Остання виявляється сферою несвідомого, ірраціонального, що, за Фуко, починаючи з ХІХ ст., виступає тихим і ненастанним акомпанементом людини. Двійник і двійництво виявляють межі самої думки, поверненість її на саму себе» [7, с. 23]. Власне, завдяки Наташі Стельмашенко повертається сам до себе, стосунки з нею спонукають його розібратися передусім у собі, про що й свідчать «Записки Вадима Стельмашенка».

Звісно, кожен із інтерпретованих епізодів своєрідний, а персонажі індивідуальні. Однак Винниченкових героїв-чоловіків об'єднує одна потреба – потреба в жінці, незважаючи на вік. Ясна річ, що вона природня, закономірна, логічна і на ній тримається майже вся художня література.

## Література

1. Адлер А. Понять природу человека / Альфред Адлер; пер. Е. А. Цыпина. – СПб: Академический проект, 1997. – 256 с.
2. Богданова Л. Амбівалентність перцепції материнства у творах Володимира Винниченка / Любов Богданова // Наукові записки Кіровоградського держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Серія: Філол. науки (літературознавство, мовознавство). Вип. 92. – Кіровоград, 2010. – С. 3–10.
3. Винниченко В. Кумедія з Костем : оповідання / Володимир Винниченко; післям. Володимира Панченка, Світлани Присяжнюк. – К.: Школа, 2005. – 432 с.; іл.
4. Винниченко В. По-свій! : роман / Володимир Винниченко // Капрійські сюжети: «Італійська проза» Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / упоряд. В. Панченко. – К.: Факт, 2003. – С. 222–381.
5. Винниченко В. Хочу! : роман / Володимир Винниченко // Дзеркало : Драматична поема Лесі Українки «Орґія» і роман Володимира Винниченка «Хочу!» / упоряд. Володимир Панченко. – К.: Факт, 2002. – С. 91–307.
6. Вулф В. Власний простір / Вірджинія Вулф – К.: Вид. Дім «Альтернативи», 1999. – 112 с.
7. Гундорова Т. Модернізм як еротика «нового» (В. Винниченко і С. Пшибишевський) / Тамара Гундорова // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 17–25.
8. Дубровська А.С. Дискурс ірраціонального в романістиці В. Винниченка : автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Альона Сергіївна Дубровська. – Харків, 2011. – 19 с.
9. Костюченко О. Жінка-вамп як реформатор ґендерної політики (на матеріалі романістики В. Винниченка) / Олена Костюченко // Винниченкознавчі зошити / відп. ред. В.П. Хархун. – Ніжин: Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2005. – Вип. 2 – С. 102–107.
10. Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева; пер. з фр. З. Борисюк. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 262 с.
11. Марко В. Сублімація страху в художньому світі В. Винниченка. Стаття перша / Василь Марко // Наук. зап. Кіровоград. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство).

- Вип. 62. – Кіровоград, 2005. – С. 26–33.
12. Мармор Дж. Изменяющиеся характеристики женственности. Психоаналитическая подоплека / Джуд Мармор // Психоанализ = Psychoanalysis : Часопис / Українська асоціація психоаналізу. – К., 2003. – № 1. – С. 124–133.
  13. Основи теорії ґендеру : навч. посіб. – К. : К.І.С., 2004. – 536 с.
  14. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість В. Винниченка 1900 – 1920 р.р. у європейському літературному контексті : монографія / Володимир Панченко. – Кіровоград, 1998. – 271 с.
  15. Печарський А. Нарцисизм і трансформація особистості в житті і творчості В. Винниченка / Андрій Печарський // Слово і час. – 2010. – № 7. – С. 3–14.
  16. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
  17. Проценко О. Типи ролей у родинному дискурсі / Оксана Проценко // Наук. зап. Кіровогр. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Серія : Філол. науки (мовознавство) : У 2 ч. – Кіровоград, 2011. – Вип. 96 (1). – С. 488–492.
  18. Радаєва К. Письменницький щоденник у жанрово-стильовому аспекті / Катерина Радаєва // Наук. зап. Кіровогр. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Серія : Філол. науки (мовознавство) : У 2 ч. – Кіровоград, 2011. – Вип. 96 (1). – Ч. 1. – С. 224–227.
  19. Сиваченко Г. В. Винниченко у дискурсі французького модернізму / Галина Сиваченко // Винниченкознавчі зошити. / відп. ред. В. П. Хархун. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2005. – Вип. 2. – С. 8–17.
  20. Фрейд З. Введение в психоанализ : лекции / З. Фрейд; пер. с нем. Г. В. Барышниковой; под ред. Е. Е. Соколовой и Т. В. Родионовой. – СПб. : Издательская группа «Азбука-классика», 2010. – 480 с.
  21. Фромм Э. Мужчина и женщина / Эрих Фромм; сост. С. Левит. – М. : АСТ, 1998. – 512 с.
  22. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика / К.Г. Юнг; пер. с англ. В. И. Менжулина. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 252 с. – (Philosophy).

### Бінарні опозиції детективних персонажів (на основі роману О. Винокурова «Під одним дахом зі смертю»)

Олександр Винокуров – один з лауреатів першого Всеукраїнського конкурсу гостросюжетного роману «Золотий Бабай» (2000 р.). Це звання письменник здобув за книгу «Потворні ляльки», у центрі оповіді якої – працівники карного розшуку Сергій Соловей, Григорій Снітько, Юрій Павленко. Проте саме детектив «Під одним дахом зі смертю» (інша назва – «Кафе «Георг»») отримав чимало схвальних відгуків від читачів, а тому заслуговує на пильну увагу літературознавців. Цього разу оповідає про свої карколомні пригоди журналіст Павло Торяник. Детектив вперше друкувався на сторінках газети «Молодь України» впродовж жовтня-грудня 2002 року. Окремою книгою вийшов у 2003 році як перша частина детективного серіалу «Журналюга». Мистецьку вартість книги відзначає А. Кокотюха у статті «Український детективний андеграунд» на сайті газети «Друг читача»: *«Олександр Винокуров після низки дуже поганих детективів несподівано написав «Під одним дахом зі смертю» – один із кращих, на мою думку, зразків нового українського популярного читива»* [3]. В авторській колонці «Кримінальне читиво» на сайті «Буквоїд» той же А. Кокотюха у статті «Антологія українського детективу. Український нуар» наголошує на оригінальності твору: *«Під одним дахом зі смертю» присмню вразив не лише відточеною інтригою та справді живими персонажами: ніхто з українських прозаїків, які пишуть жанрову літературу, так завзято, зі смаком, не опікував пересічний генделік, перетворений на двохстах із гаком сторінках на центр не лише нічного життя Оболоні, а на центр Всесвіту»* [2]. Проте, очевидно, коротких рецензій та суб'єктивних вражень письменника-сучасника недостатньо для з'ясування літературної якості твору. Відповідно, роман потребує глибшого літературознавчого дослідження.

Сюжет детективу «Під одним дахом зі смертю» покликаний привабити читача своєю оригінальністю: основна



дія відбувається у кафе «Георг» (Київ) десь на Оболоні. Головний герой – журналіст Павло Торяник – шукає вбивцю-маніяка, який жорстоко знищує завідників згаданого кафе – місцевих бомжів. Мотиви злочинів абсолютно незрозумілі: *«Тільки нащо комусь із них – Мореману або невідомому душогубу – убивати нікому вже не потрібних, опущених на самісіньке бруднюче, смердюче дно жалюгідних істот? Що спонукає вбивцю? Що одержує він од смерті своїх жертв?»*. Герой прагне «розчинитися» у масі безхатченків, і це йому вдається за допомогою театральної маски, переодягання та акторської гри. Він навіть стає королем закладу, а вирахувати вбивцю йому допомагають журналістська допитливість і небайдужість до чужих доль (випадково виявивши місцезнаходження колишньої відомої фотомоделі, а тепер наркоманки Еліни Бут, він вирішує втрутитись і випадково втрапляє в лігво маніяка).

Питання жанрової належності твору вирішується просто: в основі оповіді лежить розслідування злочинів нишпоркою-непрофесіоналом, отож це детектив. Підвид же його, очевидно, нуар («чорний роман»). Нуар як субжанр масової літератури окреслює основні аспекти цього роману. Композиційно твір наближається до «крутого» кримінального роману (hard-boiled fiction), адже, по-перше, героєм оповіді є персонаж не відсторонений, а вплутаний у злочин (жертва, підозрюваний або злочинець). У даному випадку головний герой (він же – нишпорка) – один із підозрюваних, оскільки саме Торяника останнього бачили з черговою жертвою маніяка; і Павло починає власне розслідування (*«Відчуваю, що в мені розпалюється цікавість до «гадючника», закипає азарт утратити в якусь невідому, але, безперечно, захоплюючу гру»*). По-друге, деякі деталі, які стали літературним «штампом» цього напрямку, є і в аналізованому романі, зокрема, постійне куріння та випивання персонажів, поява фатальної жінки, наркотики. По-третє, ще однією особливістю оповіді, яка характерна для нуару, є жорсткий реалізм (*«Пом'яті, потерті, заяложені, одутлі, сині, фіолетові, жовті, бурякові, бліді, як мерці... Найогидніші з-поміж них «танкісти», які ночують у каналізаційних люках, та «геологи», котрі цілими днями порпаються в контейнерах та урнах для сміття. Бруднюці,*

*смердючі самі й з такими ж сумками, торбами, поліетиленовими пакетами, вони беруть випити й перший час сидять мовчки, відьмакувато глипаючи з-під насуплених брів»*), схильність більшості персонажів до саморуйнування (це показано на прикладах безхатченків Тютільки, повій Натахи та Зіни, поета Кальмара, Ганса, Моремана, Воки тощо), використання сленгу (*братва, білочка хапонула, заковбасив, йо-майю, укоцав, натовкти рило, намахані, домаж, шльопнули, костогриз*), обов'язкової сексуальної лінії (Еліна Бут, Ася, повії). По-четверте, автор описує героїв із гіперболізовано девіантною поведінкою (низи суспільства), тим самим порушуючи і глибоко соціальні проблеми (алкоголізм, наркоманія, проституція), проте висвітлює ці проблеми зсередини, з точки зору самих безхатченків, а не подає думки відстороненої успішної людини. Так, навіть злочинець мотивує свої вчинки не звичайною нетерпимістю, а дитячою травмою, перебуванням у безпосередньому контакті з батьком-алкоголіком (*«...я ж особисто не робив би із цих «георгівських кавалерів» безневинних жертв буцімто жорстокого й цинічного суспільства. Мовляв, це воно тим чи іншим чином зламало їхні долі, а потім ще й відцуралося од них, знехтувало як жалюгідним, бридким непотребом. У своєму падінні вони винні самі. Бо ламають тих, хто ламається. притисують тих, хто притисується. Спивається той, хто п'є ... У природи є санітари, які знищують хворих тварин, аби недуга не набула поширення. Це хижаки – вовки, сови, орли, щуки... У нашому суспільстві таких санітарів немає. А шкода!»*).

Детектив «Під одним дахом зі смертю» цікавий не лише сюжетною побудовою, оригінальними пригодами з перевдяганням та рядом знакових деталей, які допомагають розплутати справу, а й системою персонажів, яка будується на різного роду бінарних опозиціях.

У композиційну схему детективного жанру входять класичні детективні герої: нишпорка, помічник нишпорки (асистент), злочинець, підозрюваний, жертва. Ці персонажі створюють бінарні опозиції: «нишпорка – злочинець», «злочинець – жертва», «нишпорка – підозрюваний». Протиставляються також «нишпорка – асистент».

Основна бінарна опозиція детективного жанру

«нишпорка – злочинець» у формальних межах класичного детективу проявляє себе як антагоністична пара.

Зображено інтелектуальне змагання між двома протилежностями: злочинець, який здійснює злочин, забезпечує собі алібі, підкидає хибні докази, та нишпорка, який мусить обрати єдино правильний шлях розслідування, спростувати алібі й довести вину злочинця, вирахувавши мотив. Тобто злочинець створює загадку (кодує), а нишпорка її розв'язує (декодує). Крім того, злочинець і нишпорка є представниками протилежних світів: злочинець створює хаос, вносить деструкцію в суспільство, нишпорка натомість відновлює порядок (справедливість) у соціумі. У детективі «Під одним дахом зі смертю» подібні антагоністичні пари є особливо цікавими для аналізу. Нишпорка Павло Торяник протиставляється вбивці-маніяку Євгенові Жернякові. Сюжет заплутується театральними масками й перевтіленням цих персонажів, адже у контингенті кафе «Георг» ця опозиція набуває іншого смислу й навіть імен (відповідно, Верівел та Леон, товариші-безхатченки). Ще інше забарвлення прочитується у протиставленні «письменник – фотограф», адже на підставі спільних інтересів – дослідження життя безхатченків – виникає дружба між письменником Торяником та фотографом Жерняком, тим більшою несподіванкою стає з'ясування особи вбивці, тим цікавіше автор поєднує в одній особі Євгена Жерняка кілька граней протилежних особистостей: талановитий відомий фотограф, підпільний виробник порнографічних знімків, завсідник кафе «Георг» (переодягнений), вбивця-маніяк. Натомість в образі Павла Торяника бачимо пересічного журналіста, якого покинула сім'я, горе-письменника, завсідника кафе «Георг» (теж переодягненого), нишпорку-непрофесіонала. Один пункт, який начебто збігається в протиставленій парі, – це завсідники «Георга», проте він різниться мотивом, адже Торяник переодягається, щоб вирахувати убивцю, а Жерняк – щоб безкарно вбивати людей.

Разуєче протиставлення двох світів, у яких перебуває головний герой, підсилюється фотовиставкою, на яку потрапляє Павло напередодні жахливих подій. Експозиція розміщувалася в двох залах: білому та брудно-темному, зображуючи,

відповідно, елітну, успішну частину суспільства та його низи: *«Десятки фотографій на темних, начебто брудних стінах були також кольорові, але вони вражали зовсім інакше і вражали набагато сильніше й гостріше, ніж ті, в білій залі. Перед очима поставав потворний, жахливий світ п'яниць, наркоманів, бомжів, злодюг, шлюх, жебраків... Здавалося, фотограф навмисне вибирав найбридкіші, найогидніші моменти з життя пропавших людей, якщо, звичайно, це ще можна назвати життям».* На виставці й відбувається знайомство майбутнього нишпорки з фотографом-убивцею Євгеном.

У сучасних варіаціях детективного жанру, наприклад, у «крутому» детективі, образ детектива не відокремлений від образу злочинця. Відповідно, найдоцільнішою в експлуатації проступає постмодерністська теорія дзеркала, згідно з якою втілюється уявлення про детектива як особливого феноменологічного відбитку злочинця. Якщо ж застосувати в аналізі цих образів принцип «геометричного моделювання», то їх можна розглядати в термінах зворотної симетрії. Тобто вертикальна вісь і зосередження позитивних і негативних характеристик образів дасть змогу спостерігати геометрично змодельоване співвідношення сюжетних виявів добра (нишпорка) і зла (злочинець). Для ускладнення ігрової дії в детективному жанрі та посилення інтриги автор може міняти місцями емотивні «полюси» характеристики персонажів. Наприклад, Торяник наділений такою рисою, як прагнення справедливості, натомість Жерняк вважає себе «санітаром», теж нібито встановлює справедливість, але протиприродним способом – вбиваючи. У подальшому автор різко змінює емотивний полюс характеристики Торяника, коли останній потрапляє в ситуацію бійки. Виявляється, справедливий і чесний нишпорка за певних обставин уподібнюється до злочинця і здатен жорстоко побити супротивника (*«Б'ю спершу правою – в дих, а коли, охнувши, «песиголовець» згинається переді мною в поклоні, лівою, знизу, даю в круту щелепу. Його мов вітром здмухує з освітленого місця в густу темряву...»*). Натомість Жерняк убиває, проте ніколи не вдається до бійки, адже тоді сили в супротивників виявились би приблизно рівними. Останнє свідчить про страх перед поєдинком, бажання

задалегідь забезпечити собі перемогу (як у ситуації навмисного вбивства). В опозиції також перебуває і спосіб життя обох персонажів. Квартира Євгена вражає достатком, колекцією японських нецке, картин, вигонченими меблями, елітними напоями, фотограф постійно подорожує, знаходиться в центрі уваги культурного бомонду. На противагу йому, журналіст Павло живе в квартирі, наповненій мотлохом, зарплати не вистачає навіть на новий телефон, проте таке порівняння лише доводить хворобливість та нелогічність дій Жерняка.

Протиставлення «злочинець – жертва» знаходиться вже в іншій площині. Мова йде про вирішення конфлікту шляхом злочину. Злочинець бачить лише один шлях вирішення конфлікту, найчастіше це – вбивство. Мотиви, як і конфлікти, можуть бути різними, проте у детективному жанрі вирішуються єдиним способом – злочином. Жертва завжди беззахисна перед злочинцем, адже перебуває у невідомості того, що вона – жертва. Цей факт і надає значну перевагу злочинцю (скоюється злочин). Саме такий тип протиставлення бачимо і в О. Винокурова. Більше того – вбивця, шляхом зміни зовнішності, втирається в довіру до майбутніх жертв, стає їхнім другом. Такий крок ще карколомніший, адже ніхто не чекає удару з боку товариша. У такому випадку протиставляються підступність та довіра. Так, злочинець щиро вважає, що чинить справедливість, наділяючи при цьому себе безмежними повноваженнями, стає богоподібним персонажем, який вершить суд. У такому ключі жертва навіть не підозрює, за що їй вкорочують життя.

«Нишпорка – хибний підозрюваний» – це ще одна обов'язкова пара класичного детективу. Таке протиставлення характеризується псевдоістинністю, яку нишпорка-професіонал визначає дуже швидко і найчастіше не доказовою базою або її відсутністю, а власною інтуїцією чи логічним мисленням. У О. Винокурова таке протиставлення втілюється у незвичайний спосіб. По-перше, хибним підозрюваним виявляється насамперед сам нишпорка. Факт втрати пам'яті не знімає з нього підозру аж до наступного вбивства, адже в стані глибокого сп'яніння персонаж здатен був учинити будь-що. По-друге, підозра знімається з наступного хибного підозрюваного

– Моремана (короля кафе «Георг») – лише після його смерті.

Класична опозиція «нишпорка – асистент» розглядається на осі інтелектуальних можливостей образів. Асистент завжди поступається Великому Детективу, хоча читачеві його логічні роздуми і висновки здаються правильними. Саме з образом читача асоціюється постать асистента. Інтелектуальна перевага завжди лишалася на боці нишпорки. О. Винокуров питання асистента в детективі теж вирішує по-своєму, адже ця роль відводиться вбивці. Євген Жерняк нібито допомагає Павлу Торянику, надаючи знімки, оповідаючи власні враження та думки, а насправді задалегідь виправдовує власні вбивства, нібито вмотивовуючи їх.

У портретних характеристиках персонажів О. Винокуров особливу увагу звертає на очі. Особливо виразно описуються очі вбивці: *«...його очі наливаються холодною, але блискотливою, наче уламок чистої криги, ненавистю...»*; *«За темними скельцями Леонові очі жахтять такою страшною ненавистю, що мені, справді, стає не по собі. Свят, свят! Що ж тоді робиться в нього в душі?»*. Погляд, очевидно, виплеканий ще з дитинства, з миті, коли *«одинадцятирічній хлопчина радіє, що його батько-мрець лежить на канані!»*, або й ще раніше – коли батько понівечив йому ногу, чи в процесі фотографування (*«Чим більше я фотографував цю погань, тим більше накопичувалося ненависті, огиди, такої відрази, що ладен був залетіти в кав'ярню і розвалити голови всім, хто там був»*).

Окремо описується постать господаря кафе «Георг» (Горинича): *«невисокий тлустий чоловік у темному костюмі, з довгою краваткою, яка не висить і не метляється, а струмусь по грудях, чередаю її тільки кінчик-коштик спадає з того округлого барильця»*; *«...насмішкуваті іржаві очі кабанкуватого господаря кав'ярні»*. Гіперболізм у зображенні, уподібнення людини до кабана викликає асоціацію з такими рисами характеру, як лінь, тупість, ненажерство, байдужість. Описаний колір очей довершує образ саморозрухою (іржа, яка роз'їдає, руйнує метал) та самовпевненістю (насмішка як показ зверхності). Перед читачем постає самовдоволений дрібний кримінальний елемент, який звик вирішувати справи чужими руками (спочатку він намагається керувати кафе руками

Моремана, а після вбивства останнього – руками Верівела). Горинич – збірний образ «володарів життя», для яких єдиним пріоритетом у житті є гроші.

Таким чином, детективний роман Олександра Винокурова – це чітко вибудована система опозиційних та взаємодовнюючих образів персонажів, притаманних детективному жанру. Опозиційні пари, створені письменником, постійно перехрещуються, відкриваючи несподівані риси характеру різних персонажів. Крім того, автор виразно описує соціально незахищені верстви українського населення, піднімає проблеми падіння людини, безкарних убивств безхатченків (адже органи правопорядку не приділяють належної уваги подібним убивствам), перетворення успішного фотографа на маніяка через глибоку психологічну травму, завдану в дитинстві.

#### Література

1. Винокуров О.І. Журналюга-1: Під одним дахом зі смертю / О.І. Винокуров. – К.: Браво, 2003. – 248 с. – (Сучасний український детектив).
2. Кокотюха А. Антологія українського детективу. Український нуар / Андрій Кокотюха [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/criminal//2009/08/25/071807.html>
3. Кокотюха А. Український літературний андеграунд / Андрій Кокотюха [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://vsiknygy.net.ua/shcho\\_pochytaty/overview/313/](http://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/overview/313/)

**Марина КІРЯЧОК,**  
аспірант

#### Проблема урбанізації в романі С. Процюка «Інфекція»

Роман «Інфекція» – один із найвпомітніших творів у доробку івано-франківського письменника Степана Процюка. Цю думку підтверджує той факт, що саме навколо «Інфекції» свого часу (роман було опубліковано у 2001р.) точилася гостра полеміка: від звинувачень у банальності, недосконалому подієвому наповненні, надмірній жорсткості у критиці національних негараздів і ментальних вад – до пропозицій висунути твір на Шевченківську премію. Звісно, кожна з наведених думок має право на існування, головне те, що роман був помічений і викликав неабиякий інтерес як з боку критиків, так і прихильників сучасної української літератури.

Художнє тло роману створюють дві сюжетні лінії, які розкривають перед читачем не лише складні колізії й перешкоди, що постають на шляху жадібних до комфортного й безбідного існування головних героїв, а й дають змогу оцінити створений автором психологічний портрет українця часів становлення молодої незалежної держави 90-х років минулого століття. «Процюк не може чи не хоче давати читачеві портрети героїв, не дає пейзажів, інтер'єрів, екстер'єрів чи бультер'єрів, тут нема і діалогів, але є інтелектуальна боротьба героїв, автора і всіх їх разом зі світом і з самими собою» [1]. Дійові особи твору відрізняються за світоглядом, ідеологічними позиціями та цілями, належать до різних суспільних прошарків, та все ж мають дещо спільне. І саме в цьому аспекті голос С. Процюка (бо ж присутність автора безумовно відчувається в кожному рядку тексту) звучить вкрай песимістично: самотність, моральна деградація, розбещеність, духовне зубожіння, занепад культури... Усе це – наслідки страшної інфекції, що по-своєму вразила кожного героя роману, пронизує метастазами хворе тіло українського народу.

За Процюком, інфекція – це вірус «розправи і глумління над мораллю», спричинений стрімким натиском урбанізації, що носить нищівний характер стосовно споконвічних рис українського менталітету та вивільняє агресію, страх і бажання

за будь-яку ціну (навіть шляхом зречення своєї національної сутності) вижити під пресом навколишнього світу.

Загалом тема впливу міста на психологію людини є не новою в українській літературі, але в сучасних умовах вона набирає все більшої актуальності, як констатує В.Г. Фоменко: «Зростання міського населення, зосередження в містах різноманітних видів виробництва та діяльності людини сприяють загостренню як соціальних протиріч, так і зумовлюють втрату особистістю загальнолюдських ціннісних орієнтацій. Багатовекторність тенденцій глобальної урбанізації, які можна ідентифікувати і в Україні, спонукають письменників до відтворення різноманітних проблем, пов'язаних із бурхливим зростанням і розвитком міст, а також до осмислення і з'ясування сутності сучасного рівня урбанізації» [4, с.64].

Є. Баран зауважує соціально-психологічний характер роману та стверджує думку про те, що «Інфекція» – це роман про нас сьогоднішніх: «Сава Чорнокрил, Кирило Орленко, Остап і Назар Кисільчуки, Іванка, Ірен, черниця Франциска etc. – це ми. Такі, як ми є. Сила Процюка – в умілому зриванні соціальних масок. Недолік Процюка – у тому ж самому. Процюк – актуальний, він гостро реагує на всі соціальні й психологічні зміни» [1]. Варто відзначити, що і зараз проблематика роману не втрачає своєї гостроти, навпаки, глибина зображення глобальних соціокультурних змін в Україні неодмінно змушує читача замислитись над власним сьогоденням. Де ж бере свій початок історія цієї невиліковної хвороби?

Знайомство з головним героєм роману починається з констатації: «Сава Чорнокрил не любив України». Причини цієї нелюбові різні: це й історично зумовлене сприйняття України як «дівчини, яку кожен зайда, чи то із коротконогим монгольським обрисом, чи то у пропітнілих лаптях 45-го розміру, міг брати, скільки заманеться <...>» [3, с.3], і сучасне «галушково-вишиване непротивленство воріженькам», і презирливе ставлення Сави-східняка до західної ментальності: «Він не любив галичан за їхню маніпуляцію та зманювання ідеалами, за їхнє політичне перелюбство, за їхню дріб'язкову корисливість і міщанську хитрість, за потрійне дно, за любов до побутового комфорту і відразливу корумпованість» [3, с.4].

Зауважимо, що протиставлення Схід-Захід в контексті морально-етичних цінностей та життєвих пріоритетів у романі окреслюється досить чітко. «Автор ставить перед собою цікаве і непросте завдання – показати, наскільки важливим в українському організмі є географічний чинник, той чинник, що визначає естетику, емоції, стиль життя і світовідчуття» [6, с.99].

Як зауважує Р.Б. Харчук, письменник не приховує своїх симпатій до східняків, скромних і добродушних трударів, які все життя віддавали чесній праці на землі. «Однак варто сприймати цю симпатію ще й в іншому ракурсі – як симпатію до репаного селянства, в советській інтерпретації – куркульства, яке в Україні, як свідчать підручники з історії, викоренили як клас» [6, с.98]. Тож логічно зробити висновок, що в жодній з цих часто протиставлених одна одній частин нашої держави справжнього українця майже неможливо знайти. Від констатації цього факту С. Процюк переходить до спроби аналізу його першопричин, хоча, на думку Р.Б. Харчук, «досить поверхово розглядає ті причини, через які вже постколоніальні українці зраджують власну ідентичність» [6, с.99].

Отже, виходячи зі змісту роману, історія української держави, на жаль, і досі має негативний вплив на її сьогодення. Але ж нові часи завжди приносять радикальні зміни, що призводить до модернізації суспільних ідеалів та світоглядних обріїв, народження нових національних героїв та ін. Та автор жорстко проголошує – нове покоління практично не здатне загоїти рани від ярма та батога і вписати в новітню історію образ сучасного українця-патріота. Причиною цього, передусім, є негативний вплив урбанізації на суспільний розвиток, що каталізує занепад ціннісних орієнтацій і зрештою призводить до негативного впливу на формування особистості. Напрочуд переконливим цьому підтвердженням є герой роману Остап Кисільчук, виходець з невеличкого галицького села, а нині студент одного з київських ВНЗ, «у характері якого місто розкрило ниці якості душі <...>. Остап думає, що він здатен завоювати та підкорити місто, зрадивши своє коріння, свою родину» [5, с.85]. Хлопець чітко визначає свою мету в житті і не гребує будь-якими засобами для її досягнення. Остап сповнений амбіцій і планів, відчуваючи себе інтелектуально вищим, розвиненішим, не бажає повторити долю своїх батьків,

яка видається йому осоружною. Плин сільського життя для героя уособлює все те, що він ненавидить у своїй батьківщині: «Бо ти бачиш цю застиглість часу, цю неоковирну рагульську неквапливість, цю тупувату чуханку голови, ці перманентні скарги, цей підсвідомий інфантизм, що вразив українство, ти бачиш це все і розумієш власну чужорідність, відокремленість, інакшість від цього сонного царства так званої тягlostі, традицій, якими прикривають усвідомлення власної неспроможності творення» [3, с. 54].

Опозиція «село-місто» в «Інфекції» підсилюється розколом у родині Кисільчуків: якщо старший брат не уявляє себе за межами величного Кисва, зневажливо ставиться до рідного краю та звичного життя своїх батьків-селян, то молодший Назар, навпаки, отримує психологічний удар вже від першої зустрічі з містом-велетнем: «Скрізь чужинська мова, ошмаття облич, оцупки рук, обрубки величі. Щось притискає Назара до землі, горбатить, робить маленькою комахою, скромним гвинтиком, невідь-як затесаним у відлагоджений механізм столичної машини, покликаної продукувати щастя» [3, с.27]. Зрештою, зруйновано не лише світлі сподівання юнака стосовно духовного й культурного центру країни, міста, про яке так захоплено розповідав Остап, а й зв'язок з братом, який колись був найближчою людиною, остаточно розривається. В образі Назара втілено певну опозицію до урбаністичного соціуму, але, на думку Р.Б. Харчук, «цей персонаж виявляється в романі найходульнішим, яловим і непереконливим» [6, с. 99]. Тож достойної протидії «городянину нового покоління» С. Процюк не пропонує, але залишає простір для читацьких роздумів і висновків. Вірогідно, що сам автор при цьому залишається на боці села як останнього носія одвічної української культури і ментальності.

Отже, проблема урбанізації як потужного чинника суспільних змін є надскладною перешкодою на шляху до звільнення від згаданої вище інфекційної хвороби, або навіть, як називає її Процюк, «національного СНІДу».

І. Бондар-Терещенко зазначає, що роман «Інфекція» – це «сповідь сина епохи на тлі всесвітньої глобалізації й занепаду патріотичного, м'яко кажучи, живла» [2]. Дійсно, у роздумах і внутрішніх монологах героїв чуємо голос автора, який закликає

нас поглянути на самих себе зі сторони, оцінити своє місце у суспільстві, де керують гроші, влада і задоволення, та усвідомити можливі трагічні наслідки такого існування. Є. Баран говорить: «Особисто мені Процюк нагадує трагічний шлях Франка з його 40-річним служінням Нації. Що з того вийшло – не мені нагадувати. Але Процюк, вслід за Франком, вчить галичан бути українцями, а східнякам прищеплює почуття національної гордості. Не знаю, чи сам Процюк прагне вчити, але це сильніше за нього, і він робить те, що належить зробити саме йому» [1].

С. Процюк ретельно й уміло аналізує в романі психологію сучасного українця, показує причини, що призвели до ідеологічного і патріотичного зламу, але вірить у народження сильного українського характеру, що не втрачає себе і виграє. Автор талановито «препарує» найпотаємніші закутки людської душі, він – майстер слова – сильний як у зображенні найінтимнішого, так і всезагального. Тому роман «Інфекція», можливо, і є тими ліками, котрі конче необхідні українському народу, адже усвідомлення проблеми – це перший і найголовніший крок до її розв'язання.

#### Література

1. Баран Є. Навздогін дев'яностим... Проза бібліофіла / Є. Баран. – Івано-Франківськ: Типовіт, 2006. – 200 с. – (Серія «Інша критика»).
2. Бондар-Терещенко І. Діагностика від Процюка / І. Бондар-Терещенко // [http://kut.org.ua/books\\_a0100.php](http://kut.org.ua/books_a0100.php)
3. Процюк С. Інфекція / С. Процюк // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 149. – С. 3-69.
4. Фоменко В.Г. Поліфонізм української урбаністичної прози / В.Г. Фоменко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – Луганськ, 2010. – Вип. 20. – С. 64-69.
5. Фоменко В.Г. Сучасна урбаністична проза як джерело термінотворення // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2006. – Вип. 26. – С. 83-86.
6. Харчук Р.Б. Сучасна українська проза: постмодерний період: навчальний посібник / Р.Б. Харчук. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.

Ритуал як інтертекстуальний елемент  
у романі «Чорна рада» П. Куліша

Написанню роману «Чорна рада» передувала величезна, копітка художньо-дослідницька робота письменника. Задум написати історичний роман виник у Пантелеймона Куліша в період зацікавленості суспільства ідеями культурної самобутності українців. Він читає «Історію Малороссии» М. Маркевича, «Історію Малої Росії» Д. Бантиш-Каменського, твори М. Гоголя, В. Шекспіра. Захоплюється українськими історичними піснями, думами. Ретельно студіює історичні, етнографічні, мемуарні джерела. Детально вивчає літописи Самовидця та Граб'янки. Черпає історичні факти з російських та польських джерел. Також збирає матеріал безпосередньо з уст старих козаків.

П. Куліш першим звернувся до теми козаччини періоду внутрішньої боротьби в Україні. Аналіз тексту роману виявив конкретні традиційні форми «чужого» слова в тексті: ремінісценції, алюзії. Кількість рядків, у яких виразно або приховано звучить «чуже слово», у «Чорній раді» досить значна, тому зупинимось лише на ремінісценції як найбільш поширеній формі міжтекстових зв'язків.

Ремінісценція на рівні теми чітко простежується у традиції побратимства в козаків. Це звичай духовного споріднення з метою взаємодопомоги. «Се наш січовий звичай. Як не одрізняй себе од миру, а все чоловіку хочеться до кого-небудь прихилитись; нема рідного брата, так шукає названого» [2, с. 63]. Козаки вважали його більш сильним зв'язком, аніж кровний.

Традиція побратимства побутувала і в Східній Європі, у середовищі дружинного лицарства Київської Русі. Підтвердженням є твір Феодосія Печерського (XI ст.) «Друге послання до князя Ізяслава Ярославовича», в якому автор закликає не «брататись» з католиками. Традиції побратимства присутні в билинах Київської Русі, зокрема «Ілля Муромець і Святогор», в українських казках, легендах («Котигорошко»),

«Ведмідь-Іванко», «Товчикаміль і Сучимотузок» та інші). У козаків цей обряд став освячуватися церквою. Кирило Тур: «...зайшли у Братство та й попросили панотця прочитати над нами із Апостола, що нас породило не тіло, а слово боже...» [2, с. 63].

Ідея природного розвитку людини і суспільства спонукала П. Куліша до комплексного вивчення народного світогляду й характеру. Звичаї та обряди письменник вивчав з погляду етнографії, історії, соціології, художнього мистецтва. В тексті зустрічається ремінісценція-перегук між дохристиянськими та християнськими віруваннями. Звичай побратимства має глибоке коріння і є загальним для всіх народів. У стародавньому світі обряд супроводжувався клятвою і різноманітними символічними ритуалами. Побратими пили змішану з вином кров один одного, спільно вживали галюциногенний напій, ритуальну їжу, обмінювались подарунками. Ритуал відбувався по-різному, але мета була одна – встановлення штучних родинних зв'язків для консолідації військової ватаги.

Розрізняють два типи побратимства: назване і христове. Назване – історично давніший тип, спільний для усіх індоевропейських народів. Христове побратимство супроводжувалось християнською символікою: ті, хто братався, клялися перед іконою, обмінювалися натільними хрестами. Козаки братались і з чужинцями, з людьми інших національностей. Так, Кирило Тур побратався із козаком-чорногорцем із балканського півострова, бо той був «добрий юнак». Побратими зобов'язувались любити, поважати один одного, рятувати від смерті. Кирило Тур: «Отож і побратався я з ним [Чорногорцем – прим. авт.] у Братстві, так уже, щоб у нас не було се моє, а се твоє, а все укупі: щоб допомагати один одному у всякій пригоді, щоб менший старшому був вірним слугою, а старший меншому рідним батьком» [2, с. 65].

Побратимство в романі базується на моральному законі дружби. Козаки братались, щоб піклуватися один про одного, підтримувати чи визволяти, якщо буде необхідність. Так Богдан Чорногор оберігав свого побратима Кирила Тура від кив козаків: «Сей, ходячи круг стовпа, одного зупинить покірним проханням, другому пострікне про яку-небудь Кирилову

послугу, а на іншого блязня то й посвариться <...> Благаючи іншого отамана, аж слізьми обливався вірний Турів побратим; а в Січі великого стояло таке щире побратимство» [2, с. 125-126].

Ремінісценція на рівні ритуалу простежується у романі, коли йдеться, наприклад, про покарання Кирила Тура.

Ритуал «ґрунтується на усвідомлених чи несвідомих міфічних та архетипних дискурсах, символічно виражає їх змісти, інколи використовується з терапевтичною метою, залучає індивідів до сакрального дійства, колективного співжиття, викликаючи у них переживання величного, піднесеного [3, с. 330]. У ритуалі містяться важливі ознаки людського існування, без яких воно зазнає зневажливого ставлення до себе.

Таке бачення ритуалу підтримувалось козацтвом, оскільки не тільки допомагало їм у бою, побуті, а й породжувало на Січі постійне прагнення кожного до самоорганізації.

Пантелеймон Куліш використовує в тексті «Чорної ради» козацький ритуал покарання, в основі якого лежать принципи моралі. Найбільш популярною карою у козаків було забивання киями біля ганебного стовпа. Пантелеймон Куліш вводить у твір епізод суду над Кирилом Туром. За свій злочин перед товариством він терпить біль і сором. «Прив'язали бідолашу так, щоб можна було повертатись на всі боки, ще й праву руку оставили на волі, щоб можна було бідоласі достати ківш та випити меду або горілки; бо так водилося у тих химерних низовців, що коло стовпа тут же горілка стоятиме у діжечці і калачів решето – раз для того, щоб, завдавши голові хмелю, не так тяжко було горопасі кінчати жизнь, а вдруге, для того, щоб охотніш козаки брались за кий. <...> Отсе ж усякий братчик, ідучи мимо, зупиниться коло стовпа, вип'є коряк меду чи горілки, калачем закусить, візьме кий, ударить раз виноватого по спині – да й пішов своєю дорогою» [2, с. 124].

Традиційно цей епізод тлумачився як фрагмент виховання шляхом побиття. І ніколи не ставилося питання про те, з яких джерел автор черпав цей епізод і яка його функція в тексті.

Насамперед привертає увагу причина, через яку Кирило Тур потрапляє на ганебний стовп. Козаки надавали перевагу

свободі у всіх її проявах. Також вони вели постійні війни і перебували завжди в бойовій готовності. Тому кровні зв'язки переобтяжували їх і відволікали. «Сказано – козаки: байдуже їм про жінок, як заходяться з військовими речами» [2, с. 68]. Автор зазначає, що Запоріжжя держиться «на давніх, правічних звичаях». Будь-які відхилення від усталених норм караються. Кирило Тур не дотримався регламентованої гречності з дівчиною, тому і зазнав осуду козаків: «<...> вина ж його була дуже тяжка: більшої вини й не було, здається, в запорожців над оте скаканне в гречку» [2, с. 124]. Мотив зради козацьким традиціям розкривається в словах батька Пугача: «Знохався поганий з бабами і наробив сорому товариству на всі роки» [2, с. 123]. Суворість законів щодо порядку пояснювалась присутністю на Січі людей різного статку та моралі, а також постійним веденням війн, що вимагало дисципліни у війську.

Відомий історик та етнограф Дмитро Яворницький вказує на деталі покарання: «Ганебний стовп стояв на січовій площі біля дзвіниці. Біля нього завжди лежала в'язка сухих дубових палиць з голівками на кінцях, званих киями. Козака, якого спіймали на злочинстві, приводили туди і прив'язували на три доби, а часом і більше, поки не сплатить грошей за вкрадену річ. Протягом того часу повз злочинця проходять товариші. Одні мовчки дивляться на прив'язаного. Інші, напившись, б'ють і лають його, треті пропонують йому грошей. Четверті, прихопивши з собою горілки й калачів, поять і годують його. І хоча злочинцеві не хочеться їсти і пити, він усе-таки мусить це робити» [5, с. 151]. Наявність багатьох спільних елементів ритуалу покарання в Пантелеймона Куліша та Дмитра Яворницького дають підстави стверджувати про реальне історичне підґрунтя цього явища. Спостерігається лише одна відмінність, і вона полягає у жанровій різноманітності текстів. Уривок Дмитра Яворницького – це констатація факту, події очима історика. Натомість епізод Пантелеймона Куліша – це художньо оброблений текст, підпорядкований сюжетній лінії та задуму твору. Відомо, що автор не завжди поділяв надмірну жорстокість, відверте знушення козаків у покараннях. Письменник вболіває за долю героя, тому називає «бідолахою», «горопахою».

Забивання киями біля ганебного стовпа – це одне з



покарань, характерних для Січі. Олександр Середюк поділяє покарання, залежно від характеру злочину, на:

- прив'язування до гармати на площі за зневагу до начальства й особливо за грошовий борг. Винного тримали доти, поки він сам не заплатить або хтось інший не поручиться за нього;

- шмагали нагаями під шибеницею за злочинство й гайдамацтво; розграбування майна, товарів, харчів, за самовільне перевищення норм продажу товарів, встановленої в Січі;

- заслання до Сибіру (в останній період існування Січі);

- дуель, коли виникали взаємні сварки [4, с. 237].

Можемо припустити, що Пантелеймон Куліш використав ритуал покарання киями як такий, що був найбільш затребуваний та дієвий на теренах України.

Запорозька Січ вирізнялася незалежністю й власним управлінським механізмом. Володимир Андрущенко та Віктор Федосов, роздумуючи над феноменом Запорозької Січі, зазначають: «Січова законотворчість розвивалась як звичаєве, тобто усне за формою право, укорінене в свідомості святістю традицій» [1, с. 87]. Учені зауважують, що з плином часу юридичні норми не зазнали змін і не були впорядковані в єдиний закон. Пантелеймон Куліш в романі використовує модель постійної судової структури на Січі: рада – кошовий – старійшини – отамани. Найдемократичнішим елементом була козацька рада. Вона приймала закони й рішення, обирала, забороняла, контролювала. Її значимість відчутна і в художньому тексті: «Як ось ударили в бубни, а скрізь по віщовому місцю почали гукати окличники: «У раду! У раду! У раду!». <...>

- Чого се б'ють у віщові бубни? – питає один братчик другого, пробираючись проміж людом.

- Хіба не знаєш? – одвітує той. – Судитимуть Кирила Тура!» [2, с. 122].

Кошовий очолював уряд Січі. Звертання «батьку» до нього засвідчує силу влади, глибокої поваги запорожців. Письменник вводить у твір образ «батька Пугача», у діях якого акумулюється виховання підлеглих шляхом дотримання козацьких звичаїв. Розпорядження отамана виконувалися

миттєво. Особливого звучання в тексті набуває звернення до гетьмана: «Говори, батьку гетьмане; твоє слово – закон» [2, с. 123]. Гетьман був найвищою інстанцією в адміністративних та судових справах.

Інша складова правосуддя – старійшина, «діди січовії». Автор зазначає, що «на нарадах їх річ була попереду», «їх шановано й поважано, як батьків» [2, с. 122]. Їх значимість підкреслює у промові гетьман Брюховецький: «Ви знаєте всі стародавні звичаї і порядки – судіть самі, як самі знаєте, а моє діло махнути булавою, да й нехай по тому буде» [2, с. 123].

Отамани мали найменше впливу на рішення того чи іншого питання, тому курінна старшина у відставці складала останню управлінську ланку козацтва.

Пантелеймон Куліш детально зображує розташування суддівської еліти, наче намагається перенести історичну вагомість у теперішній час читача.

Таким чином, Пантелеймон Куліш у романі «Чорна рада» використав історичні та етнографічні матеріали, зокрема ті, що стосуються козацьких ритуалів, з метою охудожнення історичного буття України періоду Руїни. Літературну обробку звичаєвих та ритуальних матеріалів можна вважати внесенням інтертекстуальних елементів у загальний текст роману. Роль цих елементів полягає, передусім, у тому, щоб надати творові історичної та етнографічної достовірності, а також романтизувати побут Запорозької Січі.

### Література

1. Андрущенко В. Феномен Запорозької Січі / Володимир Андрущенко, Віктор Федосов // Дніпро. – 1991. – № 10. – С. 80-89.
2. Куліш П. Чорна рада : хроніка 1663 року та оповід. / Пантелеймон Куліш. – К. : Веселка, 1990. – 254 с.
3. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 2. М (Маадай-Кара) – Я (я-форма) / авт.-укл. Ковалів Ю. І. – К. : Академія, 2007. – 622 с. – (Енциклопедія ерудита).
4. Середюк О. Лицарі сонця : іст. нарис – 2-е вид., доповн. і переробл. / Олександр Середюк. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2008. – 472, [2] с.
5. Яворницький Д. І. Історія Запорізьких козаків. У 3 т. Т. 1 / Д. І. Яворницький. – Л. : Світ, 1990. – 316, [3] с.

### Концепція творчості у Святому Письмі

Погляд на творчість у Святому Письмі можна трактувати як процес творення світу та людини у ньому, як процес творення умов існування цього світу та всього, що його населяє, як творення Святого Письма Богом. Хоча всі ці види творчості Всевишнього взаємопов'язані, оскільки процеси світотворення передусе слово, промовлене Богом. У Біблії створення світу як результат Божого слова-дії, сповненого премудрістю, згадується пророком Єремією: «Своєю Він силою землю вчинив, Своєю премудрістю міцно поставив вселенну, і небо напнув Своїм розумом» (Книга пророка Єремії, 10: 12). Святий Августин у «Сповіді» говорить про момент творчого задуму створення світу: «Отже, ми бачимо створені Тобою речі тому, що вони існують, але ми бачимо це тому, що Ти їх бачиш, ми чуттями бачимо, що вони існують, духом бачимо, що вони добрі. Але Ти, Ти бачив їх створеними вже тоді, коли бачив, що їх треба створити. Сьогодні, коли наше серце одержало від Твого Духа поняття Добра, ми спроможні чинити добро» [9, 296].

Як стверджує З. Лановик, авторська парадигма біблійних книг тісно пов'язана з історико-культурологічним контекстом [6, 397]. Кожен уривок Книги Єремії необхідно аналізувати окремо у контексті того історичного періоду, коли він був створений, і відтворювати той духовний стан, в якому міг перебувати автор у час його написання [6, 403]. Як зауважує О. Мень в «Ісагогії», Священне Писання створювалось багатьма людьми впродовж понад десяти століть. Називаючи його богонатхненним, ап. Павло (2 Тим, 3: 16) проповідує загальну віру старозавітної та новозавітної Церкви в те, що книги Біблії були написані під особливим впливом Духа Святого, а щодо природи самого натхнення погляд Церкви склався не одразу. Ранні Отці, наслідуючи іудейську традицію, були схильні розглядати його як вербальне, тобто продиктоване вище та записане слово у слово (Тертуліан), але вже з IV століття підкреслювалась роль самих священних авторів

(Августин, св. Діонісій [8, 22]).

У Біблії поняття творчого натхнення тісно пов'язане із поняттями інспірованості, богонатхненності. Пророк, який виконує Божу волю, передає Богом нав'язані на нього думки у письмовій формі, не ідентифікує себе із автором, оскільки ним вважається Бог, а лише усвідомлює себе обраним посередником між світами реальним та ідеальним (вищим). Хоча пророка слід розглядати і як інтерпретатора почутого від Всевишнього, оскільки він – людина певної епохи та представник власної культури. Тому йому важко оминати все те, що він бачить на власні очі. Звідси – певне просвічування індивідуальності у тексті, написаному ним. Старозавітне божественне одкровення пророка Ісайї сповнене усвідомлення ним божественного походження дару пророкувати: «Господь Бог Мені дав мову вправну, щоб уміти зміцнити словом змученого, Він щоранку пробуджує, збуджує вухо Мені, щоб слухати, мов учні. Господь Бог відкрив вухо Мені, й Я не став неслухняним, назад не відступив» (Кн. Прор. Ісайї, 50: 4 – 5) чи «А Я – ось із ними умова Моя, говорить Господь: Мій Дух, який на тобі, та слова Мої, що поклав Я до уст твоїх, не уступлять вони з твоїх уст, і з уст нащадків твоїх, і з уст нащадків потомства твого, говорить Господь, відтепер й аж навіки!» (Кн. Прор. Ісайї, 59: 21).

Незважаючи на те, що будь-яка творчість передбачає суб'єктивний акт індивіда, незалежність мислення, спонукає до самовираження, пізнання себе та навколишнього світу, у площині розгляду питання про творчість у Біблії слід зауважити:

1) Сакральне походження творчого натхнення у ній: «І простяг Господь руку Свою, і доторкнувсь моїх уст та й до мене сказав: «Ось дав в твої уста слова Мої! Дивись, – Я сьогодні призначив тебе над народами й царствами, щоб виривати та бурити, і щоб губити та руйнувати, щоб будувати й насаджувати!» (Книга пророка Єремії, 1: 9 – 10) чи «І сказав Валаам до Балака: «Ось я прибув до тебе тепер. Чи потраплю я сказати щось? Те слово, що Бог вклав в уста мої, його тільки я буду промовляти» (Книга числа, 22: 38).

2) Творчі здібності людини сприймаються як Божий дар. У Святому Письмі всі якості та творчі здібності, які притаманні людині – від Бога: «І вклав в його серце, щоб навчав, він і

Оголіяв, син Ахісамаха, Данового племені. Він наповнив їх мудрістю серця, щоб робили вони всяку роботу обрібника, і мистця, і гаптівника в блакиті, і в червені, і в вісоні, і ткача, що роблять усяку роботу й задумують мистецькі речі» (Вихід, 34: 34 – 35). Розумові та мистецькі здібності і знання теж від Бога: «І промовив Господь до Мойсея, говорячи: «Дивися, – Я покликав на ім'я Бецал'їла, сина Урієвого, сина Хура, Юдиного племені, і наповнив його Духом Божим, мудрістю, і розумуванням, і знанням, і здібністю до всякої роботи, на обмислення мистецьке, на роботу в золоті, і в сріблі, і в міді, і в обробленні каменя, щоб всаджувати, і в обробленні дерева, щоб робити в усякій роботі» (Вихід, 31: 1 – 5). «І Я ото дав із ним Оголіява, Ахісамахового сина, Данового племені. А в серце кожного мудросердого Я дав мудрість, – і зроблять вони все, що Я наказав був тобі» (Вихід, 31: 6).

3) Головне для пророка не самопізнання, а пізнання Бога через слово його, сповнене благодаті. У «Євангелії від св. Івана» записано: «Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово. Воно в Бога було споконвіку. Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього» (Єванг. від св. Івана, 1:1). Слово сприймається як першопричина творення, логос. Як стверджує С. Аверинцев, саме ім'я «Логоса», чи «Слова», дуже природно асоціювалось із поняттям слова як тексту, з поняттям книги [1, с. 207]. На думку П. Білоуса, у середньовічну добу поняття «мудрість» мало передусім божественний смисл, який давався через слово Боже, записане у священних книгах, світ уявлявся як текст, що складається із знаків, котрі вказують на приховану суть реалій-речей [5, с. 59].

Тлумачити Боже слово могли лише пророки. Вони доносять це слово до інших, безумовно, самі у нього вірячи. Вони вважають себе обраними, але в жодному разі не хизуються цим. Їх поведінка як у дійсному житті, так і в літературному сформована під впливом християнського світогляду та принципів смирення, покори перед долею, оскільки, на їх думку, на все воля Всевишнього. Есхатологічні погляди на світ зорієтували пророків в актуальності вибору їх головної місії – поширити християнську істину. Книга як письмова фіксація стає таким засобом розповсюдження

істинного слова від Бога. Як пише П. Білоус, «проповідник – це сугестор, який словом навіює передчуття Царства Небесного» [5, с. 42]. Таке передчуття повинно було бути і в пророка Єремії. Про нього записано у Біблії: «Ще поки тебе вформував в утробі матерній, Я пізнав був тебе, і ще поки ти вийшов із нутра, тебе посвятив, дав тебе за пророка народам!» (Книга пророка Єремії, 1: 5).

Важливе значення у Святому Письмі приділяється не лише процесу творчості, але й головному творцеві всього, що існує – Богу: «Горе тому, хто з Творцем своїм свариться, черепок із земних черепків! Чи глина повість гончареві своєму: «Що робиш?» а діло його: «Ти без рук!» (Кн. Прор. Ісайї, 45: 9). Пророк Ісаїя як доказ його всетворчості проголошував: «Я, що світло формую та темність творю, чиню мир і недолю творю, Я – Господь, Який робить це все!» (Кн. Прор. Ісайї, 45: 7) чи «Я землю вчинив і створив людину на ній, небеса Я руками Своїми простяг і про їхні зорі звелів» (Кн. Прор. Ісайї, 45: 12). Головне, що людина повинна отримувати від творчого процесу, – радість та задоволення. У Біблії ідея захоплення від творчості втілена у слові Всевишнього: «Бо ось Я створю нове небо та землю нову, і не згадаються речі колишні, і не прийдуть на серце! Тож навіки радійте та тіштеся тим, що творю Я, бо ось Я створю Єрусалима на радість, а народа його – на веселість!» (Кн. Прор. Ісайї, 65: 17 – 18).

Середньовічний книжник вірив у кожне слово, оскільки, як людина релігійна, відчував значну відповідальність перед вищою силою. Тому його літературна свідомість була сформована під впливом власної віри.

Слушним з цього приводу видається міркування архієпископа Ігоря (Ісіченка) про те, що Біблія внесла в літературну свідомість середньовічного книжника уявлення про культуру сакральної книги як збірника самостійних текстів, поєднаних інспіраційно (благодатним діянням на авторів натхнення Святого Духа), концептуально (показом провіденційної присутності Бога в людській реальності) та функціонально (через широкомасштабне використання в Церкві як Святого Письма) [3, с. 301].

Оскільки сама праця книжника, який записував Боже слово, вважалась сакральною за походженням, відповідним

мало бути і його ставлення до самого слова. Це особливе ставлення до написаного слова, увіковічнення в ньому отриманих від Всевишнього настанов можна зустріти ще в Старому Заповіті: «І написав Мойсей всі Господні слова та всі закони» (Вихід, 24: 4). У свідомості людей, які вірили в істинність сказаного чи написаного, відбувався процес сприйняття чи несприйняття християнського знання: «І взяв він книгу заповіту, та й відчитав вголос народові. А вони сказали: «Усе, що говорив Господь, зробимо й послухаємо!» (Вихід, 24: 7). Увага спрямована на функціональність пророчих слів, вираження та поширення ними християнської істини, призначення слова як виразника одкровення від Всевишнього, єдиного його творця, як написано у Святому Письмі: «І дав Він Мойсееві, коли закінчив говорити з ним на Сінайській горі, дві таблиці свідoctва, таблиці кам'яні, писані Божим перстом» (Вихід, 31: 18) та «І повернувся, і зійшов Мойсей із гори, – а в руці його дві таблиці свідoctва, писані з обох їхніх сторін, – звідси й звідти вони були писані. А таблиці – Божа робота вони, а письмо – Боже письмо воно, вирізьблене на таблицях» (Вихід, 32: 15 – 16). У цьому випадку Мойсей конкретизує творця Святого Письма, таким чином заперечуючи свою роль у його написанні. Дидактичне призначення слова, його спрямованість на інтелектуальну, моральну та релігійну форми свідомості наявні у зверненні Бога до Мойсея: «Вийди до Мене на гору, і будь там. І дам тобі кам'яні таблиці, і закона та заповідь, що Я написав для навчання їх» (Вихід, 24: 12).

Але разом з тим Мойсей не приховує власного ставлення до того, що відбувається, він просить Бога за народ, вказуючи на книгу життя, написану Всевишнім: «А тепер, коли б ти пробачив їм їхній гріх! А як ні, – витри мене з книги Своєї, яку Ти написав»... І промовив Господь до Мойсея: «Хто згрішив мені, того витру із книги Своєї» (Вихід, 32: 32 – 33). На існування такої книги вказується у «Об'явленні Івана Богослова»: «І бачив я мертвих малих і великих, що стояли перед Богом. І розгорнулися книги, і розгорнулася інша книга, – то книга життя. І суджено мертвих, як написано в книгах, за вчинками їхніми» (Об'явлення, 20: 12) чи «Переможець зодягнеться в білу одягу, а ймення його Я не змию із книги життя, а ймення його визнаю перед Отцем Своїм і перед його

Ангелами. Хто має вухо, хай чує, що Дух промовляє Церквам!» (Об'явлення, 3: 5).

Записане слово є символом заповіту між людиною та Всевишнім, символом богообраності народу Ізраїлю: «І промовив Господь до Мойсея: «Напиши собі слова, бо згідно з цими словами склав Я заповіта з тобою та з Ізраїлем» (Вихід, 34: 27). Але крім записаного слова, значна увага приділена і слову усному, слову пророка, який мав виконати просвітницьку місію: «І Він оголосив перед Вами заповіта Свого, що наказав вам чинити, – Десять Заповідей, і написав їх на двох камінних таблицях. А мені Господь наказав того часу навчати вас постанов та законів, щоб виконували ви їх у Краю, куди ви переходите володіти ним» (Повтор. Закону, 13 – 14). Крім пророка, поширювати християнську істину мали право і священники. Це пояснюється тим, що Закон як результат творчості самого Бога, здатні були поширити обрані ним. У Біблії такими є священники: «І написав Мойсей цього Закону, та й дав його до священників, Левієвих синів, що носять ковчега Господнього заповіту, та до всіх Ізраїлевих старших» (Повт. Закону, 31: 9).

Крім того, у Святому Письмі зосереджений погляд на слово як на таке, що здатне змінювати, жити: «А коли Мойсей скінчив промовляти всі ці слова до всього Ізраїля, то сказав він до них: «Прикладіть свої серця до всіх тих слів, які я сьогодні чинив свідками проти вас, що ви накажете їх своїм синам, щоб додержували виконувати всі слова цього Закону. Бо це для вас не слово порожне, – воно життя ваше, і цим словом ви продовжите дні на цій землі, куди ви переходите Йордан, щоб посісти її» (Повт. Закону, 32: 45 – 47). Мудрість для осягнення Божої творчості могла передаватись не лише Богом, а й від пророка до пророка: «А Ісус, син Навинів, був повний духа мудрости, бо Мойсей поклав свої руки на нього. І слухали його Ізраїлеві сини, і робили, як Господь наказав був Мойсееві» (Повтор. Закону, 34: 9). Це ж саме стосувалось і настанов: «Тоді Ісус збудував жертівника для Господа, Бога Ізраїлевого, на горі Евал, як наказав був Мойсей, раб Господній, Ізраїлевим синам, як написано в книзі Мойсеевого Закону, – жертівника з цілого каміння, що над ними не підіймали заліза» (Книга Ісуса Навина, 8: 30).

3. Лановик звертає увагу на те, що у Новому Заповіті символіку світла розгортає апостол Павло у Посланнях, розширюючи його до меж всезагального архетипу Слова Божого, мудрості і праведності [6, с. 558]. У Біблії наявна символіка світла у таких рядках: «Коли ж наша Євангелія й закрита, то закрита для тих, хто гине, – для невіруючих, яким бог цього віку засліпив розум, щоб для них не засяяло світло Євангелії слави Христа, а Він – образ Божий» (2 Кор., 4: 3 – 4) чи «Для моєї ноги Твоє слово – світильник, то світло для стежки моєї» (Пс., 119: 105). 3. Лановик наголошує на тому, що світло – це перше, про що говориться на початку Біблії у контексті творчої діяльності Бога (у перший день Бог відділив світло від темряви) [6, с. 475]. Так само образи дощу і роси нерозривно пов'язані семантично із образом Слова Божого, співвідносяться із ним у тексті Біблії: «Бо як дощ чи то сніг сходить з неба й туди не вертається, аж поки землі не напоїть і родючою вчинить її, і насіння дає сівачеві, а хліб їдцеві, – так буде і Слово Моє, що виходить із уст Моїх: порожнім до мене воно не вертається, але зробить, що Я пожадав, і буде мати поводження в тому, на що Я його посилав!» (Іс., 55:10 – 11).

Слово також виконує і функцію зцілення у Біблії: «А коли настав вечір, привели багатьох біснுவатих до Нього, – і Він словом Своїм вигнав духів, а недужих усіх уздоровив» (Матвія, 8: 16) та відкриття істини: «Завіщаю ж вам, браття, що Євангелія, яку я благовістив, – вона не від людей. Бо я не прийняв, ні навчився її від людини, але відкриттям Ісуса Христа» (Посл. св. ап. Павла до галатів, 1: 11).

Апостол Павло називає благодаттю поширювати отримане від Бога знання: «Мені, найменшому від усіх святих, дана була оця благодать, – благовістити поганам недосліджене багатство Христове, та висвітлити, що то є зарядження таємниці, яка від віків захована в Бозі, Який створив усе» (Посл. св. ап. Павла до ефесян, 3: 8 – 9). У посланні до ефесян апостол Павло вказує на творчу функцію промовленого слова, його благодатний вплив: «Нехай жодне слово гниле не виходить із уст ваших, але тільки таке, що добре на потрібне збудування, щоб воно подало благодать тим, хто чує» (Посл. св. ап. Павла до ефесян, 4: 29). Це творче слово має передаватись із уст в уста, щоб передати благодать багатьом. Тому поняття

творчості взаємопов'язане із поняттям повторення, яке було властиве Середньовіччю. Як стверджує Є. Черноіваненко, ця «життєва установка на повторення», це осмислення свого (чи чужого) життєвого шляху як повторення шляху, колись вже пройденого кимось із учасників сакральної чи земної історії, глибоко риторичні за своєю суттю. Чужий життєвий шлях стає «готовим словом», «текстом-зразком», на який орієнтується людина Середньовіччя [10, с. 142]. Пророк, подаючи сакральну історію, komponує її події у текстовій формі зорієнтований на їх сприйняття та подальше розуміння іншими як наслідок переказу, повторення. Але існує проблема сприйняття творчого слова (творчого, оскільки воно здатне «створити» нову свідомість – свідомість християнина). Лише людина мудра, яка свідомо налаштована на сприйняття істини, здатна зрозуміти цю істину, прийняти слово: «Слово Христове нехай пробуває в вас рясно, у всякій премудрості. Навчайте та напоумляйте самих себе! Вдячно співайте у ваших серцях Господеві псалми, гімни та духовні пісні!» (Посл. св. ап. Павла до колосян, 3: 16). Відповідальність за слово відчуває і пророк, оскільки розуміє його сакральний дидактичний потенціал та власну обраність: «Зрештою, браття мої, радійте у Господі! Писати вам те саме не просто мені, а для вас це навчальне» (Посл. св. ап. Павла до филип'ян, 3: 1).

Крім того, апостол Павло у звертанні до колосян вказує на необхідність промовляння «правильних», «змістовних» слів: «Слово ваше нехай буде завжди ласкаве, приправлене сіллю, щоб ви знали, як ви маєте кожному відповідати» (Кол., 4: 6). Тому неспроста пророк застосовує символічний образ солі. На думку З. Лановик, сіль як символ тривалості і довговічності, незмінності, оздоровлення є тим, що зберігає людство від зіпсуття та несе зцілення [6, с. 453]. У «Посланні до Тимофія» апостол Павло вказує на користь та необхідність сприйняття Святого Письма: «Усе Писання Богом надхнене, і корисне до навчання, до докору, до направи, до виховання в праведності, щоб Божа людина була досконала, до всякого доброго діла готова» (Посл. св. ап. Павла до Тимофія, 3: 16 – 17). Про факт сприйняття вищої істини сказано пророком у метафоричній формі: «І пішов я до Ангола та й промовив йому, щоб дав мені книжку. А він мені каже: «Візьми, і з'їж її! І гіркість учинить

вона для твого черева, та в устах твоїх буде солодка, як мед» І я взяв з руки Ангола книжку та й з'їв її. І була вона в устах моїх, немов мед той, солодка» (Обявл. Св. Івана Богосл., 10: 9). Схожу метафору використовує і пророк Єзекиїль: «І побачив я, аж ось до мене простягнена рука, а в ній звій книжковий. І він розгорнув його спереду та ззаду. І було на ньому написано пісні плачу, стогін та горе...» (Книга прор. Єзекиїля, 2: 9 – 10). «І я з'їв. І був він в устах моїх солодкий, як мед» (Книга прор. Єзекиїля, 3: 3). Зображена у такий спосіб насолода від отриманого знання мала на меті вплинути на свідомість релігійної людини.

Усвідомлюючи себе Божим наставником, пророк не міг повністю знівельювати власний погляд на ту чи іншу ситуацію. Для прикладу, в книзі пророка Йова привертають увагу рядки: «О, коли б записати слова мої, о, коли б були в книжці вони позазначувані, коли б рильцем залізним та оливом в скелі навіки вони були витесані!» (Книга Йова, 19: 23-24). Таке бажання може свідчити про те, що Йов був безперечно переконаним у правоті власних стверджень та необхідності у їх існуванні, усвідомлював власне призначення від Бога: «Він поставив мене за прислів'я в народів, і став я таким, на якого плюють» (Книга Йова, 17: 6). Виникає думка, чи можливо розглядати творчість пророка Йова як засіб пошуку та усунення протиріччя між несправедливою до людини дійсністю, з одного боку, та потребою у Божій підтримці – з іншого: «Дійсно, насмішки зо мною, й моє око в розгірченні їхнім ночує... Поклади, дай заставу за мене Ти Сам» (Книга Йова, 17: 2 – 3).

Якщо простежити за світовідчуттям Йова, то, справді, у нього переважають настрої напруженості та вразливості: «Аж доки смутити ви будете душу мою, та душити словами мене?» (Книга Йова, 19: 2). У наведеній цитаті з Біблії наявне особливе ставлення пророка до слова, яке спричинює справжні душевні страждання. «Слово, що душить» – образ, який надає сказаному емоційності, викликає схвильованість у того, хто це читає. Це віддзеркалення того особливого, «обережного» ставлення до слова у Біблії та християнській релігії.

Пророк Йов також розмірковує про свідому прихованість Всевишнім знання, обмеженість людського мислення, без якого неможливою стає і творчість: «А мудрість ізвідки приходить, і

де місце розуму? Бо вона від очей усього живого захована» (Книга Йова, 28: 21). У книзі Йова наявне ствердження неможливості пізнання мудрості «на слух», а істинне розуміння – пріоритет Бога: «Вухами своїми ми чули про неї лиш чутку! Тільки Бог розуміє дорогу її, й тільки він знає місце її!» (Книга Йова, 28: 22-23). Отже, будь-яке розуміння є настільки наближеним до істинного, наскільки воно – богонатхненне.

Звертаючись до Йова, Еліфаз розмірковує над міцним внутрішнім потенціалом слова: «Коли спробувати слово до тебе, – чи мука не буде ще більша? Та хто стримати зможе слова?» (Книга Йова, 4: 2) чи нагадує: «того, хто спотикався, підіймали слова твої, а коліна тремткі ти зміцняв!» (Книга Йова, 4: 4). Роздуми про своєрідну «нестримність» слова, його сугестивні можливості, переконання у доречності вимови на даний момент свідчить про особливе ставлення до нього людини того часу, яка не вважала багатослів'я за перевагу і вбачала сакральне у мовчанні (коли відбувалась розмова з Богом).

Книжковий сувій у Біблії розглядається як типологічний об'єкт. Месія говорить про нього у Новому Заповіті, але ідея його існування вже наявна у Старому Заповіті: «Тоді я сказав «Ось я прийшов із звозом книжки, про мене написано» (Псалом, 40: 8). «Тоді Я сказав: Ось іду, – в звої книжки про Мене написано» (Євр, 10: 7). Крім того, написане в книзі характеризується позачасовістю можливого сприйняття, розрахованого на «минулого», «теперішнього» та «майбутнього» читача. Така позачасовість пояснена сакральністю слова Біблії, його «сталим» «божественним» змістом, який водночас і діалектично спрямований на свідомість читача. Погляд на записане слово як на спонуку до дослідження наявний у словах Месії: «Дослідіть но Писання, бо ви думаєте, що в них маєте вічне життя, – вони ж свідчать про Мене» (Книга Івана, 5: 39). Це переконання в Біблії розглядається як свідчення існування Ісуса та слугує вказівкою до її дотримання кожним віруючим (це пов'язано з тим, що значна увага у Святому Письмі приділена дидактичній функції слова, а ключовий акцент переноситься на приклад).

Творчість у Біблії, без сумніву, – прерогатива Всевишнього, волю якого передавав обранець Божий.

Надсмісловий, аналогічний зміст слова у Біблії можна пояснити інспіраційним впливом на пророка, який передавав сприйняту істину письмово. Творче натхнення зреалізувало свій потенціал через форму видіння: І сказав Він: «Послухайте ж ви Моїх слів: Якщо буде між вами пророк, то Я, Господь, дамся пізнати в видінні йому, у сні говорити з ним буду» (Числа, 12: 6). Тому формою комунікації між Богом та пророком стає видіння. У пророчій літературі, на думку З. Лановик, найбільше виразились філософський метаісторизм, імагінативна сила юдейської культурно-історичної традиції, провіщення майбутнього під впливом Божественної девіації набувало в Біблії різних форм вираження – профетичної промови, видіння, сну, притчі, фігуративної дії [6, с. 558].

Звичайно, Біблія – передусім книга, в якій передбачена можливість духовної комунікації людини та Бога. Пророк виступив як посередник у трансцендентному процесі, йому об'являється істина. Для такої комунікації віруюча людина повинна була сприйняти зміст Біблії як власний екзистенційний досвід, повірити у натхненність Писання. Тому біблійна істина спрямована на відповідне сприйняття її людиною. «Бо Боже Слово живе та діяльне, гостріше від усякого меча обосічного, – проходить воно аж до поділу душі й Духа, суглобів та мозків, і спосібне судити думки та наміри серця. І немає створіння, щоб сховалось перед Ним, але все наге та відкрите перед очима Його, – Йому дамо звіт!» (Євр., 4: 12 – 13). Абсолютна вартість Божого об'явлення полягає у його позачасовій, вічній актуальності, оскільки містить в собі істинне знання. Творчість Бога постає засобом увіковічення святого слова.

Біблія зорієнтована на різного читача, є культурним кодом для кожної епохи, оскільки містить в собі всю символічну картину тогочасного світу від моменту його створення до моменту Страшного Суду. Ця книга – орієнтир для людини мислячої, яка здатна робити відповідні висновки з приводу життя земного та вічного. Пошук власної духовної сутності – результат, на який спрямоване кожне слово в Біблії. Екзистенційне осмислення історичного процесу та власної історії – мета Святого Письма. Звичайно, унікальність Біблії полягає в її божественному авторстві та концепції творення у ній, всеохоплюючій спрямованості та позачасовості. Ставлення

до слова у Святому Письмі особливе: це слово натхненне Богом, істинне, дієве, цілюще («Через слово, що Я вам говорив, ви вже чисті» (Івана, 15: 3)), творче.

### Література

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. Аверинцев. – СПб : Азбука-классика, 2004. – 480 с.
2. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. – 2-ге вид. / С. Аверинцев; упоряд. та авт. передмови К. Сігов; наук. ред. М. Ткачук. – К. : Дух і літера, 2004. – 640 с.
3. Архієпископ Ігор Ісіченко. Аскетична література Київської Русі / Архієпископ Ігор Ісіченко; за ред. Н. Бордукової. – К. : Акта, 2005. – 383 с.
4. Біблія: Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладена 988 – 1988. – Ювілейне видання. – К.: Видання Місійного Товариства «Нове життя Україна», «Кемпус Крусейд фор Крайст», 1992. – 1233 с.
5. Білоус П. Світло зниклих світів (художність літератури Київської Русі): зб. статей. / П. Білоус. – Житомир, 2003. – 160 с.
6. Лановик З. Hermeneutica Sacra : монографія / З. Лановик. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 587 с.
7. Михалицын П., Расшифрованная Библия / П. Михалицын, В. Нестеренко. – Харьков, Белгород : Издательство «Клуб семейного досуга», 2009. – 401 с.
8. Протоирей Александр Мень. Исагогика. Курс по изучению Священного Писания. Ветхий Завет. Фонд имени Александра Менья. Общедоступный православный университет. / Протоирей Александр Мень. – М., 2000. – 559 с.
9. Святой Августин. Сповідь / Августин Святой; пер. з лат. Ю. Мушака; післям. С. Здіорука. – К.: Основи, 1999. – 319 с.
10. Чорноіваненко Є. Літературний процес в історико-культурному контексті: Розвиток і зміна типів літератури і художньо-літературної свідомості в російській словесності XI–XX століть / Є. Чорноіваненко. – Одеса: Маяк, 1997. – 712 с.

### Міфосимвол води у прозі Марії Матіос

Міфосимвол води є надзвичайно багатограним. Він поєднує в собі різноманітні трактування, часто протилежні за своєю суттю. Так, наприклад, вода, символізуючи відродження та родючість, одночасно може приховувати загрозу смерті й руйнування [2, с. 42]. З одного боку, вона є першостихією світотворення, а з іншого – втіленням первісного хаосу. Крім того, подвійна природа водної стихії виражається через її співвідношення як з жіночим, так і чоловічим началом [1, с. 40].

До образу води вдається у своїх творах Марія Матіос. Досить часто реально існуючий гідротопонім (річка Черемош у романі «Солодка Даруся», річка у містечку Мишин з повісті «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» тощо) стає символом, який приховує ключ до розгадки так старанно вибудованої таємниці екстраординарних персонажів Марії Матіос. Найяскравіше це виявляється у драмі на три життя «Солодка Даруся». На селі усі вважають Дарусю «не сповна розуму», бо вона «говорить з деревами і квітами» і «живе собі, як хоче» [6, с. 6]. Аби не казати «дурна», односельчани називають її «солодкою». Ще в дитинстві Даруся втратила голос і тепер німе, причому вміння говорити повертається до неї лише на цвинтарі біля татової могили, хоча вона це старанно приховує. Автор наділяє Дарусю ще однією особливістю – «від солодкого болить її голова і блює вона дуже» [6, с. 7]. Від цієї дивної недуги рятує Дарусю лише накопування у землю та занурення у воду, причому останнє – найефективніше. Чому ж саме вода рятує нещасну Дарусю? З одного боку, це можна пояснити тим, що, за народними уявленнями, чиста, джерельна вода є живою: «нею очищуються, п'ючи її чи купаючись у ній, набираються здоров'я» [8, с. 67]. Однак зробити такий простий висновок заважає одна деталь: напади страшного головного болю відбуваються тоді, коли Дарусі нагадають про так звану «конфету». Навряд чи звичайнісінькі солодощі можуть спричинити зтяжну мігрень. Тоді ж у чому причина

дивовижного порятунку водою? Відшукати її допоможе «занурення» у міфопоетичний підтекст аквасимволіки, яка у творах Марії Матіос відіграє суттєву роль і сприяє глибшому розумінню авторської концепції.

Здавна вважали, що вода має здатність до очищення. За повір'ями, нею, як і вогнем, очищаються від тілесного й душевного бруду [8, с. 66]. Йдеться про так зване «ритуальне обмивання», що повертає людину до первісної чистоти і є ніби другим народженням, новим виходом із материнського лона [1, с. 240]. У романі «Солодка Даруся» присутній міфопоетичний мотив очищення від гріхів за допомогою води. Важливим у цьому контексті є такий інтригуючий факт, як Дарусина німота, про причини якої читач дізнається, лише прочитавши останню частину драми на три життя – «Драму найголовнішу». За словником символів Х. Керлота, німота – це «символ ранньої стадії всесвіту і повернення у первісний стан», «з цієї причини в легендах часто згадується дехто, хто онімів у покарання за серйозні гріхи (які самі собою передбачають таку регресію)» [3, с. 338]. Насправді жодного гріха Даруся не вчинила, адже Божих заповідей не порушувала. Проте у підтексті прочитується: щось не дає їй спокою, мучить її, щось, про що вона думає постійно. Автор підкреслює це за допомогою курсиву: «Вона не зміє не думати» [6, с. 9]. Те, що мучить Дарусю, розкривається перед читачем майже в кінці роману. Виявляється, що в десятилітньому віці, не навчена брехати, Даруся мимоволі виказала жорстокому і безжалісному радянському майору Дідушенку (в той час на Буковині хазяйнували «совіти») таємницю своїх батьків. Полягала вона в тому, що Михайло віддав повстанцям, які прийшли з лісу, провіант, а сам збрехав майору, що вони відібрали харчі силою. Дитина виказала таємницю за червоного льодяника-півника, якого використав «Дідушенковий напарник» – офіцер. У розпачі Дарусина мати Матронка викрикує, що краще б «струїла в утробі таку нечисть» чи «родила німою...» [6, с. 171]. Згодом Матронку знайшли в дров'яній зачепленою за бантину обмотаною круг шиї косою [6, с. 180]. З того часу Даруся онімела і на дух не переносила цукерок. Очевидно, і через кілька десятків років вона відчувала свою провину перед батьками, а особливо перед татом.



Можемо припустити, що почуття провини у Дарусі настільки сильне, що вона ототожнює його з гріхом, і, щоб не загинути під його тиском, потребує очищення – хоча б на короткий час. Отже, кожне Дарусине занурення – це символічна смерть, після якої вона народжується чистою. Цього вистачає до того часу, поки хтось не нагадає їй про вчинений, як вона сама вважає, гріх. У тексті це артикулюється наступним чином: «дати конфету». Можливо, Даруся прагне на підсвідомому рівні повернутися у той час, коли вона ще не була грішною, – час до своєї появи на світ. Адже символічно вода ототожнюється з материнським лоном («У ролі жіночого начала вода виступає як аналог материнського лона і черева» [1, с. 240]). Тому маємо підстави трактувати занурення Дарусі у воду заради припинення болю як прагнення повернутись у лоно своєї матері і народитись чистою, тобто незаплямованою гріхом, який усе життя висить над Дарусею.

Мотив гріхозмивання присутній і в повістях «Москалиця» та «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба». У першій повісті мати головної героїні Москалиці Катрінка після звалтування її «воюкою-русаком» стала біля криниці і «вилила собі на голову відро води» [6, с. 9]. Очищення від гріхів за допомогою води розкривається у повісті «Москалиця» також через міфологему Світового потопу. Мотив потопу – «символічно сильний міфологічний мотив, пов'язаний з повторенням циклів творення, коли боги знищують все з метою почати все знову» [2, с. 47]. Повінь у селі Панська Долина стала нічною катастрофою, яка «сліду цілого людського життя не лишила» [5, с. 8] і забрала життя матері Москалиці. Ця повінь відсилає до аналогії із всесвітнім потопом, що винищує життя з метою народження нового: Бог вирішив «омити (очистити) землю водою від нечестивого людського роду, а праведного Ноя зберегти» [7, с. 84]. Біблійний мотив очищення від гріховності втілений у фразі: «*прийшли великі води*», «*звершили суд над сплячою Катрінкою (курсив мій – Н. К.)*» [5, с. 24]. У даному разі семантика міфосимволу води – не лише очищення від гріхів, а й втілення руйнівної сили стихії.

Схожу ситуацію спостерігаємо у повісті «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба». Тіло Маріци теж забирає вода. Відбувається це після того, як до жінки доходять чутки про те,

що вона «живе собі з сином, як із чоловіком, ні сорому, ні совісті не маючи...» [4, с. 42]. Мовляв, Маріца вчинила інцест зі своїм хворим сином, що страждає від нападів люті і агресії, аби утихомирити його і вгамувати чоловічу хіть. Характерним є те, що цю версію Марія Матіос, майстер «викидати «літературні коники» [6, с. 187], так і не спростує, навіть в кінці повісті, залишаючи читача в стані розгубленості і пригніченості. У кінці твору говориться про двох Христофорів Колумбів: «одному вона була матір'ю. І тільки обом...» [4, с. 47]. Характерно те, що коли «слизькі розмови» про інцест дійшли до Маріци, вона якраз прала білизну на річці. Чи випадково Матіос «вбиває» свого персонажа саме таким способом: розп'явши на «водному хресті» Маріцу, якій «вже ніколи на берег не вийти» [4, с. 42, 44]?

Отже, як Катрінка, так і Маріца покарані вічним спочинком у воді за гріх, якого вони не вчиняли. З тією лише різницею, що Маріца стала «добровільною потопельницею» [4, с. 46].

Окрім розправи над «грішницями», вода, а особливо ріка, виступає у творах Марії Матіос як вододіл між двома світами. Так, у повісті «Москалиця» річка відокремлює безпечну, свою територію, що є для Москалиці сакральною, від чужої, що приховує безліч небезпек і сприймається як втілення хаосу. Саме з того боку – з потойбіччя – приходять до Северини, щоб забрати її «у світ», уповноважений від районного МГБ майор Воронін, який для Москалиці є втіленням демона, адже він і його люди «приходять по душі» [6, с. 21]. Щось подібне спостерігаємо у романі «Солодка Даруся». Специфіка місцини, звідки таємниче зникла Матронка, теж полягає у наявності річки Черемош, яка ділить простір на цей і той боки ріки. Причому по обидва боки дзеркальним чином розташовувались «села-близнюки», які навіть назву мали спільну – «Черемошне». Таке дзеркальне розташування двох селищ автор неодноразово підкреслює. Однак Черемошне по той бік ріки таки відрізнялось: «від минулої осені стало на тім боці ріки якось так тихо, ніби там тривали щоденні поминки», «щось там не так» [6, с. 107]. Той світ (Черемошне по той бік ріки) вимальовується Марією Матіос як загадкове потойбіччя, у яке випадково потрапляє Дарусина мати – нещасна Матронка. Її

катують, з неї знушаються, допитуючи, закривають у темній, переповненій шурами «пивниці». Мимоволі таке місце асоціюється з пеклом, в якому грішників катують. Міфосимвол ріки у даному разі трактується як межа «між білим світом і світом померлих» [8, с. 66]. Недарма у народній обрядовості та фольклорі «переправа через ріку означала перехід від земного існування до неземного» [8, с. 50]. У романі «Солодка Даруся» конкретний гідротопонім – річка Черемош – стає символом ріки смерті. Так, Матронку переправили через річку Черемош ніби на той світ, принаймні, таке відчуття в неї мало б скластись від перебування у витвореному руками радянських військових пеклі.

Втіленням володаря цього пекла, справжнім дияволом у людській подобі стає майор Дідушенко, який час від часу «налітав у село як фурія, – і разом з ним зникало кілька людей», причому дехто зі зниклих повертався зі зламаними чи перебитими пальцями або припеченою шкірою, а дехто не повернувся взагалі [6, с. 155]. Дідушенко наділений необмеженою владою, адже він вирішує: залишити життя людині чи приректи її на мученицьку смерть, а решту – на споглядання моторошного видовища. Майора Дідушенка з майором Вороніним з повісті «Москалиця» пов'язує те, що обидва вони є уповноваженими від районного МГБ, обидва постають в іпостасі диявола, у волі якого залишити людину живою чи позбавити її життя. Тому можна говорити про витворену Марією Матіос модель персонажів – представників радянської влади, які належать до демонічної образності.

Отже, для прози Марії Матіос характерним є образ води, який має міфосемантичне наповнення. А виявляється воно у трактуванні міфосимволу водної стихії як очищення від гріха, руйнівної сили і кордону між двома світами. Саме проникнення у символіку, якою промовляє міф, дає змогу розкрити вмотивованість тих чи інших елементів життєвого простору у творах Марії Матіос і зрозуміти її непростих персонажів. Відтак апелюючи до колективної пам'яті, вона прагне відкрити читачеві набагато більше, ніж те, що лежить на поверхні текстів її повістей і романів.

#### Література

1. Аверинцев С. С. Вода / С. С. Аверинцев // Мифы

народов мира : энциклопедия. В 2-х томах Т. 1 / под ред. С. А. Токарева. – М. : Большая Российская Энциклопедия, 1998 – С. 240.

2. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Ганс Бидерманн – М. : Республика, 1996. – 335 с.
3. Керлот Х. Словарь символов / Хуан Керлот. – М. : REFL-book, 1994. – 698 с.
4. Матіос М. Мама Маріца – дружина Христофора Колумба / Марія Матіос // Матіос М. Москалиця; Мама Маріца – дружина Христофора Колумба. – Львів : ЛА «Піраміда», 2008. – 64+48 с.
5. Матіос М. Москалиця / Марія Матіос // Матіос М. Москалиця; Мама Маріца – дружина Христофора Колумба. – Львів : ЛА «Піраміда», 2008. – 64+48 с.
6. Матіос М. Солодка Даруся / Марія Матіос. – Львів: ЛА «Піраміда», 2005. – 176 с.
7. Слобідський С. Закон Божий : підручник для сім'ї та школи / С. Слобідський; за ред. Патріарха Філарета. – К., 2004. – 654 с.
8. Сто найвідоміших образів української міфології / Боженко Є., Завадська В., Музиченко Я. та ін.; за ред. О. Таланчук. – К. : Автограф, 2007. – 460 с.

### Концепт серця в «пророчій утопії» лірики Лесі Українки

Витоки українського серцецентризму можна виводити як із ментальних особливостей споконвічних землеробів, так і з трансплантованої через посередництво Візантії біблійної, неоплатонічної й патристичної літературних традицій. Філософи й етнопсихологи сходяться на тому, що українська психічна структура визначається емоційно-почуттєвим характером, зосередженим довкола «серця», кордоцентричністю на відміну, наприклад, від романського раціоналізму та германського волюнтаризму [18, с. 253]. Поняття про серце як суто філософський концепт виступає в XVII ст. у творах українського мислителя Кирила Транквіліона-Ставровецького. Значно глибше розробив це філософське поняття у своїй творчості Григорій Сковорода, ставлячи його набагато вище від людської душі та духу й убачаючи в ньому центр духовного життя людини – орган найвищого духовного значення. Досить підставово можна вести мову про серцецентризм творчості І. Вишенського, Т. Шевченка, П. Куліша, М. Гоголя. У відомого українського філософа й християнського антрополога Памфіла Юркевича українська «сердечність» набула ознак цілісного вчення – «філософії серця».

Дмитро Донцов у своїй праці про Лесю Українку «Поетка-пророчиця», на наш погляд, напрочуд точно визначив один з онтологічно-екзистенційних, а водночас і дискурсивно-стильових вимірів лірики поетеси, зауваживши, що «поетка – своїми смаками, пристрастями і вдачею – була типова постать Середньовіччя» [4, с. 481]. Автор праці апелює до кількох засновків зі статті Лесі Українки «Утопія в белетристиці» про «пророчу утопію», котрі вдало проектує на власну творчість поетеси, спонукаючи до аналізу наскрізного для останньої умовно сформованого фідейстичного (релігійного) дискурсу та його кодових складових<sup>4</sup>. Концепт «серця» як символічного

центру емоційного життя людини, закономірно, постає одним із основних у цьому авторському релігійному дискурсі, реалізуючись у широкому спектрі втілень: від традиційних для фольклору звертань «серце-козаче», «Ксеню, серце» («Русалка»), «Олесю, серденько» («Веснянка») до глибоких, культурологічно багатозначних символів.

Однією з підстав для потрактування концепту «серця» як елементу біблійно-християнського коду в ліриці поетеси є її глибоке знання тексту Біблії й неканонічних апокрифічних сюжетів та історичного контексту їх виникнення. Навіть більше, Леся Українка читала Біблію постійно, про що свідчить, зокрема, лист до Михайла Драгоманова, написаний 2 січня 1892 року: «Порадьте мені: оце хочу купити Біблію, та не знаю, яку краще: чи грецьку, чи слов'янську, – думаю, грецьку краще. Звісно, жидівська була б найкраща, та що ж, коли не знаю по-жидівськи. В Біблії, окрім всього іншого, маса грандіозної поезії, і мені скучно, коли я довго її не читаю» [11, с. 125]. Виходячи зі структуралістської аксіоми, що будь-який художній текст як комунікативна система наділений ще й творчим потенціалом – тобто здатністю моделювати світ відповідно до своєї структури, і навпаки – змодельований у художньому творі світ здатний структурувати певним чином свідомість читача, – можна стверджувати, що постійний контакт із певним текстом як естетичною структурою неминуче впливатиме на структуру свідомості читача та моделювання його власної картини світу. Цим можна пояснити змодельовану в ліриці Лесі Українки її власну «пророчу утопію», а серце її ліричних героїв, як і в богонатхненних авторів біблійних книг, за визначенням П. Юркевича, постає осередком «всього тілесного й духовного життя людини, як найістотніший орган і щонайглибше вмістилище всіх сил, функцій, рухів, бажань, почувань і думок людини з усіма їхніми напрямками і відтінками» [17, с. 73].

Мотив серця, пораненого, отруєного, вкритого огнистими

---

альтернативні до ортодоксального християнства світоглядні позиції, котрі відносять до вчення гностиків, маніхейства) в останні роки поставав об'єктом розгляду в роботах ряду літературознавців: Т. Гундорової, О. Забужко, Н. Зборовської, С. Кочерги, М. Моклиці, О. Огнєвої, Я. Поліщука, В. Шаяна та ін.

слідами, палаючого, – внаслідок взаємодії з певним вогняним чи світловим образом (зірками, іскрами, блискавицями, променистими й палкими сльозами, осяйним огняним мечем) кількісно переважає всі інші мотиви, пов'язані з образом серця, в ліриці Лесі Українки. Зі збільшенням міри самоусвідомлення творчого генія цей світлоносний вплив все частіше спричиняє самовияв ліричних героїв у слові, як-от у поемі «Місячна легенда»: *«Тії сльози, ті перли ясні, / Певне, впали у серце моє, / Бо ще й досі на сльози сумні / Пісня з серця мого устає»* [12, с. 154]. У поезіях «Ave Regina»: *«Ти глянула поглядом владним, безжалісна музо, / І серце моє затремтіло, і пісня моя залунала...»* [12, с. 49]; «Поет під час облоги»: *«Ті промені горді, ясні, золоті, / В ньому розбудили і речі, і мрії, / Їх стримати – груди тісні!»* [12, с. 40]; «Ангел помсти»: *«Він промовля мені слова страшні й великі, / В руках палає меч осяйний, огневий, / І в серці, наче поклик бойовий, / Здіймаються у мене співи дикі»* [12, с. 45]. Явлення слова у змодельованому Лесею Українкою художньому світі відбувається від сердечного неспокою, сердечних травм, від полум'я, яке палає в серці, наче підтверджуючи постулат юнгіанської школи в психоаналізі про Люциферову (просвітлюючу) дію страждань і горя, котрі стимулюють підвищення самосвідомості, бо кожного разу спричинене стражданнями полум'я у серці завершується творчим самовираженням. «Життя духовне народжується перш і раніш цього світла розуму, в мороці й темряві, тобто в глибинах, неприступних для нашого обмеженого погляду. Якщо із засад його явлення, то цим цілком виправдовуються біблійні погляди на значення людського розуму, який є вершина, а не коріння духовного життя людини» [17, с. 95], – пише П. Юркевич, підкреслюючи світлоносу роль розуму щодо життя серця.

Світлові епіфанії вказують на творчий духовний процес, нове структурування життя душі. У християнській, індійській та іранській традиціях божества є світлом, або ж вони випромінюють світло (як, наприклад, у тибетських міфах, чи у біблії – єдиносущність світла й Ісуса Христа, сюжет із Преображенням), так само випромінюють світло мудреці, котрим вдалося досягти рівень космічної свідомості. Згідно

неотаоїстського трактату «Таємниця золотої квітки», прокоментованого Юнгом, «світло природним чином перебуває всередині людини, в її серці. Його можна розбудити і змусити рухатися завдяки процесу космо-фізіологічної містики» [5, с. 335]. Як стверджує М. Еліаде, незалежно від природи й інтенсивності відчуття світла, воно завжди переростає в релігійний досвід. З окремих поезій Лесі Українки можна висувати, що поетеса була свідомо метафізичності й містицизму досвідів взаємодії серця ліричних героїв зі світлом. Так, у поезії «Братові й сестрі на спомин» прочитується своєрідне «містичне осяяння», просвітлювальна дія свідомості щодо життя серця (почуттів, інтуїції): *«Не спи, не спи! – говорить ясний місяць, – / Бо, як заснеш, я промінь наведу, / Немов стрілу, і втрелю в сонне око, – / Присняться марища бліді і невиразні, / Жах стисне серце і розбудить вмиць. / Не спи, не спи, тебе я очарую, / І наяву побачиш дивний сон»* [12, с. 312]. Схожі внутрішні події зображені в поезії «Завітання»: *«В темних та гострих очах його погляд непевний світився, – / Сумно дивився в простор, і палкі лилися з них сльози. / Горе тому, в чие серце ті сльози огнисті кануть: / Лихо та горе, всесвітню нікчемність побачить він разом, / В серці в його запалає той племін страшенний, жерущий, / Що у тім погляді жевріє, – і безнадійність, / Тяжка, понура, обгорне його, наче хмара осіння»* [12, с. 64]; у поемі «Місячна легенда»: *«На небо він глянув очима смутними, / Од місяця промені впали / Йому на обличчя стрілами срібними, / В сльозах йому сріблом заграли. / Лагіднее світло до серця проникло, / Серденько міцніше забилось, / І все, що давно було з пам'яті зникло, / Зненацька так ясно з'явилось»* [12, с. 104]. Імовірно, поетеса образно передає психологічний процес творчого перекладу інформації дологічного, правопівкульного сприйняття – мови серця – на повільну «словесну мову» лівої півкулі (її моторно-мовної області) – мову свідомості, про що писав у нарисах з психології творчості «П'ять етюдів» Анатолій Макаров, звернувши увагу на великі випередження Лесею Українкою через звичайну методику самоспостереження (інтроспекції) психофізіологічних відкриттів ХХ ст. [8, с. 135]. У цьому контексті світлові образи постають алегоричним втіленням свідомості, котра виконує просвітлювальну, пробуджувальну

функцію в житті серця.

Мотив взаємодії серця із зорями й місяцем, варіюючись та еволюціонуючи, пронизує наскрізь Лесину лірику від ранніх поезій із циклу «Зоряне небо» («Моя люба зоря ронить в серце мені...», «Я сьогодні в тузі, в горі...» та ін.), до текстів, написаних у пізніший період: «Спалахнула далека зірниця. / Ох, яка мене туга взяла! / Серце гострим ножем пройняла... / Спалахнула далека зірниця...» [12, с. 160]; «Ви, зорі, байдужії зорі! / Колись ви інакші були, / В той час, коли ви мені в серце / Солодку отруту лили» [12, с. 161]; «Прокидалась край неба зірниця, / Мов над озером тихим, глибоким / Лебідь сплескував білим крилом. / І за кожним тим сплеском яскравим / Серце кидалось, розпачем билось, / Замирало в тяжкій боротьбі. / Я змаганням втомилась кривавим, / І мені заспівати хотілось / Лебединую пісню собі» [12, с. 164]. У наведених поезіях і цитатах з творів впадає у вічі мінорна емоційна тональність, через яку поетеса передає стан ліричної героїні.

Цей смуток стає зрозумілим у контексті уявлень про світ середньовічних християнських містиків та давньогрецьких філософів-ідеалістів, яким модель людського життя бачилася як вертикаль. Данте «будує вражаючу пластичну картину світу, яка напружено живе й рухається по вертикалі вгору і вниз: дев'ять кіл пекла нижче землі, над ними сім кіл чистилища, над ними десять небес. Груба матеріальність людей і речей знизу і лише світло й голос угорі» [1]. У сновидінні Сципіона Африканського, записаного Цицероном і прокоментованого згодом Макробієм (цей коментар належить до найвизначніших джерел неоплатонізму в середньовічній європейській культурі) людська душа порівнюється з небесними світилами. Макробій у своєму коментарі пише, що блаженні душі, вільні від щонайменшого впливу тіла, мешкають на небі, а спокушені «поцейбічним» (земним) життям, непомітно відводяться вниз. Земне життя трактується як царство смерті для душі. Макробій, покликаючись на платоніків, навіть вказує місця на небі, через яке душі спускаються на землю і навпаки – підіймаються у свою питому сферу існування. Отож, зоряне небо нагадувало середньовічним мислителям про «справжню батьківщину» душі й ув'язнення її в матеріальності земного життя. У цьому контексті цілком виправданими виглядають переживання

ліричної героїні Лесі Українки, котра в багатьох моментах репрезентує себе як людина середньовіччя і, споглядаючи далекі світила на нічному небі, відчуває себе охопленою незбагненим смутком і тугою, а її серце рветься й раниться зоряним світлом. Властиве індивідуально Лесі Українці розуміння просвітлювального і вивільняючого значення художньої творчості постає на межі взаємодії двох центральних концептів її художнього метатексту – Логоса і Серця – де Світло виконує роль своєрідного метафізичного посередника.

У рамках біблійно-християнського дискурсу аналогічну дію виконує Дух Святий у людському серці через посередництво Божого Слова, як сказано у другому посланні апостола Петра: «І маємо ще сильніше пророче слово. Ви добре робите, зважаючи на нього як на світильник, який світить у темнім місці, аж поки почне розвиднятися, і рання зоря зійде в серцях ваших» [Петр. II 1:19]. У поезії Лесі Українки «Пророк» (3 біблійних мотивів) пробуджувальну функцію, як і в Біблії, виконує Дух: «Я духові серцем сказав: / «Навіщо ти будиш мене серед ночі? / Навіщо сі тихі уста розв'язав? / І речі надав їм пророчі? / Оспалі тут люди, в них в'ялі серця, / Народ сей не вдався на борця» [12, с. 417]. Образ «оспалих сердець» – також досить поширений у Святому Письмі мотив. Наприклад, у Євангелії від Матвія Христос, пояснюючи учням необхідність говорити притчами, каже: «На них збувається пророцтво Ісаї, що каже: Слухом почуєте, та не зрозумієте, і дивлячись, не побачите. – бо серце в цього народу затовстіло. Вони на вуха тяжко чують і зажмурили свої очі, щоб не бачити очима, і не зрозуміти серцем, та не навернутись, – щоб я зцілив їх» [Мт. 13:15]. Таким чином, образи духу, думок і світла в контексті лірики Лесі Українки виконують аналогічні дії стосовно образу людського серця.

Духовне пробудження людини і в Святому Письмі, й у всій християнській літературній традиції часто реалізується в образі вогню, котрий приймає людина. Так, наприклад, в Євангелії від Матвія Іван Хреститель, здійснюючи хрещення, мовить: «Я хрещу вас у воді на покаяння, а той, хто йде за мною, від мене потужніший, і я не гідний носити йому взуття. Він вас хреститиме Духом Святим і вогнем» [Мт. 3:11], а в Євангелії від Луки апостоли під час таємної вечері запитують

один в одного: «Чи не палало наше серце в нас у грудях, коли він промовляв до нас у дорозі та вияснював нам писання?» [Лк. 24:32], або ж яскравий образ зіслання Духа Святого у книзі «Діянь апостолів»: «А як настав день П'ятидесятниці, всі вони були вкупі на тім самім місці. Аж ось роздався знеацька з неба шум, неначе подув буйного вітру, і сповнив увесь дім, де вони сиділи. І з'явилися їм поділені язики полум'я, і осіли на кожному з них. Усі вони сповнилися Духом Святим і почали говорити іншими мовами, як Дух давав їм промовляти» [Ді. 2:1-4]. Німецький християнський містик Яків Беме у своєму творі «Аврора, або Ранкова зоря під час сходження» звертається до образу вогню в такому ж значенні: «Але коли душа буває запалена Святим Духом, вона радіє в тілі, наче наростає велика пожежа, так що серце й нирки охоплюються радісним трепетом: однак не до великого й глибокого пізнання в Бозі, своєму Отці, приходять тоді душа, але тільки любов до Бога, Отця її, тішитися так в огні Святого Духу» [3]. Причому осередком цих подій постає людське серце: «Але коли людина тут, на землі, буває просвітлена Духом Святим із Джерела Ісуса Христа, то така радість сходить у серце її й у всі жили, що все тіло тремтить і душевний дух тішиться, наче б вона була у Святій Трійці» [3].

Полум'я в серцях ліричних персонажів Лесі Українки теж інколи провокується впливом надприродних, метафізичних сил, як, наприклад, у поезії «Ангел помсти». Описані в поезії духовні події асоціюються з видінням святої Терези та її оточуючих, про те, як свята «була «вознесена» вгору над огорожею монастиря після причастя і як біля неї появився ангел зі золото вогняним мечем, на кінці якого горіло маленьке полум'я, як цей ангел пронизав мечем серце й нутроші, вийняв їх і запалив тіло великою любов'ю до бога [10, с. 487]. Часто «огневий» вплив на серце в ліриці Лесі Українки зумовлений персоніфікованими образами болю, жалю, туги, ураз, розпачу – котрі мають або суто особистий інтимний характер, або ж подаються в сублімованому варіанті вболівання за долю народу. Так, у циклі поезій «Сльози-перли» постає образ колективного національного серця, котре лірична героїня відчуває як своє власне: «Ох, сльози палкі – вони душу палили, / Сліди полишили огнисті навіки. / Ті жалі гіркії – вони мені

серце зв'ялили! / Для нього даремні всі ліки» [12, с. 55]; «Всі наші сльози тугою палкою / Спадуть на серце, – серце запалає... / Нехай палає, не дає спокою, Поки душа терпіти силу має. / Коли ж не стане сили, коли туга / Вразить украй те серденько замліле, / Тоді душа повстане недолуга, / Її розбудить серденько зболіле» [12, с. 55]; «Так плачмо, браття! Мало ще наруги, / Бо ще душа терпіти силу має; / Хай серце плаче, б'ється, рветься з туги, / Хай не дає спокою, хай палає!» [12, с. 55]. «Чого боятись нам? Палив нам душу розпач, / Котивсь по людях, мов лиха зараза, / І серце розтинав, мов лютий меч. – Умер пророк – на нас мов грім ударив» [11, с. 219]. Найчастіше приводом до серцевого горіння виступають особисті прикросі: «Тяжко жити в зрадливому світі! / В серці рани глибокі палають, / Серце вражене буде щеміти, / Поки в землю його не сховають!..» [12, с. 100] («Місячна легенда»); «У чорную хмару зібралася туга моя, / Огнем-блискавицею жаль мій по ній розточився, / Ударив перуном у серце, / І рясним дощем полились мої сльози» [12, с. 165] («У чорную хмару зібралася туга моя...»); «Гори багрянцем кривавим спалахнули, / З промінням сонця західним прощаючись, – / Так моє серце жалем загорілося, / З милим, коханим моїм розлучаючись» [12, с. 202] («Східна мелодія»); «Горить моє серце, його запалила / Гарячая іскра гіркого жалю» [12, с. 161] («Горить моє серце, його запалила...»).

Досить частотним у ліриці Лесі Українки є образ квітки, що проростає з серця: «Ще маревом легким над нами витає / Блакитна весняна мрія», / А в серці розкішно цвіте-процвітає / Злотистая квітка – надія» [12, с. 29] («La (Nocturno)»); «Де полягла козацькая голова думлива, / Виріс там будяк колючий та суха кропива. / Виросла там квітка, у темниці в ямі, / Ми її зірвали, – нехай буде з нами! / Квітка тая, може, виросла з якого / Козацького серця, щирого, палкого?.. / Чи гадав той козаченько, йдучи на чужину, / Що вернеться з його серця квітка на Україну?..» [12, с. 77] («Ой високо сонце в яснім небі стало...»); «Ясні очі були, і погляд їх був, наче промінь; / Любо всміхався, від усміху того у серці / Радісна, тиха надія, мов квітка лілеї, розквітла» [12, с. 65] («Завітання»). Прямих аналогій у біблійному тексті до цього образу не знайдемо, але досить часто зустрічається образ «духовного древа», «древа

життя». Так, у притчах Христос порівнює з деревом царство небесне, котре, як відомо, перебуває в людських серцях: «Царство небесне подібне до зерна гірчиці, що його взяв чоловік та й посіяв на своїм полі. Воно, щоправда, найменше з усіх зерен; але як виросте, стає найбільшим з усієї городини, і навіть стає деревом, так що птаство небесне злітається і гніздиться на його гілках» [Мт. 13: 31-32]. З іншого боку, образ страстей Христових, його рани від списа і кровотечі, образ яких зливається із образом церкви як виноградної лози, котра проростає з тієї рани й страждань Месії задля людства (що зафіксовано, зокрема, в українській іконографії 18 ст.: «Христос у чаші», «Розп'яття Христа з виноградною лозою», «Христос Виноградар») – теж певним чином співвідноситься з образом квітки, що проростає із серця. Цей образ видається також модифікацією алхімічного філософського дерева, символом духовного преображення-переродження. «Дерево з корінням у серці росте від дзеркала божества через розуміння і розгалужується у сферу почуттів. Коріння і стовбур цього дерева представляють божественну природу людини і можуть бути названі його духовністю. Віти дерева – індивідуальність людини, листя – особистість» [14, с. 177]. На малюнках це дерево зображувалося з корінням у серці і кроною в людській голові. В одній з Лесиних поезій серце постає в метафоричному образі дерева: «О, знаю я, багато ще промчить / Злих хуртовин над головою в мене, / Багато ще надій із серця облетить, / Немов од вихру листячко зелене» [12, с. 182]. У поемі «Місячна легенда» образ духовного скарбу-творчості, пророщеного з поетового серця («Наче квітка, росою умита, / Так мій скарб від тих сліз розцвітав, / Мов калинонька, сонцем пригріта, / Від палкого жалю виростав. / Місяць промінням смутним. Лагідним / Цілував його, пестив, кохав, / Але сам своїм серденьком бідним / Я життя своїм серденьком дав» [12, с. 105], нагадує Христову проповідь про духовні плоди: «Добра людина з доброго скарбу серця свого виносить добре; лиха ж – з лихого (серця) лихе виносить, бо з переповненого серця говорять її уста» [Лк. 6:43, 44,45].

З образом квітів пов'язаний у ліриці Лесі Українки образ серця-жертви: «Навіщо ти серце моє одурила, привабила маревом щастя? / Навіщо ти вирвала в мене слова, що повинні б

умерти зо мною? / Ти квітами серця мого дорогу собі устелила, / І кров'ю його ти окрасила шати свої» [12, с. 191] («Ave Regina»); «І що, коли не загартує серця, / а спалить і спотворить пал страшний? / І що, коли замість віночка щастя / покриють серце плями від огню?» [12, с. 361-362] («Хто дасть моїм очам потоки сліз?»); «Загорися ти, моє серденько, / запалай пожаром. / Коли ношу кривавії квіти, / нехай же даром!» [12, с. 390] («Ой не зникли золотії терни»). Квіти як плоди серця ліричної героїні та її кров співвідносяться з жертвними хлібом і вином – котрі символічно трансформуються під час християнської меси у «святі дари».

В українському кордоцентричному екзистенціалізмі П. Юркевича ніякі дії й збудження, що йдуть від зовнішнього світу, не можуть викликати в душі уявлень чи почувань, якщо останні несумісні з сердечним настроєм людини. Такою ж безплідною буде кожна інтелектуальна діяльність без участі серця. «Якби людина виявляла себе одним лише мисленням, – пише філософ, – яке в такому разі було б, імовірно, найдостементнішим образом зовнішніх предметів, то різноманітний, багатий на життя й красу світ відкривався б її свідомості як правильна, але водночас нежива математична величина» [17, с. 89]. Схожий опис діяльності людського мозку маємо в незавершеній поезії Лесі Українки «Légende des siècles», написаній у період творчої зрілості: «Гадала: замкнуся у тиху кімнату, / на скарби всесвітньої думки багату, / сховаю в книжки всі чуття, мов у труни, / замовкнуть у серці моєму всі струни, / сама тільки думка, холодна, ясна, / жива в мені буде, вона лиш одна. / Мій розум тоді розів'ється так вільно / і буде зорити без гніву, а пильно / на давні віки, на колишні події, / на трупи світів, на померлі надії, / на марища віри, на кості людей, / на зародки звірів, ростин та ідей...» [12, с. 422]. У цій поезії маємо ряд авторських асоціацій, пов'язаних із розумовою діяльністю чи рухом думки, але ці асоціації не найсвітліші: замкнутий простір, книги, труни, мовчанка, холод, давнина, трупи, кості, зародки, – у своїй більшості це символи смерті. Отже, духовне життя в Лесі Українки, жінки, як відомо, дуже добре (і не лише для свого часу) освіченої, якій інтелектуальне життя не могло бути чужим, все ж, духовне життя й життя взагалі асоціювалося далеко не з інтелектуальним ростом та

накопиченням знань. «Найкращі філософи й великі поети усвідомлювали, що серце їхнє було істинним місцем народження тих глибоких ідей, які вони передавали людуству в своїх творах, а свідомість, діяльність якої поєднана з функціонуванням органів чуттів і головного мозку, лише давала цим ідеям ясноту й визначеність, притаманні мисленню» [17, с. 90], – писав П. Юркевич. Осереддя духовного життя ліричних героїв Лесі Українки також постає серце.

Таким чином, концепт «серця» в ліриці Лесі Українки постає своєрідним інтертекстуальним перехрестям різних кодів умовно-фідеїстичного дискурсу, чи в термінології Лесі Українки – «пророчої утопії», серед яких вирішальна роль відводиться біблійно-християнському, у тому числі й неканонічному, гностичному.

#### Література

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе / М. Бахтин // <http://www.twirpx.com/file/172016/>
2. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики: підручник / Ф.С. Бацевич. – К.: Видавничий центр «Академія», 2004. – 344 с.
3. Беме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / Я. Беме // <http://www.lib.ru/INOOLD/BEME/aurora.txt>
4. Донцов Д. Літературна есеїстика / Д. Донцов. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2009. – 688 с.
5. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мірча Еліаде; пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с.
6. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: хронологія життя і творчості / О. Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1970. – 923 с.
7. Кочерга С.О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія / С.О. Кочерга. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. – 656 с.
8. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості / А. Макаров. – К.: Радянський письменник, 1990. – 285 с.
9. Макробій А.Т. Коментарі до сновидіння Сципіона

Африканського / А.Т. Макробій. – К.: Тандем, 2000. – 176 с.

10. Тайлор Э.Б. Первобытная культура / Э.Б. Тайлор; пер. с англ. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
11. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. Том 10. Листи (1876-1897) / Леся Українка. – К.: Наукова думка. – 541 с.
12. Українка Леся. Твори в чотирьох томах: Том I. / Леся Українка; упоряд. Н. Вишневіська; передм. Л. Міщенко. – К.: Дніпро, 1981. – 541 с.
13. Українка Леся. Усі твори в одному томі / Леся Українка; передм. М. Литвинця. – К., Ірпінь: ВТФ «Перун», 2008. – 1376 с.
14. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов / Е.Я. Шейнина. – М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2007. – 591 с.
15. Юнг К.Г. О природе психе: сборник / К.Г. Юнг; пер. с англ. – М.: Рефлбук; К.: Ваклер, 2002. – 414 с.
16. Юнг К.Г. Ответ Иову / К.Г. Юнг; пер. с нем. – М.: ООО «Издательство АСТ», «Канон+», 2001. – 384 с.
17. Юркевич П.Д. Вибране / П.Д. Юркевич; переклад з російської В.П. Недашківського; упорядкування, передмова й примітки А.Г. Тихолаза. – К.: Абрис, 1993. – 416 с. – (Бібліотека часопису «Філософська і соціологічна думка», серія «Українські мислителі»).
18. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. – 2-е вид., перероб. і доп. / В. Янів; упоряд. М. Шафовал. – К.: Знання, 2006. – 341 с.



**Паратекстуальні елементи у творчості Оксани Забужко**

Давно доведено, що творчість – комунікативний процес. Письменник для можливої інтерпретації тексту використовує різні міжтекстові співвідношення, часто розширюючи його за допомогою позатекстових вкладок, таким чином виникає діалог між читачем та автором, взаємодія між різними частинами твору. Так, заголовок може складати не тільки повноцінну частину тексту, але й вказувати на авторські інтенції, додавати множинність смислів. Сам по собі текст («тканина») характеризується множинністю. Йдеться не про плюралізм смислів, а про їхню суміш.

Паратекстуальність є однією зі складових транстекстуальності за класифікацією Ж. Женетта, яку він представив у книзі «Палімпсести: Література другого ступеня». Крім паратекстуальності, білі виділені інтертекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність/

Класичне визначення інтертекстуальності належить Р. Барту: «Усякий текст – це міжтекст стосовно якогось іншого тексту», який «утворюється з анонімних, невловних і уже читаних цитат – із цитат без лапок». Ж. Женетт натомість вважає, що автор сам може коментувати, цитувати свій текст, допомагаючи читачу правильно розставити акценти за допомогою білятекстових елементів. Проте не це є основною функцією паратексту, найголовніше – паратекстуальність завершує текст і перетворює його врешті на твір, продукт, який потрапляє уже до рук читача. Вважається, що це особлива зона між текстовою і позатекстовою реальністю, яка призначена для безпосереднього впливу на читача.

Етимологічно паратекстуальність пов'язується із префіксом пара, який означає одночасно близькість та протилежність понять. Ця смислова амбівалентність обігрується і в понятті пародії. Слідом за Р. Бартом «тексту без інтертексту не існує», Ж. Дерріда вважає, що паратекст є так само стратегічно важливим компонентом тексту. Адже трансформуючи плетиво думок, смислів та цитат у цілісну композицію, автор матеріалізує текст, оформлює фонетично

(коли йдеться про жанри усної творчості) та графічно. Це, власне, і стає джерелом паратекстуальності. Тому полем вивчення паратекстуальності, за Ж. Женеттом, може стати уся словесність.

Серед різних компонентів паратексту (епіграф, передмова, післямова, вставна новела) особливе місце займає заголовок. Літературознавці досі дискутують з приводу цілісності тексту і входження заголовка в нього як повноцінного елемента, що замикає та ідентифікує літературний твір. Вважається, що заголовок – формальна мінімальна конструкція, яка називає текст та виражає основний смисл, концепцію задуму автора. Ж. Женетт виділяє заголовковий комплекс. Він включає сюди не тільки ім'я тексту, а й автора, час і місце публікації твору. Ще одна причина належності заголовка до паратекстуальних, а не текстових компонентів – це розбіжність адресатів, адже текст надсилається тільки читачу, тоді як заголовок – цілому суспільству, масмедіа, видавництвом тощо.

О. Забужко використовує практично усі компоненти паратекстуальності, зосереджуючись на заголовках. Вона говорить, що книга – це товар, для якого потрібна яскрава упаковка, щоб купили. Вона вдячна своєму роману, бо «Хроніки від Фортінбраса» купують через те, що їх написала сама Забужко, авторка «Польових досліджень з українського сексу» [2, с. 4].

«Польові дослідження...» є яскравим прикладом паратекстуальності у прозі О. Забужко. Кожне слово заголовка несе у собі певну загадку для подальшого дешифрування тексту. Називаючи свій твір дослідженнями, авторка прагне одразу відійти від алюзій до так зв. «лав сторі», ввести читача у світ інтелектуального роману. На перший погляд, натякаючи у заголовку на науковість, О. Забужко прагне поставити експеримент. Він буде «польовим», носитиме природний характер, тобто коли учасників не поінформують, вони знаходитимуться у звичних для себе умовах. Такого роду дослідження письменника проводить не лише із головними героями роману Оксаною та Миколою, а й, власне, із читачами. Адже роман можна розглядати як філософський текст, про що зазначали Н. Зборовська та Г. Грабович, та як яскравий зразок

інтелектуального роману з елементами цитатного письма. Не могла О. Забужко оминати слово «українське». «Польові дослідження...» вважаються зразком постколоніальних творів, зосереджуючись на називанні нації, читач розуміє натяк на імперську духовну залежність. Крім того, роман спрямований на цілий контекст української культури, що фактично не залишає вибору героїні, прирікаючи її на трагічне кохання. Проте автор пропонує читачам ще ряд посилань: на міфологічні сюжети Фауста, Сізіфа, подорож Одисея; біблійні паралелі: Мойсей та Христос. І останній акцент заголовка – називання «сексу» – вперше з'являється в українській літературі у 1996 році. Звичайно, це спричинює дебати між цинізмом та психологізмом у сприйнятті тексту. Проте, можливо, автор намагається звернути увагу не тільки на інтимні подробиці життя – метафору згвалтованої країни, а й на розрізнення, проведення межі між чоловічим та жіночим. Sex мовою держави, де відбуваються події (США), означає стать. Тобто головні дослідження автор проводить у пошуку чоловічих та жіночих реакцій на те, як особисте, інтимне сплітається із тягарем української історії. Будучи творцем жіночої прози, О. Забужко створює героїню-носія інтенсивного внутрішнього життя, яка шукає відповіді на наболілі питання. Слідом за Лесею Українкою та Ольгою Кобилянською, О. Забужко переставляє акценти, міняє місцями традиційно жіночі та чоловічі ролі. Таким чином авторка досліджує жіночу стать (sex) – тип «нової героїні», мислячої, освіченої, творчої жінки, емансипованої за духом, з високим почуттям людської гідності. Суттєвою рисою її свідомості є внутрішня роздвоєність, боротьба між патріархальними стереотипами й емансипаційними прагненнями, між «слабкістю» і «силою». Закономірно, що сутність такої особистості виражається через особливості поетики жіночої прози: філософічність, інтелектуалізм, полемічну заостреність, автобіографічність, суб'єктивізацію і ліризацію оповіді, реінтерпретацію міфологічного, фольклорного матеріалу, активне використання засобів фантастики.

Ще одним прикладом використання О. Забужко паратексту є «Казка про калинову сопілку». Безперечно, твір є повістю, адже ми слідкуємо за життям, працею, вихованням

дітей у родині Василя та Марії протягом 20 років. Відповідний спосіб художнього зображення дає можливість письменниці показати рух життя, розвиток характеру головної героїні – Ганни-панни. Для твору О. Забужко притаманна наявність хронотопів, тобто таких згустків словесної матерії, які вказують на час і місце, хоча вони й не називаються. Наприклад, численні побутові подробиці вказують, що дія, описана в повісті, відбувається в українському селі кінця XVIII-першої половини XIX ст.

О. Забужко у післямові до «Казки про калинову сопілку» розповідає про своє бажання створити рімейк відомого переказу [4, с. 251]. Боротьбу із посттоталітарними наслідками автор веде, звернувшись до популярного в народі епічного жанру фольклору – казки. Адже тільки українська усна народна творчість переплетена всілякими хоррорами, письменниця як приклад згадує про «розбої, вбивства, звалтування, (досі веселенько співаємо про Галю, прив'язану до сосни косами, не застановляючись над текстом) [4, с. 252]». В радянській літературі побутовала банальніша «естетика зла», аніж загадкове вбивство сестри сестрою. Тому апеляція у заголовку до теми казок, жанру, що викликає у свідомості асоціацію із радісним дитинством, читача чекає розчарування, бо йтиметься про кримінальну хроніку. Таким чином, О. Забужко часто використовує паратекстуальний елемент – заголовок – для точнішої інтерпретації власних текстів, глибиннішого прочитання сюжетів, декодування смислів. Саме з нього читач починає прогнозування тексту, проте смисл його, розуміння семантичного навантаження приходить пізніше.

Вагому функцію серед паратекстуальних елементів виконують епіграфи до поезії О. Забужко. Дуже часто вона використовує уривки зі своєї творчості, т.зв. автотекстуальність, проте поширені звернення до інших авторів. Замість епіграфа до поезії «Сізіф» зринають слова Камю з його славетного «Міфу про Сізіфа»: «Сізіф, безсилий і збунтований, знає сповна всю нікчемність людського приділу; саме про це він думає дорогою вниз. Ясність ума забезпечує йому перемогу. Треба уявляти Сізіфа щасливим». А нижче відповідь поетеси:

Ні, Альбере. Пробач мені, хлопче, – в цім щастя нема,

Ні побіди нема (про надію, то годі й казати) [5, с. 198]

Філософська праця «Міф про Сізіфа» вважається заключною крапкою у працях Альбера Камю – «есе про абсурд». Дні, коли Камю закінчував своє есе, наказували багатьом жителям Франції прийняти стоїчну мудрість Сізіфа. О. Забужко ділить «Міф про Сізіфа» на дві частини: дорогою вгору й дорогою вниз. Її вірш написаний від першої особи, тобто чітко простежується позиціонування авторки як людини і громадянки. Вона називає абсурдну роботу Сізіфа – «звичкою», заперечуючи Камю, що це не втіха чи, тим більше, щастя.

Авторка повертає нас до героїчного минулого України, труд Сізіфа порівнює із трудом поборників за незалежність і щастя держави.

Але те, що я роблю, я роблю найкраще з усіх –

З-поміж мертвих, живих, і в потемні віки народжених!  
[5, с. 198]

«Самогубче дерево» нав'язується до «Буття і ніщо» Ж.-П. Сартра не в останню чергу за допомогою епіграфа з його твору. Тоталізація Історії трактується Сартром як «дивідуованийний» процес, «сингуляризуюча інкарнація». Виходячи з того, що всі рівні практики є опосередкованими й тоталізованими людиною, Сартр підкреслює людський характер усього (крім смерті) у тоталізації людської історії і можливість для людини зробити себе в зовнішньому світі як «внутрішню межу» антилюдського. Не підкоряючи Історію випадковості, Сартр прагне показати, що випадковості конститутивні, що Історія інтегрує їх як «очевидні знаки і необхідні наслідки своєї власної фактичності». Проте О. Забужко розглядає історію як щось нематеріальне, не залежне від людини. Називаючи свій текст поемою-видінням, вона саму історію перетворює на текст, який можна відчутти, побачити, проте не вловити і точно не осмислити.

Цікавою для розгляду є поема «Постскрипtum» – лист до чоловіка, якого ще недавно любила. Довжелезні епічні рядки, розгойдані ритми, суміш стильових реєстрів: від молитви й мінору української народної пісні до питомо барокового макабризму. А за епіграф правлять подані по-італійському віршовані рядки з Дантового «Нового життя» – історія платонічного кохання поета до Беатріче. А разом плач за

юною небіжчицею. Відтак, цей текст виглядає як жіноча версія Дантового сюжету.

Поезія «Пам'яті «проклятих поетів» має за епіграф рядки Олега Ольжича. Назву свого твору О. Забужко пояснює, спираючись на відомі імена: «І Євген Маланюк на карім коні – «а ми ж ту червону калину піднімемо», і Олег Ольжич у загуслому присмерку змов-конспірацій-терактів, і Василь Стус у табірних снігах, і «той, що у безсонну ніч бунтарські зазиви друкує», – історія української літератури є історія «проклятих поетів», і саме тому – ненаписаних книг...» [5, с. 78] Проте Забужко змінює акценти, вона як оспівувач маргінесу в усіх його проявах, запитує «А, може, замість «проклятих поетів» гряде доба – проклятих поетес?...» [5, с. 78]. Вона створює «українську мрію» – вільного духу, для зростання чистої (а не проклятої) філософії, науки, мистецтва.

Не можна оминати увагою і «Автостоп», – це поезія в прозі, чи, як каже Забужко, «молитва кінця часів», тобто її власна версія «Stabat Mater dolorosa», інспірована тичинівською поезією «Скорботна матір». «Молитва кінця часів» присвячена Аскольдові Мельничуку. А це вже інший вид паратекстуальності – присвяти. За допомогою посвят О. Забужко найчастіше натякає на знакові твори цих письменників. Так, у цьому випадку йдеться про повість А. Мельничука «What is Told» («Що сказано»). Твір поєднує різні часи і простори, веде читача від політичного минулого України до сучасного життя українських емігрантів в Америці. Герої творів Мельничука переживають жахи війни, щастя і розчарування подружнього життя. Письменник пов'язує життя своїх персонажів зі світовою історією і тим самим відстоює думку, що кожна людина є учасником історичного процесу. Схожі мотиви проглядаються і в тексті О. Забужко. Починаючи з молитви до Богородиці, вона відсилає нас до початків нашої ери плавно переходячи до сьогодення. Забужко стискає історію України, спираючись не на факти, а на власні відчуття й експресію : «...конкістадори, вікінги, хрестоносці, морський розбій і козацький хліб, шкіра, що попідліває в металевім льоху обладунків, і навіть наше жовте слов'янське масло, на яке хто лиш хтів, той розмазував нас по наших же чорноземах – зробити собі бутерброда, – й те смердить невідомо чим» [5,

с. 163]. Лейтмотивом поезії в прозі проходить відчуття неминучості, звернення до Марії є не проханням про допомогу, а висловленням жалю за ницим існуванням у всі часи, і тим більше у третьому тисячолітті. Мова тексту характерна: тісно переплетені істинно українські слова з англійськими запозиченнями. Таким чином, «Молитва кінця часів» є зворотнім боком «Що сказано» – зразок тісної взаємодії двох культур.

Отже, творчість О.Забужко тісно переплетена паратекстуальними елементами. Заголовки та епіграфи покликані давати певну установку читачеві, проте у прозі та поезії письменниці часто трапляється навпаки: лексичні одиниці, подані в заголовку, у процесі читання тексту наповнюються метафоричним чи символічним значенням. Обидві функції заголовку проспекції і ретроспекції однаково сильні у творчості О. Забужко, тому важливо прослідкувати момент зламу і зміни установки, яку дає епіграф чи заголовок на початку тексту та при його завершенні.

#### Література

1. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
2. Забужко О. Відбираю в енків право бути Шевченками / О. Забужко // Книжник review. – 2003. – № 3. – С. 3-6.
3. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу / О. Забужко. – К.: Факт, 2007. – 176 с.
4. Забужко О. Сестро, сестро: Повісті та оповідання / О. Забужко. – К.: Факт, 2005. – 240 с.
5. Забужко О. Друга спроба: Вибране. – К.: Факт, 2005. – 320 с.
6. Потапенко С. Інтертекстуальність та її фольклористичні обрії / С. Потапенко // Слово і час. – 2009. – № 11. – С. 45-59.

**Тетяна ПАВЛІНЧУК,**  
кандидат філологічних наук

#### Мандрівка, що відкриває світ

У сучасному світі, де, здається, навіть сам час пришвидшує кроки, а межі нашої присутності розмикають усі можливі кордони, роблячи ймовірною будь-яку комунікацію і руйнуючи приватність, однак знаходиться місце, де особистість занурюється в споконвічні роздуми, у яких вистачає радості й смутку, сили і слабкості, буденного розчарування і захоплення високим, відчуття нерозривної єдності і німого відчаю самотності. Намагаючись ухопити істину у такому безмірі, треба бути вправним, як у давній дитячій грі у камінчики: підкидаєш один і, ловлячи його на льоту, із землі підіймаєш другий, підкидаєш два – підіймаєш третій, підкидаєш три... От тільки вимикаються камінці із рук, і невловною видається істина. Але щасливі події таки трапляються, як таланить і наполегливим гравцям. Розумієш це, беручи до рук книгу перекладів поезій сучасної польської поетки зі світовим іменем, лауреатки Нобелівської премії Віслави Шимборської «Може, це все». Книжка, що нещодавно побачила світ у польському видавництві «Bosz», розгортає нові можливості знайомства українською читача з польською літературою і, без сумніву, є визначною подією. Упорядником текстів, автором вступу і перекладів, є поет, перекладач, літературознавець, викладач Люблінського католицького університету Андрій Савенець. Минуло лишень кілька років із виходу першої збірки перекладів віршів цієї ж Авторки, здійснених А. Савенцем, – «Версія подій» (2005), що стала яскравим явищем в історії мистецтва перекладу. Але не знає зупинки мистецький пошук, тож Читач має можливість стати свідком ще однієї події.

Беручи до рук незвичного формату книжку із бездоганим поліграфічним оформленням і невибагливою ілюстрацією на обкладинці, розумієш, що це своєрідна змова Автора текстів і Автора перекладів, а також художників Романи Романишин і Андрія Лесева, відчуваєш, що насправді це ЩЕ не все, а відкриття чекають на Читача далі.

В есеї «Чи німіють поети?» Г.-Г. Гадамер дає заперечну

відповідь на винесене у заголовок питання. Поети, стверджує він, говорять тихіше. Поет звертається до того, хто вмєє і бажає слухати [1, с. 114]. Така розмова є способом зближення повноправних учасників діалогу, їх самовпізнання й реалізації у пізнанні добре знаного і чужого водночас, вічного і щоразу нового. Поезія перевіряє нас собою, вона завжди є точкою відліку і кінцевим пунктом, відчаєм нерозуміння і щастям знахідки.

Тематика творів В. Шимборської, актуальність порушених проблем, що стоять перед людством від його початків, делікатна іронія, якій, проте, не бракує ущипливості, й разом із тим захоплення чеснотами справжньої людини, несподівана образність, що вириває з потоку розмислів, лаконічність висловлювання – саме це створює неповторний почерк поетки.

Уміщені в збірці 40 поезій якнайкраще знайомлять читача з особистістю Авторки. Вибором поезій А. Савенець намагався відобразити світогляд В. Шимборської, сфокусувати увагу на найважливіших мотивах її творчості, зокрема ставленні до людини. Важливим пунктом світосприйняття В. Шимборської є її погляд на людину і людство. Віра у людську всевладність і сумнів у ній – найважливіші грані світобачення поетки.

Знаходимо тут майстерність іронії, подивування творінню природи – Людині – і водночас сум із приводу її недосконалості, зверненні до «Я» кожного з нас філософічні роздуми, що порушують питання моральності, спробу окреслити місце і роль поета в суспільстві.

Зображення невпинного плину життя у поезії В. Шимборської досягається завдяки несподіваному сприйняттю часу. Час оприявнюється у звичних категоріях минулого, теперішнього і майбутнього, але в дивовижному переплетенні: погляд із майбутнього в минуле чи навпаки стає одкровенням, як-от у поезії «Листи померлих». Знання, що набуваються з часом, можуть бути джерелом болю: «Читаєм листи померлих, як безпорадні боги... // Все, що передбачали вони, сталося цілком інакше, // або трохи інакше, тобто також цілком інакше» [3, с. 23]. Знання, на жаль, свідчать про минулість, тимчасовість людського теперішнього, яке, можливо, є лишень ланкою у химерному замислі Буття.

Зрештою, вдається Авторці зобразити й застиглий час («Люди на мосту»): «Хмара не змінює ні барви, ані форми. // Дош ні припускає, ані вщухає. // Човен пливе без руху. // Люди на мосту біжать // точно там, де й миттю раніше» [3, с. 77]. Час зупинився для зображеного на картині, але не для здатних на співпереживання глядачів, що чують «навіть шум дощу, // на шиях і на спинах чують холод, // глядять на міст і на людей // так, ніби бачать там себе, // в тім бігу, що не добіга нікуди, // тим шляхом без кінця, який долати вічність» [3, с. 77].

Крім того, час приховує таємницю. Ледь торкаємося її у вірші «Розпочата оповідь»: «До народження немовляти // ніколи світ не готовий» [3, с. 73]. Так, не готовий, бо не залагоджено безліч справ, бо у всі часи світ був і лишається непевним і незатишним, але «надходить час розпалення вогнів», і в правічній замовлянні при новонародженому лишається щиро сподіватися: «Хай серце його має здатність витримки, // а розум буде на сторожі й сяга далеко. // Але не так далеко, // аби знати майбутнє. // Цього дару // пожалуйте йому, небесні сили» [3, с. 73]. І в цьому криється одвічна мудрість, бо ж на все своя пора і на кожну таємницю треба встигнути вчасно.

Своєрідний архетип часу, оживлений в образі зверхньої Археології, котра стоїть над усім смертним і тлінним, засвідчує власну всевладність і безсилість людини: «Покажи мені своє ніщо, // яке по тобі зосталося, // і я складу з того ліс і автостраду, // аеродром, підлість, ніжність // і втрачений дім» [3, с. 57]. Єдине, чого не може прочитати Археологія і знищити час, – це «смішний папірець із літерками». І саме це невміння зрозуміти, «що ж таке та поезія», залишає надію на недосяжність і невразливість людської душі для часу, бо поезія – це те, що не перетворюється на «пласт землі і запах кіптяви». Власне, поезія і є голосом душі, як впливає з вірша «Дещо про душу»: «Радість і смуток – // для неї зовсім не два різні почуття. // Тільки в їх поєднанні вона перебуває при нас... // Схоже на те, // що, як і вона нам, // також ми // їй для чогось потрібні» [3, с. 109].

Безсилість часу перед поезією, а отже, мистецтвом, людиною і її душею робить їх непідвладними смерті: «Немає такого життя, // яке хоч би на мить // не було безсмертним. //

Смерть // завжди на ту мить запізнюється. // Даремно торга ручку // невидимих дверей. // Хто скільки встиг – // не відбере вже в нього»[3, с. 109].

Як і «Версія подій», збірка «Може, це все», є білінгвою: читач (чи то польський, чи український) має змогу не тільки спостерігати іншомовний текст, а й, якщо сам є двомовним, отримати подвійну насолоду від читання оригіналу й перекладу, від порівняння й зіставлення, від майстерності Перекладача у пошукові адекватних відповідників, щоб підкорити чужомовний текст і не втратити його сутності.

Твір не вичерпується інтерпретацією, стверджує філософія інтерпретації, саме тому в одній «спільній мандрівці» знаходять себе і Автор, і Перекладач, і Художник, і Читач. Не можна пізнати світ без допомоги мови – таку істину щоразу відкриває кожен, хто шукає себе у світі. Не можна інтерпретувати без мови символу, хочеться ствердити, ознайомившись із художнім оформленням книги. Невибагливі малярські образи – дім, листок паперу, хмара, око, вогонь, кораблик, дерево, птах – перебувають в органічній єдності з образами поезій В. Шимборської. Перегортаєш сторінки – ніби долаєш етапи сходження і створення. Кожен новий листок, згорнений за японською технікою оригамі, свідчить про множинність і варіативність паперових фігурок: згини – як стежки, пунктир – уявна лінія згину, усе це збирається у плетиво безкінечних ліній. На одному з малюнків пунктири створюють лабіринт, у якому губляться навіть стрілки, що вказують напрям руху: із будь-якої точки можна почати відлік, кожен новий коридор є відкриттям, як є відкриттям кожен вірш В. Шимборської.

Дивовижним є те, що в ілюстраціях Р. Романишин і А. Лесева (добре знаних в українському видавничому світі як творча майстерня «Аграфка») оживає не тільки папір, але й камінь: усупереч позірному зізнанню із уст бездушного Каменя, до якого ніколи не достукатися («Розмова з каменем»), камінці, зображені Художниками, мають колір і форму, от із каменя виростає дерево, ось вбачаємо у ньому фігуру тварини чи людське обличчя, ось і його поверхня позначена пунктиром: чи й камінь удасться змінити?

Частина ілюстрацій книги виконана на кальці – тонкому

прозорому папері, призначеному для точного копіювання малюнка. Яким же є здивування, коли зображення на кальці не повторює копійований малюнок: крізь химерну матову поверхню кальки проступає інше зображення. Допоміжний елемент стає принципово новим, автономним творінням. Так само переклад не є сліпою копією оригіналу – містить-бо ауру його творця. Ножиці, камінь, папір, що стали візуальною концепцією художнього оформлення книжки, на одній із ілюстрацій перебувають у спільному колі й пов'язані вже знайомим глядачеві пунктиром. Зображене видається закономірним – ця окреслена уявна єдність не має кінця.

У монографії «Поезія у перекладі: «українська Шимборська», що сказала своє слово в історії українського перекладознавства, А. Савенець простежує категорії «свого» і «чужого», звертає увагу на роль Перекладача як посередника між різномовними текстами. І якщо поезія і переклад – це відповідь на людську потребу «встановити зв'язок між своєю і чужістю» [2, с. 132], то саме це сприяє встановленню діалогу, налагоджує втрачену радість впізнавання й комунікації, у якій абсолютно повнокровно і якісно проявляється власна тожсамість.

Досвідчений Перекладач, А. Савенець добре знає, що іншомовний текст завжди творить спротив і йому властива певна міра неперекладності, зумовлена особливостями мови, поетикою, ментальністю, суб'єктивністю Автора, що «...сутність неперекладності літературного твору вимірює успіх (або й поразку) перекладача» [2, с. 102]. Поезія запрошує у гру, в якій труднощі перекладу є чи не найбільшою причиною. І все-таки вона перекладається! Перекладач не стоїть у тіні Автора. Виконуючи роль посередника, сам є Творцем.

#### Література

1. Гадамер Г.-Г. Чи німіють поети? / Г.-Г. Гадамер // Вірш і розмова. – Львів: Бібліотека журналу «І», 2002. – 186 с.
2. Савенець А. Поезія у перекладі: «українська Шимборська» / А. Савенець. – Люблин-Житомир: Полісся. – 366 с.
3. Шимборська В. Може, це все / В. Шимборська. – Краків, 2010. – 127 с.

### Концепти «сонце» і «серце» у поезії Василя Симоненка

Образність поезії В. Симоненка має народнопоетичні корені, тісно пов'язана з народною свідомістю і містить у собі риси української ментальності. Українці здавна були сонцепоклонниками, відтак **сонце** відіграє важливу роль і у творчості В. Симоненка: воно стає еквівалентом духовного багатства і чистоти. **Серце** – ключове слово у творчості поета, адже м'якість, толерантність і душевна теплота здавна були основою нашого суспільства. Звертаючись до образів серця і сонця, автор окреслює концепцію свідомості носія української ментальності і створює неповторний образний світ поезії.

Виражаючи властиву українському народу ідею кордоцентризму, В. Симоненко в поезії часто звертається до символічного образу **серця**. «Серце в народному уявленні – центр людської життєвої сили; це мовби Сонце всередині людини. Променисте Сонце і палаюче серце – ці образи часто стоять поряд. <...> Серце в замовляннях «відповідає» за почуття, за прихильність до інших людей – усе те, що згодом поглибиться, ставши моральністю людини [1, с. 470].

Рання творчість В. Симоненка характеризується емоційно-суб'єктивною спрямованістю, причому концепт *серце* виступає часто в аспектах смутку та страждання: «*Серце моє порожнє / Висохли в нім пісні*» [3, с. 8]; «*Та у власнім серці вирив я могилу / і у ній ховаю всі думки свої*» [3, с. 12].

Образна паралель «серце – меланхолія» розгортається на основі психологічної заглибленості ранніх творів і пояснюється романтичним юнацьким віком і емоційною вразливістю автора: «*Розбите серце, мов каліка, / Стугонить у грудях цілий вік*» [2, с. 122]; «*В двадцять літ в моєму серці втома / В тридцять – смерті в очі подивлюсь*» [2, с. 86].

У творчому рівнянні на височинь Шевченкового генія особливого змісту набуває одна з вузлових образних формул В. Симоненка в його життєвій програмі: «*В серці моїм ніколи / Не замовкне весняний грім*» [2, с. 173].

У дещо пізнішій поезії автор закликає «не дрімать на

*тихому причалі*», і серце найперше повинно прокинутися для повноцінного активного життя: «*Нехай серця не знають супокою, / Хай обганяють мрії часу біг*» [2, с. 89].

Емоційність авторського світовідчуття засвідчує часте використання образу серця в інтимній ліриці: «*Серце моє шалене / Застукоче тривогу у світ*» [2, с. 117]; «*Слухняно замовкнуть губи, / Але серце буде кричати*» [2, с. 117]; «*Вслухається в ніжні погрози / Збаламучене серце моє*» [2, с. 276]; «*В серці тривога й м'якість, / На серці – думок бинти*» [2, с. 375].

В етологічній системі координат, що репрезентує філософію буття В. Симоненка, серце стоїть в основі світової гармонії, це еквівалент духовного багатства і моральної краси: «*Благословенна щедрість! Все від неї, / Від щедрості думок, сердець і рук*» [2, с. 350]; «*Ти здави моє серце своїми руками / І уgliedиши, що в ньому немає води*» [2, с. 243]; «*Я не маю права / На дрібниці серце розпилить*» [3, с. 65].

Місткий символічний образ сонця тісно взаємодіє з образом серця, становлячи єдину смислову вісь авторського світосприймання: «*І тому світ завжди благословляє / І сонце, що встає, і серце, що кохає*» [2, с. 194].

Світовий космогонічний міф автор асоціює із власним зростанням і витворює власний міф, де відбувається чарівне перетворення ліричного героя на дерево життя:

*Стають мої руки віттям,  
Верхів'ям чоло стає,  
Розкрилося ніжним суцвіттям  
Збентежене серце моє* [2, с. 314].

На хронологічний вимір і горизонтальну лінію життя наклалася вертикальна вісь моральних цінностей з її основними концептами: *мати, Україна, рідний народ, життя*.

Щодо художніх засобів розкриття образу серця, то це переважно метафоричні конструкції та персоніфікація («*серце розривалося*», «*серцями людськими, мов каменем, кресав*», ) При всій традиційності певної частини смислових структур з домінантою *серце* акцент у загальному контексті лірики В. Симоненка зміщено на свіжість і сучасне звучання образу («*Забинтую у серці рану*» [2, с. 178]; «*Хочуть серця випити нектар*» [3, с. 91]).

Із **сонцем** у поета пов'язується все найсвітліше і найдорожче, все те, що стає для нього джерелом натхнення. Поет усе найцінніше в житті і в людині вимірює сонячністю: «Хто на сонце очей не мружить? / От хіба що сліпі – та й все» [2, с. 231].

«З незапам'ятних часів Сонце є символом моральної чистоти і духовного світла, тому й традиція зображати ангелів та святих із золотим німбом навколо голови» [1, с. 497]. Святе і праведне Сонце часто в народних уявленнях протиставляється темним силам; В. Симоненко також використовує протиставлення, де різюча невідповідність грішної землі світлому сонцю зображується в концентрованому вигляді:

*У небі тишились хмари,  
У небі сонце пливло,  
Під небом кривавили чвари  
І лютувало зло* [2, с. 84].

Сонце – основа світобудови, символ Вищої космічної сили, центру буття. У поетичній свідомості В. Симоненка сонце стає джерелом життя і вічним непохитним орієнтиром: «Жоден вітер сонця не остудить, / Півень землю всю не розгребє!» [2, с. 95].

Сонце – втілення людських прагнень до правди, до краси, до справедливості, і в контексті творчості В. Симоненка – це не тільки небесне світило, джерело енергії нашої галактики, а й морально-етична категорія, символ і знак ідеалу, тих світлих, поривних і чистих начал, що є в кожній людині («Безпорадні агонії злості, / Злість гармонії не порве! / Сонце ходить до нас не в гості – / Сонце з нами живе!» [2, с. 282]). Це те вище, облагороджуюче, до чого має прагнути кожен, якщо він хоче називатись людиною. Це – крайній антипод обивательщини, яка у своїй нищій філософії живе одним днем, байдужа не лише до долі світу, а навіть до свого ближнього. Найкращі сподівання і мрії поета звернені до сонця: «Дай мені свій простір і неспокій, / Сонцем душу жадібну налий!» [2, с. 97]; «Але певен, що жодного разу / У вагання і сумнівів час / Дріб'язкові хмарки образи / Не закрили б сонце від нас» [2, с. 179]; «Берези, в снігу занімілі, / Інй на вітах слізьми, / про що ви мрієте, білі? – Про сонце мріємо ми... <...> Дуби в крижаній кольчuzі, / одягнуть в сиві шовки, / Про що замислились, друзі? / – про сонце наші

думки...» [2, с. 192]. Його «поетика поривань» (Л. Тарнашинська) концептуально проявляється в експресивних рядках, звернених до сонця: «Здрастуй, сонце, і здрастуй, вітре! / Здрастуй, свіжосте нив!» [2, с. 173]; «Я хочу пити сонячні настої, Пізнати до краю радощі земні!» [3, с. 53]; «Я кличу вас увідчай не гнуйтеся, / А вибухати, як нові сонця!» [2, с. 342].

Поетична парадигма «сонце – щастя» у поезії В. Симоненка надає ліриці інтимізуючого характеру: «Вигантуй на небо райдугу-доріжку, / Постели до сонця вишивку-маніжку, / Щоб по тій доріжці з лебедями-снами / Плавати до щастя білими човнами» [2, с. 326]. Внутрішній світ ліричного героя передається в переповнених позитивною експресією рядках, де сонце – найкраще: «Люди – прекрасні. / Земля – мов казка. / Кращого сонця ніде нема» [2, с. 409].

Сонце в поезії В. Симоненка досить часто асоціюється з коханням, з теплим і ніжним почуттям: «А як глянуло сонце із неба / Через сині зінці ніш, / Закохалося сонце у тебе, / Засіяло їце ясний» [2, с. 180]; «Мені здається, -- може, я не знаю, / Було і буде так у вісі часи: / Любов, як сонце, світу відкриває / безмежну велич людської краси» [2, с. 28]; «І тому світ завжди благословляє / І сонце, що встає, і серце, що кохає» [2, с. 194]; «Там, де ти тоді згоріла, / Кожен ранок сонце устас» [2, с. 195]; «І небо теплою глибокіс, / І радість наливається в серця – / Сміються, бігають, пустують, мріють / Малесенькі замурзані сонця» [3, с. 90].

Вранішнє сонце асоціюється в автора із народженням життя, початком чогось нового: «І вставало, немов повстання, / Ранком сонце в його крові» [2, с. 218].

Використовує автор образ сонця і для створення словесного пейзажу: «Під ними тихо плещеться ріка, / І дівчина, замріяна й струнка, / Стоїть на березі у сонячній промінні» [3, с. 44]; «Впало сонце в вечірню кураву. / Тиша виповзла за село. / Нашорошилось небо буряно / І погрозами загуло» [2, с. 281]. Спокій і відчуття гармонії покликана створити в образній уяві читача така витончена метафора: «На тихій Зеленій горі / біліє батькова хата, / а під нею засмучена мати / пасе сонячних зайчиків у дворі...» [2, с. 443].

Солярні, сонцепоклонницькі мотиви проймають усю



творчість В. Симоненка, слово *сонце* в його поезії стає ключовим, відбиваючи національні та загальносвітові особливості світосприйняття. У вселенському масштабі *сонце* – обов'язковий компонент життя. Певно, цим зумовлене введення космонама *сонце* в орбіту персоніфікованих образів, антропоморфізованих метафор, наприклад: «*Бринять живою радістю ліси, / Як ранок спалахне на небокраї, / Як сонце огняне завісу піднімає / Із їх первісної і чистої краси*» [3, с. 28]; «*Та сміялося сонце в блакиті / Над безмежжям німим цілини. / В курені, що соломою криті, / ми дівчатам несли кавуни*» [2, с. 72].

Функціонування у ліриці В. Симоненка метафоричних конструкцій та персоніфікацій із концептом *сонце* свідчить про сонцепоклонницькі елементи свідомості автора, що сягають корінням міфологічних уявлень нашого народу. Синтез його поетичних здобутків із прадавніми фольклорними джерелами – беззаперечний результат зв'язку часів і поколінь, спільності національного мислення.

Від символіки сонця у поетичній мові В. Симоненка знаходить подальший розвиток символіка **вогню**. «Вогонь – за народними уявленнями, найвеличніший дар сонця-неба, <...> він святий, Божий, праведний. Предки сприймали вогонь як живу істоту, яка горить у душі кожної людини» [1, с. 83].

«Вогняні» образи лірики В. Симоненка пов'язані з особливим відчуттям традиційного творчого горіння: «*Я хочу бути несамовитим, / Я хочу в полум'ї згоріти, / Щоб не жаліти за прожитим, / Димком на світі не чадіть*» [2, с. 186]; «*Краще в тридцять повністю згоріти, / Ніж до півсотні помаленьку тліть*» [2, с. 86]; «*Не можуть душу зігрівати / Ті, що не палають, не горять!*» [3, с. 111].

Символічний зміст образу **вогню** – сила почуття, душевний неспокій – закорінений у міфологічних уявленнях про вогонь – творчу космогонічну силу. Вогню приписували активну, дієву роль у світотворенні, освоївши вогонь, наші предки стали володарями світу, через вогонь стрибали, щоб очиститися, уберегтися від злих духів [1, с. 83]. В. Симоненко в поезії підтверджує народні уявлення, що вогонь – першоначало світу, життєтворча космічна сила, яка має надзвичайні властивості. Вогонь для поета – символ очищення, оновлення,

відродження: «*Віримо, що нашому огню / Належить всяку нечисть спопеляти*» [3, с. 27]; «*Мріяти й шукати, доки жити, / Шкварити байдужість на вогні!*» [2, с. 96]. Вогонь в ліриці В. Симоненка – сильний і активний елемент, який символізує як творчі, так і руйнівні сили, але руйнування відбувається в ім'я оновлення і перетворення: «*Та не вірять я не маю змоги, / Обіймає сумніви огонь*» [2, с. 364]; «*Гори вогнем охопило, / і кривава ріка змеженіла*» [2, с. 442].

Не завжди в ліриці В. Симоненка фігурує космогонічний, творчий вогонь, часто він на буденному рівні – символ домашнього тепла і затишку, захисний, заспокійливий символ: «*ближе полум'я жовте череву*»; «*з тітки полум'я сон злизало*»; «*на цоках танцює вогонь*» [2, с. 292]. В інтимній ліриці образ вогню допомагає створити оригінальні портретні характеристики: «*сіруватих очей вогні*» [2, с. 174]; «*полум'я синіх очей*» [2, с. 360]; «*вогонь тендітних рук*» [2, с. 372]. Використовує автор символічний образ вогню і для створення пейзажу: «*Сонного місяця сива лисина / Полум'ям сизим горить*» [2, с. 322]; «*Сонце впало на сизу хмарку, / Обрії полум'ям запалав*» [2, с. 229].

Лірика В. Симоненка не мислиться без образу вогню, творчого горіння, який приносить в поезію неспокій, духовний порив, прагнення чогось незвичайного, небуденного.

Весь його поетичний доробок стимулює потреба самоусвідомлення та моральної й національної самоідентифікації. Шукаючи себе, В. Симоненко повертається до світоглядних та естетичних основ нашого народу, тож система його образності сягає глибини народнопоетичної свідомості. Зрозумілі та близькі українцям архетипи сонця, серця, землі, вогню та води є відлунням колективного несвідомого нашого народу, тож не дарма більшість дослідників (І. Дзюба, В. Стус, А. Ткаченко, Л. Тарнашинська) сходяться на думці, що головною рисою поетичного стилю В. Симоненка є народність. Одними із найчастотніших і найбільш емоційно насажених у творчості поета є концепти *серця і сонця*, які якнайкраще репрезентують риси української ментальності, а саме кордоцентризм та сонцепоклонництво.

## Література

1. Войтович В.М. Українська міфологія. – К.: Либідь,

2002. – 664 с.
2. Симоненко В. Спадщина : у 2 т. / Василь Симоненко; упорядкув., передм., алф. покажч., підбір світлин В. Яременка. – К. : Видавничий дім «Персонал», 2008 – . – (Б-ка українознавства; Вип. 14). Т. 1 : Поезія. Кн. 1. – 2008. – 464 с.
  3. Симоненко В. Спадщина : у 2 т. / Василь Симоненко; упорядкув., передм., алф. покажч., підбір світлин В. Яременка. – К. : Видавничий дім «Персонал», 2008 – . – (Б-ка українознавства; Вип. 14). Т. 1 : Поезія. Кн. 2. – 2008. – 336 с.
  4. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.
  5. Ткаченко А.О. Василь Симоненко. Нарис життя і творчості / А.О. Ткаченко. – К. : Дніпро, 1990. – 312 с.

### **Оповіді про чудеса у літературній спадщині Петра Могили**

Важливу роль у пропаганді та утвердженні християнства відігравали чудеса. «Ті чудеса, на які посилаються християни, почались у дуже давні часи, серед народу, що здавався людям античності таємничим: він мав послідовну історію, від створення світу і далі, згідно з якою божественний промисел завжди творив чудеса – спочатку для юдеїв, а потім для християн» [1, с. 285].

Чудеса сприяли збереженню досягнутої і відчутій сакральності, котра могла розчинятися в повсякденному житті, звідки «лише зрідка, лише час від часу поставала через трепетне переживання чуда» [2, с. 169].

Сакральне тісно пов'язане із символікою, яка пронизує середньовічне життя на всіх рівнях – від вишуканої екзегези до ритуалів лицарської посвяти та проголошення анафемі. Символічний смисл має «віра в чудеса і знамення, магічна співвіднесеність речі та її господаря, розуміння людської спільноти як єдності живих та мертвих, відсутність відчутної дистанції між людиною і природою, вияви спиритизму, коли, наприклад, молитва піднімає богомольця над землею...» [3, с. 24].

Християнська церква послідовно культивувала чудо як форму трансцендентного зв'язку людини і божественної сили: «Існувало глибоке переконання, що Бог відповідає на молитви своїм чудесним втручанням» [4, с. 349]. У християнському вченні природа чудес однозначно пояснювалася і виводилася од Бога: «Чудеса суть діла, які не можуть бути зроблені ні силою, ні мистецтвом людським, а тільки всемогутньою силою Божою» [5, с. 696]. Окрім того, на переконання богословів, чудеса якраз і підтверджують існування Бога: «Чудеса свідчать про те, що Бог є, Він всемогутній, всесильний, всюдисущий. І часто чудо буває останнім поштовхом, який приводить людину до істинної, повної, на все подальше життя віри в Бога» [6, с. 3].

У першій половині XVII ст., коли українська православна

церква опинилася перед загрозою витіснення войовничим католицизмом, коли внаслідок певних соціально-історичних причин похитнулася віра у православні духовні цінності, на перший план у творчих писаннях діячів церкви виходить потреба зміцнення віри, для чого і згодилися розповіді про чудеса, які мали б на емоційному рівні укріпити дух українців. Цим можна пояснити звернення до оповідей про чудеса знакової постаті в українській історії та культурі тих часів – Петра Могили.

Могила Петро (1596 – 1647) – церковний, культурно-освітній діяч, письменник. За походженням із Волощини (нині Молдова), освіту здобував у Львові, у європейських університетах. У 1628 р. став архимандритом Києво-Печерської лаври. Сприяв об'єднанню братської і лаврської шкіл у колегію, названу на його честь Києво-Могилянською. Зумів створити науковий, освітній, культурний, літературний осередок, з якого вийшло багато видатних людей, зокрема письменників. Спільно з богословами Лаври написав «Требник», «Катехізіс», «Літос». Автор теологічно-літературних творів «Євангеліє учительне» (1616), «Анфологіон» (1636), «Євхологіон» (1646), численних проповідей, що увійшли до «Службеника». У рукописному збірнику першої половини XVII ст. виявлено «Сказання про чудесні і визначні явища в православній церкві», написані Петром Могилою протягом 1628 – 1630 рр., як свідчать зауваження у тексті. Ці оповідки переклав Валерій Шевчук сучасною українською мовою і видрукував у другій книзі «Слова многоцінного» [7, с. 79 – 136].

Перше, що привертає увагу в цих оповідках, то це уведення чудесних сюжетів у контекст тогочасного церковного, монастирського побуту, географії (найчастіше згадуються Київ, Волинь, Галичина), реальних історичних імен, реальної історії перших десятиліть XVII віку.

Однак ірраціональний статус чуда проявляється в усіх тих сюжетах, які почерпнуті з реального життя (здебільшого почуті автором від різних осіб і записані для повчання). На відміну від чудес, оприявнених у літературних творах ранішого часу, у «Сказаннях» Петра Могили чудеса мають тісний зв'язок з конкретним історичним буттям православних, сакральне межує з буденним, а стосунок до чуда мають люди з конкретними

іменами і своїм життєвим досвідом.

Найпомітнішим компонентом оповідей про чудеса є молитва – як один із основних чинників чуда. Частіше за все молитва уздоровлює тих, хто згрішив і набув тяжкої хвороби. Так сталося з київським писарем Василем Вороничем, котрий спокусився нахабно відняти у Межигірського монастиря озеро і привласнити його (як це нагадує сучасних українських можновладців!). Він заборонив ченцям ловити в озері рибу, приставив до нього своїх сторожів, які проганяли монахів. «Коли зловлю інок з вашого монастиря, то як злодія повелю повісити», – пригрозив писар. Ченцям нічого не залишилося як молитися за покарання «ласого ворога». І Бог його покарав, бо незабаром до ченців прийшла звістка про рангову і тяжку хворобу Воронича. Той збачув, що согрішив проти монастиря, почав каятися і просити в ігумена прощення, «повернув озеро, а сітки свої і харч, привезений для рибарів, монастиреві подарував» [7, с. 84]. Проте це не допомогло: спочатку він був у біснуванні, по тому його охопила гарячка, після чого позбувся розуму і помер. «Написав же це, – підсумовує автор – щоб побачили всі, котрі озлоблюють іноків, рабів Божих, адже швидко творить Бог (за євангельським своїм правдивим свідченням) відомсту» [7, с. 84]. Крім того, Петро Могила запевняє у достовірності чуда, зауважуючи, що він чув про нього «від багатьох достовірних свідків», а митрополит київський Йов Борецький «був самовидцем того чуда».

В інших оповідках про чудеса, вміщених у «Сказаннях», молитва також накликає на грішників хворобу (віра у сугестивну силу слова), внаслідок чого Господь карає непослушних, котрі своїми діями ніби накликають на себе біду, як це сталося, наприклад, із сотником «лядського війська» Павлом Павловським, який «увійшов до святої печери святого отця нашого Теодосія [у Києво-Печерський монастир], огуджуючи святі тіла, наругу чинячи і плюючи на них» [7, с. 130]. Вийшовши з печери, сотник – о чудо! – втратив свідомість, а потім сім днів не їв і не пив, день і ніч волав зі стогонами, а на восьмий день помер. Автор, роздумуючи про цей випадок, не тільки наголошує на святості і чудодійній силі нетлінних мощей печерського монастиря, а й дорікає тим, хто зневажає православну віру (сотник вочевидь був католиком).

Таким чином у цій оповідці, як і в низці інших, відображено протистояння православних і католиків, що було знаковим для того часу. Зокрема, коли почало «множитися злочестиве відступництво, зване унією», уніатські владики вдавалися до насильного відбирання на свою користь православних храмів. Один із таких уніатів, Анастасій Крупецький, захопив церкву у Перемишлі, але незабаром захворів і помер, як і «слюсар», котрий виламував двері у православному храмі. Така ж тема розробляється і в оповіданні, яке перекладач умовно назвав «Сон черниці Костчанки»: і тут уніатів та сзуїтів попереджує дівця про нещастя, якщо вони не повернуть православним захоплений храм. Розповідь має новелістичну форму і динамічний сюжет, до якого уведено віщий сон (видіння). А треба сказати, що й раніше сон був композиційним засобом і смисловим чинником у переказах про чудеса, тому тут використовується цілком закономірно – як своєрідний літературний прийом.

Провідний мотив оповідок про чудеса – порушення Божих заповідей веде до біди. Ці порушення виявляються по різному: зневажання мощей святих, зневага до ікон, порушення посту, наруга над святинями. Виправлення вини (часто це uzдоровлення) відбувається не лише завдяки молитві, а й за фактом перебування у стінах Києво-Печерського монастиря [7, с. 98]. Нерідко вину (гріх) виправити неможливо, і порушник гине, що трактується також як чудо – отже, гріх був надто тяжкий. На гріх людей штовхас, на переконання автора, нечистий дух, від якого або можна звільнитися у чудесний спосіб (молитвою, покаєнням, тобто завдяки вербальній магії), або не звільнитися ніколи, в чому бачиться суворість Божого суду.

Часто чинниками чудесних перетворень (а кульмінаційним моментом чуда якраз і є перетворення, несподівана зміна, незвичайний поворот) є певні речі, предмети, які у розповіді про чудо набувають сакрального змісту і значення. Наприклад, такою є ікона, незвичайність (чудесність) якої постає із того, що вона єдина вціліла, коли було зруйновано церкву. Її незнищенність і чудотворність проявилася у тому, що вона відкидала від себе лихих людей, котрі хотіли її знищити [7, с. 89 – 90]. В одній із оповідок

чудесним є монастирське вино, яке було принесене аж на Волинь одному хворому священникові від самого архімандрита Єлисея Плетенецького. Помолившись Пречистій Богородиці, той священник випив півгорнця за раз і заснув. «Минула так одна година, встав, одягся в ризи й почав ходити» [7, с. 120]. А чудесне зцілення біснுவатого відбулося у Печерській церкві за допомогою змазування очей мирром: «Після закінчення богородичої пісні встав здоровий і відтоді зцілювся та й пішов додому, славлячи Бога та святу Богородицю» [7, с. 119].

Перебування у храмі чи в монастирі, як свідчать деякі оповідки у «Сказаннях», є передумовою чуда, зокрема чудесного зцілення, як це сталося із лікарем [7, с. 115], новонародженим малям [7, с. 127], бездітним подружжям [7, с. 129], утоплеником [7, с. 133]. Різноманітність життєвих ситуацій і людських типів тут має підкреслити усемогутність чуда, яке від Бога, яке є проявом Божої волі. У такому контексті не повинні викликати сумнів такі картини, які зображені в одному з оповідань: «Коли ж вони молилися, один із них, не витерпівши подивився на нього [пустельника Григорія] й побачив, що він не на землі стоїть, але на повітрі, маючи простерті руки до неба, і уздрів, що стопи його вище їхніх колін у повітрі стояли» [7, с. 117].

Здійснення чуда (завдяки молитві, певним священним чи освяченим предметам) веде не тільки до зцілення, а й часом до порятунку, як це бачимо в оповіданні про чудесне врятування землекопа, якого засипало землею, коли лагодили старовинний земляний вал навколо міста. Богуслав Родишевський, який розповів про цю пригоду Петрові Могилі, був дуже цим вражений, тому почав молитися пресвятій Богородиці Печерській (відавна у цьому монастирі була церква святої Богородиці з чудотворною іконою в ній). І незабаром (через дві години) прийшов до нього хлопець, який повідомив, що того засипаного землею чоловіка відкопали, і він виявився живим, що було потрактоване оповідачем як чудо воскресіння мертвого дивовижною силою Діви Марії.

Ця ж сила допомогла врятувати «доброго коня», якого купив Родишевський. Кінь несподівано занедужав, тож господар ревно помолився Богородиці. «По тому півчверті години не минуло, прийшов старший конюх і каже: – Не

печалься, пане, уже кінь устав здоровий, і їсть, і нічого вже йому!» [7, с. 102].

У кожному сказанні, викладеному Петром Могилою, як правило, є пояснення, чому він розповів ту чи іншу історію, але всі вони зводяться до єдиного наміру: «Написав це в літо 1629, місяця жовтня, 2, на славу Бога, що предивно діє і в наших днях святими угодниками своїми. Йому ж належить усіляка слава, честь і поклоніння навіки» [7, с. 105].

«Сказання» Петра Могили – це не лише літературно оброблені розповіді про чудеса, а й цікава історична інформація про буття України на межі 20 – 30-х років XVII ст.

### Література

1. Рассел Б. Історія західної філософії / Бертран Рассел. – К. : Основи, 1995. – 759 с.
2. Хейзинга Й. Осень Средневековья / Йохан Хейзинга; перевод Д.В. Сильвестрова. – М. : Наука, 1989. – 543 с.
3. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1990. – 366 с.
4. Лінч Д. Середньовічна церква: Коротка історія / Джозеф Лінч\$ пер. з англ В. Шовкун. – К. : Основи, 1994. – 492 с.
5. Полная популярная иллюстрированная библейская энциклопедия. – М. : Астрель, 2000. – 720 с.
6. Чудеса в православии: сб. рассказов о чудесах / сост. священник Владимир Емеличев. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 895 с.
7. Могила Петро. Сказання про чудесні і визначні явища в православній церкві / Петро Могила // Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу та Бароко XV – XVIII ст. : у 4-х кн. – К. : Аконіт, 2002 – . – Кн. 2 : Література високого бароко (1632 – 1709 рік). – 2002. – С. 79 – 136.

Тетяна СУШКЕВИЧ,  
аспірант

### Композиція і композиційні прийоми (теоретичний аспект)

Компонування художнього твору розглядав ще Аристотель, наголошуючи, що досконалість його забезпечується вмотивованим відбором і поєднанням окремих епізодів у художню цілісність, яка становить гармонію.

Незважаючи на тривалий період функціонування у літературознавстві поняття «композиція» і значну кількість теоретичних досліджень (Т. Денисова [2], І. Качуровський [5], Л. Левітан і Л. Цілевич [7], Г. Поспелов [8], І. Семенчук [9], Б. Успенський [13], В. Халізев [14] та ін.), його термінологічні межі чітко не визначені.

Як синоніми можуть вживатися терміни «композиція», «архітектоніка» і «структура», хоча теоретики наголошують на їх відмінностях. І. Качуровський вважає «композицію лише певною частиною архітектоніки». На матеріалі «Божественної комедії» Данте він ілюструє розмежування названих термінів: «саме цей подвійний поділ – цілого твору на три частини, а кожної з частин (послідовно) на тридцять чотири, тридцять три і ще раз тридцять три пісні – я й називаю композицією».

До композиції належить і градаційна структура кожної частини.

Натомість мандрівка, зустрічі, упізнавання, розповіді належать до архітектоніки» [5, с. 45].

Іншою була б інтерпретація цього твору, якщо спиратися на протилежну до попередньої думку І. Семенчука, який розглядає композицію як «поняття функціональне, змістовне»; архітектоніку – як «суто формальне, технічне» (будова художнього твору) [9, с. 14-15].

Не менше суперечностей виникає при визначенні понять «композиція» і «структура». Б. Успенський вважає: якщо розглядати, наприклад, композиційний прийом монтажу, то він буде осмислюватися за принципом синтезу елементів художнього тексту; якщо ж звертатися до структури твору, вона поставатиме через аналіз як логічний метод. При цьому опис авторських позицій у ході розповіді і їх зв'язків (як

композиційних чинників), на думку дослідника, передбачає і розгляд структури художнього тексту [13, с. 10-11]. Б. Іванюк зазначає, що поняття «структура» уточнює зміст «композиції», водночас «композиція є категорією, зміст якої відбиває динамічну єдність літературного твору, на відміну від категорії структури, яка відповідає єдності твору, що вже відбулася, або остаточній» [4, с. 266].

В історії літературознавства по-різному трактували визначення композиції.

У XVII ст., в епоху класицизму, основний критерій художньої досконалості твору – це єдність місця, часу і дії, що стандартизувала його композицію. У XIX ст. О. Веселовський, міркуючи над питаннями історичної поетики, зазначав: щоб створювати сюжет, мотиви мають певним чином розташовуватися, організовуватися. Їх організація може являти собою композицію художнього твору [1, с. 300-306]. У 20-х рр. XX ст. В. Шкловський і формалісти більше уваги приділяли питанням розмежування понять «сюжет» і «фабула». Так, на думку В. Шкловського, сюжет – це «спосіб ведення, спосіб організації розповіді» [15, с. 398], тобто йому властиві ознаки, що й композиції. У такому випадку у формалістів не виникала потреба послуговуватися ще й терміном «композиція».

Доцільність використання цього поняття обґрунтував В. Кожинов: «...будь-який літературний термін має право існувати лише за умови, що він охоплює цілком визначену і специфічну сторону твору. Якщо термін «композиція» на стільки розмитий, що його можна легко замінити термінами «сюжет», «фабула», «система образів» і т. ін. – від нього взагалі варто відмовитися» [6, с. 433]. Усе ж дослідник намагався окреслити композицію як специфічний бік літературного тексту через виділення її одиниці – певної форми (способу, ракурсу) зображення.

Пізніше літературознавці визначали особливості композиції через її зв'язок із так званим «життєвим матеріалом» (Л. Тімофєєв [10, с. 152-156]), розглядали як форму сюжету, тобто змістового компоненту (Ю. Добін [3, с. 239]), як організацію всіх образних засобів твору (Т. Денисова [2, с. 9]), як «структурний аспект художньої форми», «сукупність співвідношень між її елементами» (Г. Поспєлов [8, с. 157]) та

ін.

За Л. Левітаном і Л. Цілевичем, досліджуючи сюжет як художнє зображення дії, ми у будь-якому випадку простежимо специфіку художніх форм цього зображення, їх взаємодію, тобто композицію. Тому, вважають літературознавці, доцільніше не розмежовувати сюжет і композицію, а говорити про «сюжетно-композиційну єдність» [7, с. 97].

В. Тюпа вважає, що термін «композиція» в значенні «побудови» твору позбавлений визначеності, яку дослідник відновлює, наголошуючи на тому, що «у літературі «побудова» означає передусім дискурсивну організацію цілого як природно-мовного висловлювання, тобто передбачає організація мовлення у межах тексту. Композиція у такому розумінні становить основу суб'єктної організації літературного твору» [12, с. 48]. За В. Тюпою, дослідити особливості композиції літературного тексту можна простежуючи, головним чином, за його мовною організацією, за змінами оповіді.

У традиційному розумінні композиція – це формальний чинник твору, з чим погоджується і А. Ткаченко, хоча наголошує, що поділ на форму і зміст є умовним, бо він «зникає, якщо перед нами – художній твір» або «саме так сформований зміст» [11, с. 170]. Традиційного погляду дотримується і В. Халізов: композиція – це взаємозв'язок і розташування одиниць зображеного і художньо-мовних засобів, система поєднання елементів, знаків твору [14, с. 262].

В. Халізов також називає прийоми, які спричинюють певну будову літературного твору, а відтак і його сприйняття. Серед композиційних прийомів дослідник виділяє: повтори і варіації, мотив, деталізацію та узагальнення зображуваного, суб'єктну організацію або «точку зору», зі- і протиставлення, часову організацію тексту, монтаж.

Названі композиційні прийоми спостерігаються і на сюжетному рівні, і на рівні позасюжетних елементів. Так, повторюються незмінно чи зі змінами (варіаціями) як події, так і риси характерів і портретів персонажів, ознаки інтер'єрів, пейзажів тощо. Повторюючись, вони можуть утворювати мотиви. Мотив зцементовує художній твір, а також, за висловом І. Качуровського, виступає «образом у дії» [5, с. 15],

утворюється через повтори, тому його функція чітко виявляється у зв'язку із сюжетними особливостями художніх текстів.

Завдяки деталізованому й узагальненому зображенню оповідь у художньому творі відповідно розширюється і звужується.

Протягом розгортання подій може змінюватися носій оповіді, її ракурс, що потрактовується В.Халізовим як суб'єктна організація або особливості «точки зору» (терміни, запропоновані Б.Корманом і Б.Успенським). Наративні особливості зумовлюють взаємодію наративних моделей (поєднання «точок зору» автора і персонажів, внутрішньої і зовнішньої, гомо- і гетеродієгетичної нарації), за якими будується зображене у художньому творі.

На основі зіткнення спільних і відмінних дій, вчинків, образів, мотивів виникає контраст за допомогою прийомів зіставлення і протиставлення.

Дискретність зображеного досягається використанням прийому монтажу. Контрастні дії і вчинки персонажів, епізоди, частини і розділи поєднуються на основі емоційно-сміслових зв'язків, асоціацій. Композиція, яка базується на прийомі монтажу, називається монтажною.

Сюжетні і позасюжетні елементи можуть сполучатися за хронологічним принципом. Якщо події зображено від зв'язки до розв'язки, на чому наголошує В. Халізов, то така композиція розглядається як хронологічна. Якщо – навпаки, то говорять про явище ретроспекції, а композицію твору характеризують як ретроспективну. У свою чергу ретроспекція може бути, окрім хронологічної, також асоціативною і досягатися не лише подієвим зображенням, а й уведенням позасюжетних елементів (спогадів, снів персонажів), перериваючи розвиток дії. Основою цих названих композиційних явищ є часова організація тексту.

Отже, окреслення теоретичних аспектів поняття «композиція» великою мірою потребує з'ясування таких питань: визначення терміну, розмежування із подібними йому за значенням «структурою» й «архітектонікою» та опис композиційних прийомів, які увиразнюють функції композиції у художньому творі.

Можна твердити, що композиція – це побудова

літературного твору, зумовлена його змістовим наповненням, логікою зображеного, авторським задумом, тоді як архітектоніка – це специфіка поєднання названих композиційних чинників у художню цілісність. Композиційні особливості, набуваючи статичності, можуть означувати жанрово-композиційні елементи літературного тексту як певної єдності, що становить його структуру.

Композиційні прийоми (повтори і варіації, мотив, деталізація та узагальнення, суб'єктна організація або «точка зору», зі- і протиставлення, часова організація тексту, монтаж) взаємопов'язані. Незважаючи на різноманіття засобів, на яких вони базуються, їх основна функція – увиразнити певні аспекти твору, наголосити на значимості окремих його компонентів. Через прийоми компонування і взаємодію зі змістовими чинниками композиція літературного твору впливає на його сприйняття та інтерпретацію, скеровує реакцію та естетичні смаки читача.

#### Література

1. Веселовский А. Историческая поэтика / А. Веселовский. – М. : Высш. шк., 1989. – 406 с.
2. Денисова Т. Роман і проблеми його композиції / Т. Денисова. – К. : Наук. думка, 1968. – 220 с.
3. Добин Е. Сюжет и действительность. Искусство детали / Е. Добин. – Л. : Сов. писатель, 1981. – 432 с.
4. Іванюк Б. Композиція / Б. Іванюк // Лексикон загального і порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка та ін. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 266-267.
5. Качуровський І. Генетика і архітектоніка. Кн. II / І. Качуровський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 376 с.
6. Кожинов В. Сюжет, фабула, композиция / В. Кожинов // Кожинов В. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. Кн. 2 / В. Кожинов. – М. : Наука, 1964. – С. 408-485.
7. Левитан Л. Основы изучения сюжета / Л. Левитан, Л. Цилевич. – Рига : Звайгзне, 1990. – 187 с.
8. Поспелов Г. Теория литературы: учебник для ун-тов / Г. Поспелов. – М. : Высш. школа, 1978. – 351 с.
9. Семенчук І. Мистецтво композиції і характер / І. Семенчук. – К. : Вища школа, 1974. – 136 с.

10. Тимофеев Л. Основы теории литературы / Л. Тимофеев. – М. : Просвещение, 1966. – 480 с.
11. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручн. для студентів гум. спец. вищ. навч. закл. / А. Ткаченко. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
12. Тюпа В. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. Тюпа. – М. : Изд. центр «Академия», 2006. – 336 с.
13. Успенский Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционных форм / Б. Успенский. – М., 1970. – 224 с.
14. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.
15. Шкловский В. Избранное. В 2-х т. / В. Шкловский. – М. : Худ. лит., 1983 – . – Т. 2. Тетива. О несходстве сходного; Энергия заблуждения. Книга о сюжете. – 1983. – 640 с.

**Сніжана ЧЕРНЮК,**  
кандидат філологічних наук, доцент

### Науковий та імперсько-колоніальний дискурс белетристичного нарису «Путь новели» Юхима Мартича

Соломія Павличко в своїх дослідженнях української літератури ХХ століття наголошує на проблемі читання «літературної продукції 1920-х»: «Двозначністю характеризувався навіть панівний пролетарсько-комуністичний дискурс... У деяких випадках комуністичною риторикою замасковувалася спроба відстояти українськість, національність у «новій» літературі, в інших – свободу мистецтва взагалі.

Існував тип текстів, де обов'язковий, офіційний дискурс з усіма своїми вимогами – посиланням на вождів, деклараціями лояльності, ритуальним повторенням загальноновживаних естетичних формул тощо – використовувався для прикриття. Такі тексти треба вміти читати в широкому контексті того чи іншого автора, розрізняючи справжні думки письменників і обов'язкову риторіку» [5, с.174]. Твердження стосується і наукової літератури, і белетристики, зокрема химерного нарису Юхима Мартича «Путь новели» [3], датованого 1940-м роком, коли вказані С.Павличко ознаки явлені були більш гостро і яскраво. Цей нарис згадується серед літературознавчих джерел у ґрунтовному дослідженні Василя Фащенко «Із студій про новелу»: «Протягом 30-40-х років українське радянське літературознавство накопичує – переважно в окремих статтях і рецензіях – принагідні спостереження про новелістику. Виняток являє єдина синтетична праця оповідача і літературознавця Ю.Мартича «Путь новели» (1941). У ній значною мірою подолані недоліки досліджень М.Йогансена та Г.Майфета» [7, с.11].

Тип тексту значного за обсягом белетристичного дослідження Юхима Мартича відповідний згаданому Соломію Павличко. Воно написане в період, який дослідник соцреалізму Г.Гюнтер називає «канонізація» (друга половина 1930-х) [Цит. за: 8, с.46], і актуалізує вказані Гюнтером формуючі соцреалізм дискурси: загальноідеологічний (марксизм-ленінізм), літературно-політичний (концепти партійності, типовості,



революційної романтики, народності), металітературний (літературно-критичний), власне літературний [Див.: 8, с.20] (у цьому випадку переважно літературознавчий). А також актуалізує імперсько-колоніальний дискурс, не згаданий Гюнтером. Передбачені науковцем дискурси не враховують досвіду національних літератур, яким насаджувався соцреалізм. Того досвіду, про який писала Соломія Павличко, і того подвійного дискурсу, який водночас містив автентичну інформацію про національну літературу і про її універсалізацію в соцреалістичному дискурсі. Про «виключеність» українського досвіду з вивчення соцреалізму писали вже Тетяна Свербілова [6] й Валентина Хархун [8].

Праця Юхима Мартича містить окремі наукові спостереження про новелу, про українську літературу, які, внаслідок дотримання автором тогочасних ідеологічних вимог, перетворюються на химерне ідеологічно-популістське плетиво, а науково-популярний характер праці на всіх рівнях зливається з публіцистично-пропагандистським, утворюючи офіційний соцреалізм, імперський і колоніальний дискурс. Валентина Хархун доводить: «Радянська наука на рівні логосу здійснювала узаконення тоталітарної міфології про народження нового радянського світу» [8, с.3]. У цьому міфіві про радянський світ, в умовах канонізації соцреалізму, українське літературознавство, українська література, Україна і сама «українськість», а також будь-які гуманітарні наукові погляди могли бути представлені лише в дуже обмеженому дискурсивному полі, що спотворювало саму суть явищ.

Методологічна заявка, з якої починається дослідження, цілком відповідає соцреалістичним вимогам і актуалізує загальноідеологічний дискурс: філософія марксизму-ленінізму. Уже перше речення «Путі новели» – цитата з Енгельса про те, що тенденція художнього твору повинна бути зрозумілою без авторських вказівок, а через кілька речень також цитата з Маркса, якою безальтернативно затверджується принцип історизму в вивченні поезії новели [3, с.3, с.4], за кілька сторінок – знову Енгельс, цитата на славу реалізму [3, с.7]. Надалі методологічна основа має науковий характер, наводяться доречні наукові спостереження, але зрештою і в ній проступає літературно-політичний дискурс: за добором

літераторів і акцентами, які розставляє автор.

Літературознавчою теоретико-методологічною базою праці Юхима Мартича можуть вважатися джерела, точніше, окремі погляди

- Аристотеля: вимога єдиної дії в драмі – так і в новелі, це твердження дослідник заперечить,

- Брюнетьєра: різниця між романом і драмою, потрібні Мартичу для принагідних спостережень,

- Белінського: актуальність і класифікація повістей, приймається безумовно,

- Горького: ціла система його поглядів, автор приймає її безумовно,

- Шлегеля: форма новели, приймається Мартичем непослідовно,

- Тіка: незвичайна подія в новелі, автор підтримує цю думку, так само, як і наступну

- Франса: про короткий обсяг, актуальність новели,

- Шпільгагена: у новелі, на відміну від роману, – готові характери, цієї думки Мартич дотримується непослідовно,

- Шторма: про спорідненість драми й новели, ця думка приймається і підтверджується автором, особливо коли йдеться про новели В.Стефаніка, які Мартич називає «трагедіями», принагідно утворюючи радянське спрофановане ставлення до смерті,

- Чехова: поезія Чехова не дозволяла моралізаторства, необхідні – простота, точність і стислість, художник повинен не вирішити питання в своєму творі, а правильно його поставити, з цих поглядів для Мартича найважливіше – простота, решта характеристик згадуються принагідно,

- Гете: новела – коротка розповідь про нову незвичайну подію, з несподіваною кінцівкою, об'єкти епосу і трагедії повинні бути суто людськими і патетичними, ці погляди, як і подальші Франкові, приймаються автором дослідження за основу,

- Франка: про різницю між «старими» і «новими» письменниками, його критичні оцінки творів українських письменників XIX – початку XX століття.

Думки цих учених (як і цитати з художніх творів) подаються без урахування контексту цілісності їхніх поглядів і

без посилань. Можна було би припустити, що відсутність посилань викликана белетристичним характером дослідження Юхима Мартича, але до праць Гете, О.Білецького (за якою, щоправда, лише цитує Маркса), В.Дібелюса (про різницю між драмою і романом) і Фрейтага (схема драматичного твору), друкованих у Країні Рад наприкінці 20-тих – у 30-ті роки, таки є посилання.

Отож, такий підхід до посилань – свідчення цензурного тиску: користуватися можна лише тим, що було офіційно надруковано при владі Сталіна. Так само, як добір учених, на чий погляд спирався дослідник, та й самих поглядів, повинен був відповідати офіційно дозволеному.

Металітературний дискурс також підпорядковано імперсько-колоніальному. Так, позірно відповідно до наукових вимог і логічно, що в оцінках творів українських письменників XIX століття Юхим Мартич густо цитує Івана Франка, називаючи його «основоположником цілої новелістичної школи» [3, с.44], наводить велику цитату про «нову» і «стару» манери оповіді. У сучасному літературознавстві вже доведено відносність обох цих тверджень: Соломія Павличко вказала на надмірну безальтернативну «авторитетність» Франка, утверджену радянським літературознавством, Іван Фізер – на змінність його поглядів, авторка монографії про неоромантичну новелу О.Колінько ствердила, що Франко в своїх працях не відрізняє новели від оповідання чи інших коротких прозових жанрів [2], водночас наведені факти засвідчують органічну присутність Франка в науковому дискурсі.

Але, крім поглядів і творів Івана Франка, найбільш акцентовано погляди на новелу, коротку прозу (й проаналізовано твори) Чехова і Горького. Про більш науково доцільні, що фактично стосуються жанру новели, дослідження розстріляного М.Йогансена або стовідсотково необхідну двотомну працю «Природа новели» Г.Майфета, репресованого і відправленого в заслання, зрозуміло, Юхим Мартич не згадує. Пропорція українських і російських авторитетних висловлювань вибудовується так: щодо авторів XIX століття – Франко, Белінський, а щодо XX-го – Горький, чия критична оцінка і думка визначальні (у міркуваннях про початки «нової» прози – та ж тенденція – «російські» Гоголь і Пушкін,

український Шевченко).

Імперсько-колоніальний дискурс визначає й особливості застосування порівняльного методу в дослідженні: Марко Вовчок така визначна, бо не лише народилася в Росії, а Тургенев її визнавав, Коцюбинському співається ода, бо з ним дружив Горький, а Горький – молодший друг Чехова. Навіть пропорція «не зовсім наших» письменників збережена: український Строженко, російський Андреев і – треба віддати належне – Джек Лондон.

Соцреалістичний канон, таким чином, включає не лише вимоги щодо наявності необхідної інформації, але ще більш категоричні вимоги щодо відсутності, уникання інформації, яка могла би його зруйнувати. Відчутна центрація критики, без урахування найменших альтернатив, із безсумнівним визнанням авторитету російської – ознака підпорядкованого колоніального літературознавства і утвердження метропольної домінації. Аксиоматично приймається твердження, що нормально, коли оцінюють росіяни, а оцінювані – українці, відбувається приховане зміщення і викривлення суб'єктно-об'єктних і нагнітання вертикально-горизонтальних стосунків (предмет і об'єкт наукового дослідження губляться в маскарадї суб'єктно-суб'єктних і суб'єктно-об'єктних нагромаджень). Показово, що ця домінація виражена і в кількісному плані – двос проти одного, і в якісно-структурному – фокалізація забарвлюється імперсько-колоніальною семантикою.

Літературознавчий дискурс актуалізують думки щодо жанру новели в діахронному і синхронному зрізах, в контексті української та світової літератури. Контекст, крім народної пісні, переважно зливається з предметом дослідження і є непропорційно (обсяг праці – 198 сторінок формату близько А6) вагомий: українська народна пісня, Гоголь, Квітка-Основ'яненко, Шевченко, Марко Вовчок, Федькович, Панас Мирний, Нечуй-Левицький, Гребінка, П. Куліш, Стефаник, Мартович, Васильченко, Ганна Барвінок, Строженко, Франко, Грінченко, Кониський, Залозецький, Чайковський, Олена Пчілка, Д. Маркович, Матвій Симонов, Петро Кузьменко, Свидницький, Марко Черемшина, Устиянович, Хиляк, Маковей, Богдан Лепкий, Яцків, Бордуляк, Загаєвич, М.Дерлиця, Окуневський, Кобринська, Кобилянська, Тесленко,

Леся Українка, далі Яновський, Головка, Любченко, Смолич, Анатолій Шиян, Копиленко, Панч, Іван Ле, Натан Рибак, Іван Кологойда, Василь Кучер, Олекса Десняк, Василь Козаченко, Іван Сенченко, Кундзіч, Керницький, Вільде, Ткачук, Скляренко, М.Хазан, П.Бейлін. А також – Саккеті, Парабоске, Банделло, Бокаччо, Мазуччо, Чосер, Сервантес, Пушкін, Лев Толстой, Мопасан, Лермонтов, Бальзак, Тургенєв, Джек Лондон, Франс, О.Генрі, Флобер, Золя, Чехов, Горький, Гофман, Грін, Стендаль, Меріме, Лажечников, Погорельський, Достоевський, Конан Дойль, Марк Твен, Брет-Гарт, Сергій Кіров.

Тож контекст, який у праці Юхима Мартича майже не відокремлюється від предмету дослідження, вражає не лише довжиною і хронологічними рамками списку, але й, на перший погляд, хаотичним і малозрозумілим розмаїттям, яке з'ясовується при розгляді предмету і об'єкту дослідження.

Насамперед, якщо згаданий вище список розглядати як «путь» жанру новели, то виходить, що *всі* зі згаданих авторів (Гоголь, Квітка-Основ'яненко, Шевченко, ін.) писали новели, що є фактичною помилкою, варто говорити про новелістичний тип мислення, про елементи новелістики. Але також очевидно, що цей реєстр – вияв лояльності автора, знову ж, підпорядкованості центру (серед іншого – наукового дискурсу – політичному), обов'язкова репрезентація соцреалістичного канону і характерна ознака колоніального літературознавства. Так само, як мінус-інформація в «українській» частині канону – викидання цілих культурних епох. За вимогами цього канону дев'ять століть української літератури не просто не існують, щогірше – існують лише у вигляді українських народних пісень – аж до Квітки-Основ'яненка. І всі традиції української літератури XIX століття («старої» новелістичної школи) – винятково від українських народних пісень (для дотримання вимог соцреалістичного канону (народність) Юхим Мартич висловлює подивугідні твердження: новелісти цієї школи будували свої новели за композиційним принципом народної пісні, а вершиною цього етапу розвитку української новели є творчість Марка Вовчка).

Щоб легітимізувати очевидну тенденційність і відвернути увагу від принизливості для українців такого погляду,

використовується традиційний риторичний прийом вибудови образу уявного ворога, ідеологеми боротьби. Ворог – не автор і не влада, котрі утверджують принизливі для українців політичні стандарти, а «вони», «їхні», «буржуазні». Українські, російські й нерадянські автори в політичному дискурсі поляризуються на «радянських»-«наших», «нашу соціалістичну дійсність» – «не наших», «буржуазних» (заодно українці й росіяни об'єднуються псевдогоризонталлю не лише як «брати», але й перед лицем небезпеки). Наприклад, «наш» Коцюбинський протиставляється «буржуазним» Золя і Флоберу. Джек Лондон – це загибель таланту в умовах загниваючої буржуазної дійсності. «Вони», «спритні ділки», в своїй «буржуазній» «американській дійсності» видають меркантильні підручники, де вчать, як писати новели, щоб ці новели продавалися, а «наша», радянська, новела – елемент, епізод палкої соціальної боротьби (і водночас її відображення і – борець) за права і щастя народу. Меркантильно-прагматичні інтереси радянської літератури перебувають, звичайно, у «мінус»-інформації.

За назвою книги, предметом дослідження є «путь», об'єктом – новела. Припустімо, що «путь» (бо ж ідеться ніби про наукове, хоч і белетристичне, дослідження) означає «генеза». Це тлумачення підтверджується хронологічними рамками наведеного вище списку й тим, що вже з перших сторінок автор віднаходить джерела новели й історії новели – у XIII-XIV століттях у французьких фабліо, німецьких шванках, староіталійських новелах, англійських коротких історіях, джерела циклу новел – у «Панчанатрі», «Оповіданнях папуги», «Тисячі і одній ночі», «Декамероні», «Кентерберійських оповіданнях». Дослідник також висуває твердження, що потребує неабиякої аргументації: українська новела походить від повісті (повість була джерелом з одного боку – новели, з іншого – роману), але жодних обґрунтувань цьому мимохідь висунутому спостереженню у праці немає (О.Колінько, скажімо, доводить, що збірка новел була попередником роману, а новела походить від оповідання [2]). Єдина репліка, що може прояснити цю думку, належить до імперсько-колоніального дискурсу. Очевидно, на цей час обов'язковим авторитетом для українських літературознавчих праць був російський

українофоб Белінський. Не віднайшовши у Белінського нічого більш доречного, Мартич використав цитату зі статті Белінського («О русской повести и повестях г. Гоголя») *про повість*, прив'язавши її до об'єкта дослідження фразою «І Віссаріон Белінський, шукаючи особливостей цього найкоротшого прозового жанру (який він назвав «повістю») в захопленні вигукне...» [3, с.6]. За такою логікою, повість – просто перейменована новела.

Загалом, активно застосований порівняльний метод дослідження (новела порівнюється з романом і драмою), як і синхронний та діахронний принципи, встановлюючи різновиди новели (лірична, сатирична, класична «плутовська», психологічна, сюжетна, історична, новела-нарис, полемічна новела, сучасна буржуазна новела, радянська гострофабульна новела) допомагають авторові у визначенні жанрових характеристик новели. У відповіді Юхима Мартича на питання «...чим саме відрізняється новела від інших жанрів?» містяться більшість із затверджених уже українською художньою практикою кінця ХІХ – початку ХХ століття і прийнятих сучасним літературознавством (крім горьківських) ознак: «Пригадаємо знову про визначення Гете, що новелу творить незвичайна подія, погодимось із відомим твердженням Белінського, повернемося до думки Анатолія Франса про короткий розмір новели як про її основну властивість, вислухаємо Горького, який каже, що від оповідання «вимагається чіткості зображення місця дії, живості дійових осіб, точності і виразності мови, оповідання повинно бути написано так, щоб читач бачив усе, про що розповідає автор».

Чи дійсно новела – сестра драмі... вимагає для свого завершення конфлікту?...

До якої форми схиляється новела – до драматичної чи епічної? Що визначає її – лише розмір, чи власні, лише її властиві закони поетики? Чи обов'язкові для новели активний, динамічний сюжет, складна фабула, чи, може, навпаки – новела тяжить до нарису з його спрощеним розгортанням сюжетної лінії?...» [3, с.187-188].

Відповідей на поставлені питання (крім одного), чіткого авторського визначення новели, як і безумовного прийняття ознак, вказаних на початку цитати, у праці немає. Фактично,

Юхим Мартич не відрізняє новелу від оповідання і загалом не розрізняє жанри малої прози. Його спостереження, як і добір письменників-новелістів, лежать у площині новелістичного мислення, але не новели як стійкого жанрового утворення. Дослідник (згідно з тогочасними ідеологічними приписами) критикує формалістів, у цьому випадку, щоправда, обгрунтовано критикує їхні намагання встановити «залізні, непорушні» закони новели, доречно стверджуючи змінність цього жанру і, між іншим, наводячи спостереження про наближення сучасної новели до нарису, оскільки «Наша соціалістична дійсність і зокрема життя Червоної Армії – дають надзвичайно багато тем для побутових і ліричних, психологічних і сюжетних новел... героїчні вчинки для цих людей не щось поодиноке, а звичайні факти щоденного життя» [3, с.186].

Риторичний сприт, із яким Юхим Мартич намагався поєднати обов'язкову для соцреалізму «життєву правду», «типовість» і обов'язкову для новели «незвичайність», дав побічний ефект. Остання цитата, зокрема, становить приклад мимовільного подвійного дискурсу, мимовільного розкриття нестерпності «соціалістичної дійсності», що не забезпечує громадян нормальними умовами життя і праці, а вимагає щоденного подвигу.

Ця робота вимуровує ще один, до сьогодні живучий, імперсько-колоніальний стереотип українського народу як жертви, яку визволила соціалістична революція на чолі з великим передовим російським народом (черговий зразок спотвореної суб'єктно-об'єктної логіки, що, відповідно, мала викликати в українського народу вдячність і відчуття своєї слабкості, малості, відсталості), а також фіксує початки белетристичного становлення соцреалістичної концепції позитивного героя. Українські «дореволюційні» письменники – мученики, вони боляче відчували класову несправедливість, мучилися і боролися. Мученик не лише Коцюбинський, «...можна тільки дивуватись з великої мужності письменника, яка давала йому сили не втратити надій, не розгубитись... ніби зціпивши зуби описував Стефанік своїх героїв. Полум'я гніву, горя, ненависті до поневолювачів народу спалахувало в серці письменника...» [3, с.94]. Концепція позитивного героя

передбачала саме такого героя-борця за народну правду і світле майбутнє. Політична векторність дискурсу в дослідженні така потужна, що сама новела (хоч і позбавлена тожсамості, визначення) також є героєм-борцем: «В спадщину від старої української новели українська радянська новела дістала традиції правдивого і мужнього відображення дійсності, традицію служити народові бойовим, цілеспрямованим мистецтвом.

Українська класична література, що розвивалась в братерській єдності з великою російською демократичною літературою... мала прекрасну, спільну з російською новелою рису: вона викривала несправедливості тодішнього соціального ладу, кликала до нового суспільства – суспільства гармонії, справедливості, краси... Цей оптимізм, цю мужність одержала радянська новела в спадщину від дореволюційної передової новелістики» [3, с.196].

Загалом дискурсивні характеристики тексту Юхима Мартича позначені домінуванням радянського політичного дискурсу над науковим і публіцистичним. Подекуди стереотипні риторичні спекуляції дослідження Юхима Мартича так гіперболізовані, що дають не переконувальний ефект, а комічний: «Мудрий письменник [Панас Мирний – С.Ч.]... перший в українській літературі змалював вочче обличчя націоналістичного лібералізму» [3, с.32], «Оцей гімн сонячному життю, що його співав загнаний, змучений український письменник, почуло уважне і настроєне вухо Максима Горького. І дружба з'єднала їх навіки», «Коцюбинський завжди уважно прислухався до могутнього голосу буревісника революції» [3, с.100]. І вивершує дослідник свою працю необхідним густим ентузіастичним «славословієм» в ім'я «радянської новели», «радянської людини» і «нашої сталінської епохи».

Наприкінці дослідження, в частині, що має висновковий характер, Юхим Мартич висловлює пропозиції і передбачення, якою має бути справжня радянська новела: з фактичних жанрово-стилістичних ознак можна зберегти лише коротку розповідь про незвичайну подію і позірне розмаїття жанрових різновидів. Позірне, оскільки решта ознак, якими має бути наділена радянська новела, це типовість героя у типових

обставинах, типовість життєвих реалій, максимальна простота й прозорість розповіді і, само собою, уславлення радянської дійсності, радянської людини-борця за передову ідею й героя, що, не замислюючись, помре за цю ідею. Жанрове розмаїття в умовах «єдиного методу» соцреалізму неможливе. Сам автор виходить із цього протиріччя, жертвуючи науковістю, фактично пропонуючи не перейматися вирішенням жанру новели серед прозових жанрів, оскільки в «нашій» радянській дійсності є важливіші – політичні – завдання.

Таким чином, науково-популярне дослідження Юхима Мартича є прикладом того, як художня література і наукові дослідження про неї, написані в умовах канонізації соцреалізму, перебувають в умовах повного підпорядкування політиці, виконують головну функцію утвердження політичної централізації і вертикалі з вилученням будь-якої інформації, що цю вертикаль порушує. Внаслідок тотального підпорядкування наукового дискурсу політичному актуалізується імперсько-колоніальний дискурс, за яким українська література маркується як примітивна, інфантильна, неповноцінна, мученицька, слабка, мала, відстала, підпорядкована, другорядна, що існує і розвивається лише в товаристві й за допомогою передової, розвиненої, видатної, великої, сильної, активної, владної, вирішальної, основної, центральної російської. Специфіку імагологічного дискурсу цього дослідження доповнює металітературний. Справжнє ім'я Юхима Мартича – Мордух Шайович Фінкельштейн, український письменник, перу якого належать оповідання й нариси з життя радянських людей «Школа життя» (1939), «Добрідень, усмішко» (1978), «Зустрічі без прощань» (1991) та ін. [9]. Його творчість була зразком відсутності антисемітизму в СРСР [1] і предметом суперечки з «ворожими» діаспорними літераторами (Див. : [4], а також пор. з назвою книги мемуарів Григорія Костюка «Зустрічі і прощання»).

Водночас, враховуючи специфіку тоталітарних умов, книга Юхима Мартича є спробою легітимізації в радянському соцреалістичному дискурсі категорії новели і зразком вивчення не стільки жанру новели, скільки новелістичного типу мислення.

## Література

1. Кизя, Кичко та інші // Свобода. – 1964. – 30 квітня.
2. Колінько О.П. «Цілий світ у краплі води»: щодо проблеми дефініції жанру новели / О.П. Колінько // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. – 2009. – Вип. XXI. – С. 546-550 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua:8080/dspace/bitstream/handle/123456789/16702/68Kolinko.pdf?sequence=1>
3. Мартич Юхим. Путь новели / Юхим Мартич. – К. : Держ. літ. вид-во, 1941. – 198 с.
4. Мацьків Т. Соромливий Юхим / Т. Мацьків // Свобода. – 1966. – 20 серпня.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. – вид. 2-ге, перероб. і доп. / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
6. Свербілова Т. Проект національної самоідентифікації вітчизняного соцреалізму та драма 30-х років ХХ ст. / Тетяна Свербілова // Слово і час. – 2008. – № 4. – С. 21-29.
7. Фащенко В.В. Із студій про новелу: жанрово-стильові питання / В.В. Фащенко. – К. : Радянський письменник, 1971. – 215 с.
8. Хархун В.П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: монографія / В.П. Хархун. – Ніжин: ТОВ «Гідромакс», 2009. – 508 с.
9. Щербатенко І.С. Мартич Юхим Маркович / І.С. Щербатенко // Українська Літературна Енциклопедія : в 5 т. / редкол.: І.О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. – К. : «Українська енциклопедія» ім. М.П.Бажана, 1995 – . – Т. 3: К-Н. – 1995. – С. 302.

Олена ЮРЧУК,

кандидат філологічних наук, доцент

## Гетьман Іван Мазепа: імперський дискурс у літературі

У рамках постколоніальних студій присутні поняття імперського та колоніального дискурсу, під якими розуміються дії однієї держави (імперії), пов'язані з реалізацією власного проекту націотворення шляхом завоювання (політичного, економічного, культурного) інших народів (колонізованих). До особливостей впровадження російського імперіалізму на території України належать: маргіналізація національних структур шляхом привласнення імперією культурних здобутків колонізованого; намагання асимілювати українську ідентичність у російську, що провадилося за допомогою русифікації, перешкоджання розвитку української культури, витіснення української мови (наприклад, шляхом скорочення україномовних шкіл на території України), формування та закріплення комплексу неповноцінності – «малоросійства» за допомогою створення стратегії «посестринства», за якою Росія визначається старшою (досконалішою, розумнішою) сестрою України (недолугої, яка потребує підтримки).

Імперський дискурс реалізується через культуру. Продемонструємо це на прикладі аналізу текстів двох поетів – типових представників імперій – О. Пушкіна та Дж.Г. Байрона. Вагомість зіставлення вмотивовується об'єктом аналізу: досліджуватимуться англійський та російський варіанти інтерпретації історії українсько-російських взаємин, реалізовані у поемах «Полтава» (О. Пушкін) і «Мазепа» (Дж.Г. Байрон), та особливістю погляду двох імперій на центральну постать цих взаємин – гетьмана Мезепу – з урахуванням того моменту, що одна з імперій (російська) є зацікавленою стороною, адже торкається історії своєї колонії (України).

Попередньо звернемося до імперської рецепції постаті Мазепи, що оприявлена у понятті «мазепинці». Під маркером цього поняття розуміється категорія українців, які зарекомендували себе як противники проросійської орієнтації. М. Шкандрій, спираючись на дослідження А. Капелера, вказує, що спочатку така частина українського населення номінувалася

черкесами, але після «...повстання Івана Мазепи 1708 р. їх усіх колективно затаврували як *мазепинців*. Цей термін відродили наприкінці ХІХ ст., коли прихильників національного руху називали неомазепинцями» [5, с. 48-49].

Радянська імперія успадкувала ставлення до гетьмана, що було закріплене від проголошення йому анафеми московською церквою. В історичних розвідках Мазепа фігурував як гетьман, що перейшов на бік шведів під час Полтавської битви. За ім'ям Мазепи було стабільно закріплено маркер зрадника. Зауважимо, що із прийняттям незалежності України та переглядом історичних подій та історичних постатей, ситуація кардинально не змінилася. Російські науковці у переважній більшості продовжують асоціювати постать гетьмана з відступником. Винятком є дослідження російського науковця Тетяни Таірової-Яковлевої, яка розглядає постать Мазепи не у звичному контексті «герой – антигерой», а як неординарну особистість, із суперечливим світоглядом, націленим на сприяння розвитку української нації [4]. Цікаво, що й в українській свідомості гетьман Мазепа розглядається неоднозначно. Якщо українська еміграційна думка визнає за ним право на національного героя, то нинішня Україна обережно номінує його лише як одного з гетьманів, що сприяв розвитку власного народу.

Повертаючись до двох текстів про Мазепу – О. Пушкіна і Дж.Г. Байрона, вкажемо, що об'єднуючим для них є аісторичність. Відмінність складає той факт, що О. Пушкін подає історію з потрібним йому імперським ракурсом, у той час як Дж.Г. Байрон не цікавиться історичним тлом взагалі, адже він націлений на створення концепції індивідуальної міфотворчості, у якій особливе місце займає формування нового типу ліричного героя.

О. Пушкін розпочинає поему «Полтава» епіграфом із поеми Дж.Г. Байрона «Мазепа», у якому вмотивовується поразка шведів й українського гетьмана фатумом: «The power and glori of the war, / Faithless as their vain voteres, men, / Had pass'd fo the triumphant Gzar / Byron» [3, с. 87].

Цей епіграф може слугувати антитезою до наступного викладу історії О. Пушкіним. Якщо англійський поет говорить про каверзи долі, то російський визначає перемогу Петра І як закономірність, обумовлену величиною Російської імперії.

В обох поемах образ Мазепи розглядається крізь призму його любовної історії. Для Дж.Г. Байрон розповідь Мазепи про кохання слугує засобом для розкриття характеру героя, у якому превалюють мужність, відданість коханій, сила. Англійський поет неодноразово наголошує, що перед читачем славний воїн, володар: «Мазепа стелиться в журбі. / І сам він був, як дуб-титан, / Землі козацької гетьман» [1, с. 209].

О. Пушкін також звертається до любовної історії вже літнього гетьмана Мазепи до дочки Кочубея. Зауважимо, що у пізніших відгуках на поему суперечки навколо постаті Мазепи переважно розгорталися у площині історії кохання. Російська інтелігенція недовіркою поставилася до можливості любові між старим чоловіком і дівчиною, а зрадливість гетьмана сприймалася як така, що не потребує обговорення. Бачимо це із відповідей О.Пушкіна на закиди критиків: «Они, во-первых, объявили мне, что отроду никто не видывал, чтоб женщина влюблялась в старика, и что следственно любовь Марии к старому гетьману (NB: исторически доказанная) не могла существовать» [2, с. 336]. Любов Мазепи зображується О. Пушкіним крізь призму «коварства» та старечого «сладострастия». Гетьман нагадує старого Мефістофеля, який спокушає повну чеснот дівчину: «В младай Марии почтена: / Везде прославилась она / Девицей скромной и разумной» [3, с. 89].

Після спокуси дочка Кочубея перетворюється на хтиву жінку, яка згнєбила себе коханням до гетьмана-зрадника.

Зауважимо, що О. Пушкін малює непривабливий образ Мазепи як на зовнішньому, так і на внутрішньому рівні. Він постійно акцентує увагу на його вікові, тим самим протиставляючи молодості і силі царя. Дії гетьмана російський поет, на відміну від англійського, вмотивовує не благородними рухами душі, а потягом до лиходійства. Для нього гетьман є тим, хто не знає справжньої любові, а також власної батьківщини: «...Что он не любит ничего, / Что кровь готов он лить, как воду, / Что презирает он свободу, / Что нет отчизны для него» [3, с. 94].

Дії Мазепи супроти Петра І О. Пушкін розцінює не як бажання незалежності Україні, а як зраду Росії. У російського поета Україна не мислима невіддільно від Російської імперії,

тому для нього не йдеться про потребу її незалежності, і будь-які дії у цей бік розцінюються О. Пушкіним як зрада. У попередній цитаті маємо дві смислоутворюючі комбінації – «презирает он свободу» та «нет отчизны», через які реалізує О. Пушкін українсько-російські стосунки: тільки відданість Російській імперії може дати колонізованому народу відчуття свободи і батьківщини.

Окрім того, дії Мазепи О. Пушкін розуміє як особисту помсту за образу Петра: «Я слово смелое сказал. / Смутились гости молодые... / Царь, вспыхнув, чашу уронил / И за усы мои седые / Меня с угрозой ухватил. / Тогда, смирясь в бессильном гневе, / Отмстит себе я клятву дал...» [3, с. 120].

Політична ситуація, історичний фактаж не цікавлять Дж.Г. Байрона, але потрапляють у коло маніпуляцій О. Пушкіна. Окреслюючи настрої на Україні перед Полтавською битвою, російський поет чітко розділяє позицію молодого покоління козаків та хитрого гетьмана Мазепи. Обираючи емоційно-негативну лексику, О. Пушкін описує настрої козацтва. Він маркує молодих козаків як тих, хто «...роптали, треба зичливо» [3, с. 92]. Однак поет одразу ж виправдовує «легкомысленный восторг» козаків, списуючи його на молодість і недосвідченість. Він обирає моралізаторський тон, нагадуючи їм про важливі для Російської імперії, а за його логікою – і для України, історичні події – підписання «святих» угод між російським урядом і Б.Хмельницьким.

Недосвідченості молодого козацтва та підлій натурі старого гетьмана О. Пушкін протиставляє зрілість і розсудливість Петра I. Російський поет розумів потребу імперії у створенні пантеону богообраних російських правителів, тому цар Петро I подається ним як намісник Бога на землі, а війна зі шведами як освячена Богом: «Выходит Петр. Его глаза / Сияют. Лик его ужасен. / Движенья быстры. Он прекрасен, / Он весь, как божия гроза» [3, с. 121].

Відмінним є й зображення шведського короля та його війська. Для Дж.Г. Байрона це герої, шляхетні попри всі невдачі: «Загін вождів! – О мало так! / Скороминучий день атак / Их прорідив; та смерть свою / Приймали в чесному бою / Шляхетно. Лицарі живі...» [1, с. 208], для О. Пушкіна – слабкий

народ такого ж слабкого короля.

Потрактуючи дії Мазепи як зраду, а не як стратегічний хід заради власної держави, О. Пушкін обминає непривабливі для характеристики Російської імперії події з історії. Наприклад, він зовсім не згадує про страти, що за наказом Петра I було вчинено над українцями. Через образи Кочубея, старого Палія російський поет доводить, що дії Мазепи абсурдні, а українці добровільно і радо приймають владу російського царя. Така «фільтрація» історії зустрічається не тільки у «Полтаві». Вдається до неї О. Пушкін і в зображенні подій на Кавказі. Російський поет «забуває», що у свій час Росія так само стала зрадницею щодо Грузії заради інтересів власної держави (відступ Катерини II від свого союзника по війні з Туреччиною грузинського правителя Іраклія II, під час небезпеки для грузинів у військовій кампанії персів проти них).

Попри проімперську орієнтацію, О. Пушкін, однак, намагається бути обережним у тлумаченні політичних подій того часу. Це дозволяє йому перенести акценти з політики на любовну історію Мазепи та його бажання особистої помсти. Проте поет інколи вдається до необережних маркерів, називаючи українців васалами, тим самим демонструє справжній розподіл ролей: Росія – імперський центр, Україна – держава васалів, або колонія.

Отже, перед нами два імперські погляди на Україну та її історію – англійський / незацікавлений і російський / зацікавлений. Створюючи образ романтичного героя Мазепи, Дж.Г. Байрон не займає нічної позиції (ні української, ні російської). Український гетьман для нього, можливо, екзотичний, але тип національного героя. О. Пушкін на українсько-російські стосунки накладає матрицю імперських амбіцій власної держави, що провокує викривлення історичних подій та персонажів. Зауважимо, що в історії російської експансії постать О. Пушкіна має особливу вагомість. Він один із перших із російської інтелігенції усвідомив потребу закріплення володарювання Російської імперії не тільки на територіальному рівні, а й на духовному. Поет легітимізує імперський дискурс у російській культурі, що пізніше буде продовжено іншими російськими митцями.



### Література

1. Байрон Дж. Г. Мазепа / Джордж Гордон Байрон. – Харків : Фоліо, 2005. – 477 с.
2. Пушкин А. Возражение критикам «Полтавы» / Александр Пушкин // Пушкин А. Собрание сочинений в 5-и томах. Т.5. / Александр Пушкин. – Москва, 1969. – 559 с.
3. Пушкин А. Полтава / Александр Пушкин // Пушкин А. Собрание сочинений в 5-и томах. Т.3. / Александр Пушкин. – Москва, 1969. – 532 с.
4. Таирова-Яковлева Т. Мазепа / Татьяна Таирова-Яковлева. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 272 с.
5. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Мирослав Шкандрій. – К., 2004. – 496 с.

---

ББК 83

Л 45 Літературознавчі студії / за ред. П.В. Білоуса. – Житомир : ЖДУ, 2011. – Випуск 5. – 160 с.

# ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

## Випуск 5

Науковий редактор – д.ф.н., проф. П.В. БІЛОУС

НБ ПНУС



769792

Оригінал-макет виготовлено на кафедрі  
українського літературознавства та компаративістики  
Житомирського державного університету імені Івана Франка

Комп'ютерна верстка, макетування, обкладинка – А.В. Горбань

Формат 60×84/16. Гарнітура Times New Roman.  
Ум. друк арк.7,9. Наклад 100.

---

Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка  
Свідоцтво про державну реєстрацію  
ЖТ № 10 від 07.12.2004

10008, Житомир, вул. В.Бердичівська, 40