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

Кафедра українського літературознавства
та компаративістики

ЖИТОМИРСЬКІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Випуск 6

Житомир
2012

ББК 83.3(4Укр)6

Ж74 Житомирські літературознавчі студії / за ред. П.В. Білоуса. – Житомир : ЖДУ, 2012. – Випуск 6. – 132 с.

Рекомендовано до друку
Вченою радою Житомирського державного університету
імені Івана Франка (протокол № 6 від 27.01.2012)

Свідоцтво про державну реєстрацію серія КВ № 19093-7883Р,
видане 05.06.2012 р. Державною реєстраційною службою України

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

П. В. Білоус, доктор філологічних наук, професор, головний редактор (Житомирський державний університет імені Івана Франка)

В. О. Єршов, доктор філологічних наук, професор (Житомирський державний університет імені Івана Франка)

Н. П. Малютіна, доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. Мечникова)

В. М. Мойсієнко, доктор філологічних наук, професор (Житомирський державний університет імені Івана Франка)

Ю. В. Пелешенко, доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України)

Я. О. Поліщук, доктор філологічних наук, професор (Київський державний університет ім. Б. Грінченка)

М. П. Ткачук, доктор філологічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка)

В. Т. Чайковська, кандидат філологічних наук, доцент, заступник головного редактора (Житомирський державний університет імені Івана Франка)

О. С. Чирков, доктор філологічних наук, професор (Житомирський державний університет імені Івана Франка)

А. В. Горбань, кандидат філологічних наук, доцент, відповідальний секретар (Житомирський державний університет імені Івана Франка)

За дотримання авторського права, точність цитувань і посилань відповідають автори

© Житомирський державний
університет імені Івана Франка

ISSN 2305-5898

ЗМІСТ

Богдан БІЛОУС	Інвектива як жанрова домінанта творів Івана Вишенського	5
Петро БІЛОУС	Тарас Шевченко і давня українська література. Пролегомени	11
Катерина ДЮЖЕВА	Проекція авторської свідомості у ліричній поезії Ліни Костенко	22
Людмила ЗОЛОТЮК	Портрет у романі «Нова заповідь» Володимира Винниченка	31
Марина КІРЯЧОК	Апокаліптичні пророцтва постчорнобильської епохи в романі-есеї Євгена Пашковського «Щоденний жезл»	43
Тетяна КЛИМЕНКО	«Аще убью брата своєго…» (зображення міжусобиць у «Повісті минулих літ»)	52
Наталія КОСИНСЬКА	Міфосимволіка сну в повісті «Армагедон уже відбувся» Марії Матіос	58
Галина ЛЕВЧЕНКО	Рецепція образних елементів солярного міфу в ліриці Лесі Українки	65
Катерина МАРЧУК	Інформативні повідомлення як структурна одиниця літописного наративу (за «Повістю врем'яних літ»)	77
Ніна ОСЬМАК	Специфіка творення психологічного малюнку в оповіданні Тимотея Бордуляка «Ось куди ми пійдемо, небого!»	85
Тетяна ПАВЛІНЧУК	Час і простір у поезії Петра Білоуса (книга «Присутність»)	92
Оксана САВЕНКО	Контамінація античних і християнських образів у «Чудах Пресвятої Діви» І. Галятовського	98
Тетяна СУШКЕВИЧ	Джерела сюжету як чинник модифікації сюжетних ліній у романах про Київську Русь П. Загребельного	104
Сніжана ЧЕРНЮК	Семантична трансформація мотиву смерті в творчості українських неоромантиків	110
Альона ШАШКО	Образ «іншого царства» в літературній казці кінця XIX – початку XX століття	120
Олена ЮРЧУК	Гетьман Іван Мазепа: антиколоніальний дискурс у літературі	125

Богдан БІЛОУС
кандидат філологічних наук, доцент
(Житомирський технологічний університет)

ІНВЕКТИВА ЯК ЖАНРОВА ДОМІНАНТА ТВОРІВ ІВАНА ВИШЕНСЬКОГО

Постать і літературна творчість Івана Вишенського, незважаючи на значну кількість різноаспектних досліджень, на сьогодні, як це не парадоксально, виявилась маловивченою і малознаною у своїй глибинній сутності. Іван Франко вклав в образ Вишенського свої громадські ідеали та духовно-інтелектуальні пошуки, Михайла Грушевського цікавили його погляди на церкву і суспільство, Михайло Возняк побачив у ньому не так полеміста, як поета і красномовця, ортодокси вбачали у творах Вишенського підтвердження свого правовірства, традиціоналісти – захист візантійських цінностей, атеїсти – боротьбу з церквою, зокрема з католицьким кліром, українські патріоти – захист інтересів свого поневоленого народу. І найновіші праці В. Шевчука, Г. Грабовича, Н. Поплавської, Л. Ушкалова – це було тільки наближення до Вишенського, а він і досі залишається на недосяжній межі – самобутній письменник, теологічний філософ, яскрава особистість, таємнича і непізнана постать.

Досі дослідники Вишенського звертали увагу здебільшого на зміст його творів, і найбільше тут зробили, звичайно ж, І. Франко та М. Грушевський. Принагідно деякі інші автори зауважували своєрідність мови і стилю творів. Про жанрову природу тих творів майже нічого не сказано. Можливо, не було потреби або розмова про це видавалася несуттєвою.

І. Франко, наприклад, вважав, що Вишенський вдавався у своїй творчості до такої популярної ще за часів греко-римських, а згодом і за часів ранньовізантійських літературної форми послань (або листів): «Жива натура нашого автора, проявляючися в його писаннях, так і перла його до форми листа, т.є. до того, щоб промовляти лице в лице до свого суперника чи прихильника, переконувати не самою силою абстакційно-богословських аргументів, а моральним і психологічним впливом особи на особу, живого слова, тону, колориту бесіди (…) Форма посланія, свобідна,

безпретенсіальна і заразом інтимно-суб'єктивна, відповідала найліпше його натурі, і відтепер, т.є. від початку останнього десятиліття XVI в. аж до кінця своєї літературної діяльності, він держиться її незмінно» [6, с. 71]. «Пораду про очищення церкви» Вишенського І. Франко називає трактатом, а вслід за ним так означує цей твір і М. Возняк [3, с. 418]. М. Грушевський вбачав у ньому елементи повчання, тоді як інший твір – «Извіщеніє краткоє о латинской прелести» – іменує трактатом [4, с. 125]. Різнобій у жанрових означеннях творів Вишенського спостерігаємо у М. Возняка. Згадане «Извіщеніє» він називає «короткою повістю» (очевидно, так він переклав ключове слово цього твору), а «Обличеніє діавола миродержца» – діалогом [3, с. 402], авторський означник «писаніє» переклав і потрактував як «послання» [3, с. 404, 409].

Д. Чижевського у Вишенського більше цікавить стиль, тому саме в стилі він вбачає ключ до жанрових форм його творів: «Головна його спільна риса з сучасниками – ригоризм, не в якомусь негативному значенні цього слова, а в сенсі певної літературної форми, яка всі думки «вдягає» в форму промови, зворотів до читачів, закликів, закидів, запитань» [7, с. 225].

І. Єрьомін, котрий у 50-х роках XX ст. вперше впорядкував і прокоментував повне зібрання творів Вишенського, підійшов до визначення жанрової природи полемічних текстів з погляду синкретизму: «Твори Вишенського написані в традиційних жанрах «учительної» літератури – так званого соборного послання, діалогу в його найбільш простій формі, питально-відповідальній, полемічного трактату. Соборне послання «православним християнам Малої Росії» – форма, яку Вишенський облюбував більше за інші і до якої вдавався особливо часто. Правильна, якщо розглядати писання Вишенського в цілому, ця класифікація його творів за їх жанровою належністю, коли йдеться про кожен його твір, взятий окремо, потребує, однак, уточнень і поправок. Справа в тому, що Вишенський не завжди до кінця витримував свої твори у рамках того чи іншого жанру. Майже кожен його твір – своєрідний сплав всіх тих жанрів, в системі яких він писав. Діалог у Вишенського нерідко переростає в послання, послання трансформується в діалог, полемічний трактат набуває рис, які зближують його з посланням і діалогом. Серед творів Вишенського немало таких, про які важко сказати, до якого

виду вони належать: так переплетені в них ознаки всіх трьох жанрів одночасно. Цьому характерному для Вишенського жанровому синкретизму (…) відповідає і «простота» композиційної структури його творів» [2, с. 265 – 266].

До думки про жанровий синкретизм творів Вишенського пристав і В. Микитась: «Він удавався майже до всіх жанрів тодішньої полемічної літератури – послання, памфлету, трактату, діалога, які часом поєднувалися в одному й тому ж творі» [1, с. 18].

Звичайно, найлегшим буде складне за своєю жанровою природою літературне явище визначити як жанровий синкретизм, хоч з огляду на вище процитоване слід міркувати про жанровий синтетизм. Проте варто спробувати у тому синтетизмі віднайти жанрову домінанту, визначити принцип, який об'єднує всі жанрові елементи.

Передусім звернімося до авторських означень Вишенським своїх творів. У передмові до «Книжки» (1598 рік), куди увійшло десять творів, письменник зазначає: «Посылаю вам термину о лжи» [2, с. 7]. Що означає «терміна» у цьому тексті? З латинської мови – terminus – означає *кордон, межу, кінець*, відтак «терміна» у розумінні Вишенського – *останнє попередження*, оскільки «ложь, которая над истиною у вашей земли царствует» призвела до «запустіння православної віри»; і якщо, пише автор, «не почуєте и не справите», то «в безвіріи вси погибнут» [2, с. 7]. Тож в цілому пропонована «Книжка» – пророцтво і попередження, але не це визначає жанрові різновиди творів, які у ній вміщені. Три з них означуються словом «писаніє», інші так: «обличеніє» (побудоване у формі діалогу), «порада», «извіщеніє», «загадка», «новина», а є й образна номінація – «слід краткий», інформаційна назва – «о єретиках». Твори, які не увійшли до «Книжки», мають епістолярну форму («посланіє») або інформаційну чи образну: «краткословний ответ», «зачапка» (спір, словесне змагання), «позорище мысленное».

Якщо виходити з авторських жанрових означень творів, то можна зробити висновок про їхню різножанровість, зважаючи на індивідуалізацію літературних форм, але й не змішуючи «писаніє» і «посланіє», вбачаючи у словах «обличеніє», «зачапка» те саме, що і «преніє», тобто діалогову форму, здавна відому у давній українській літературі.

І все-таки – що їх об'єднує, що є жанротворчою домінантою?

1. Можна було б всі ті твори назвати «посланнями» (листами) – вслід за І. Франком: «Літературна форма посланія, або листа – поетичного, релігійного, наукового чи політичного – появляється у всесвітній літературі, звичайно, на хвилях духового перелому, незвичайного оживлення, загострення противенств і суперечних інтересів, боротьби спорів, у хвилях великих інформацій. Панування такої форми в греко-римській державі бачимо, напр., в часах около народження Христа і далі, а в новішій Європі від кінця XV віку аж до 30-літньої війни. З першої з тих епох досить буде пригадати такі появи, як листи Ціцерона, Плінія молодшого, поетичні листи Горація, листи апостолів (особливо Павла), апологетів християнських і полемістів против християнства. В другій добі бачимо поетичні листи Гуттена, знамениті Epistolae obscurorum virorum, листи гуманістів, як Скалігера, Еразма Роттердамського, Крота Рубіана, а також реформаторів, як Гуса, Лютера, Меланхтона і др. І у нас на Русі форма та прийнялася з Заходу…» [6, с. 70].

На користь Франкового жанрового визначення творів Вишенського схиляє і те, що цей письменник перебував поза межами України – на Афоні, тож логічно виходить, що його тексти, призначені конкретним адресатам, писалися як послання, цілеспрямовані листи, що в цілому визначає їх писемну форму, призначення, спосіб передавання адресатам. Проте ця обставина не враховує внутрішню сутність творів, їх стилетворчий, а відтак і формотворчий обрис.

2. Можна було б, як це зробив дехто із дослідників Вишенського, врахувати оту внутрішню сутність і стиль його творів, аби проекти, що послання Вишенського скомпоновані на взірець послань апостола Павла, бо сам Вишенський найчастіше на нього посилається, перевтілюється у пророка, апостола української землі. Справді, уважне зіставлення текстів Вишенського і послань апостола Павла (особливо до римлян, коринфян, галатів, ефесян, до Солуня, Тимофія, Тита) свідчить про перегук обох авторів не лише у пафосі, змістовій ритміці, риториці, внутрішній пристрасті, а й у формі подачі своїх міркувань, звинувачень, пророцтв і закликів. Виходить, недаремно Вишенський мав Павла за моральний і письменницький авторитет, часто апелював до його послань,

яким імпонував відкрито і відверто. Але Вишенський – не компілятор, він самобутній письменник, ритор і стиліст, тому його твори – не відтінок чужого тексту, а виразна індивідуальна творчість.

3. Ключем до жанрової природи творів Вишенського можуть бути не стільки формальні або наслідувальні чинники, скільки загальний *пафос* його творів – пафос, який пронизує всі його тексти і визначає жанрову домінанту (слід зауважити, що поняття жанру передусім передбачає спосіб мистецького осмислення світу та художню форму організації тексту). З такого погляду до творів Вишенського найбільше підходило б таке жанрове визначення – *інвектива.*

Інвектива (лат. invektiva oratio – лайлива промова) – різкий виступ проти когось або чогось, викриття, агресивний словесний напад. Як жанр ораторського мистецтва інвектива розроблялася в античних риторських школах і відігравала помітну роль не лише в літературі, а у суспільному житті Греції та Риму (знамениті судові та політичні промови Демосфена, Ісократа, Ціцерона та ін.). Згодом інвективу взяли на озброєння християнські проповідники [5, с. 226 – 227].

Жанрове означення інвективи доволі точно відображає не лише пафос творів Вишенського, а й їхні формально-змістові і стилетворчі параметри (звичайно, з певними індивідуальними відхиленнями у літературному письмі автора). Цікаво, що посилаючи християнам в Україні свою «термину о лжи», Вишенський у передмові до «Книжки» натякає на «духів лукавих піднебесних», з якими у нього «брань, по Павлу». І тут можна тлумачити слово «брань» як «боротьба», а можна врахувати й інше значення: «брань» як лайка, що цілком відповідає духові інвективи.

До жанрових ознак інвективи у творчості Вишенського я відніс би: а) усний характер вислову (у формі ораторського мистецтва, церковного красномовства). У зверненні "ко прочитателю" "Книжки" Вишенський демонстративно наголошує: "А о собі аз и сам свідительство вам даю, яко грамматичского дробязку не изучих, риторичнои игрушки не видах, философского високомечтательного не слихах. Мой ест дидаскал простак, але от всіх мудрійший, который безкнижних умудряет" [2, с. 127. Заявлена "простота", отже, відмежовується від книжності, вона зорієнтована на такого ж простого

"прочитателя" – власне, на демократичне середовище. Критеріями тієї "простоти" є відповідна мова, зрозумілий і доступний стиль та уникнення складних філософських премудрощів; б) діалогізм, однаковою мірою притаманний як посланням, так і іншим формам словесного вираження; в) емоційна риторика у формі звинувачень, викриття, оскарження, моральних настанов, ригоризму тощо; г) безпосереднє звернення до об'єктів викриття (єпископи, що зрадили православну церкву, Лядська земля, «лживі пастирі», єретики, «філософи латинські», «глупий русин», Петро Скарга та ін.); д) іронія, сатира, сарказм, гротеск як формальні художні способи увиразнення свого ставлення до об'єктів зображення.

Таким чином, жанрова природа творів Вишенського значною мірою зумовлена інтровертними психологічними чинниками, що сформувалися у процесі сприймання певних релігійних та соціальних конфліктів другої половини XVI ст. та відповідної реакції на їхнє протікання на теренах України і загалом – «Лядської землі». Зовнішні чинники, серед яких і вплив апробованих у літературі жанрових канонів, відіграли тут другорядну роль. Тому домінуючим жанровим утворенням у текстах Вишенського є інвектива, що визначається стильовим характером, емоційним зарядом та ідейним спрямуванням творів Вишенського.

Література

1. Вишенський Іван. Вибрані твори / Іван Вишенський. – К. : Дніпро, 1972. – 118 с.
2. Вишенский И. Сочинения / Подг. текста, статья и комментарии И. П. Еремина. – М. – Л. : Изд. АН СССР, 1955. 422 с.
3. Возняк М. Історія української літератури. У 2-х кн. Кн. 1. / Михайло Возняк. – Львів : Світ, 1992. − 696 с.
4. Грушевський М. Історія української літератури. В 6 т., 9 кн. Т. 5, Кн. 2. / Михайло Грушевський. – К. : Либідь, 1995. − 325 с.
5. Лексикон загального і порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
6. Франко І. Іван Вишенський і його твори // Франко І. Зібрання творів. У 50 т. Т. 30. Літературно-критичні праці (1895 – 1897). / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1981. − С. 7–286.
7. Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму / Дмитро Чижевський. – Тернопіль : Феміна, 1994. – 425 с.

Петро БІЛОУС
доктор філологічних наук, професор
(ЖДУ імені Івана Франка)

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ДАВНЯ УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Пролегомени

Микола Сумцов у 1922 р. опублікував укладену ним «Хрестоматію по українській літературі», у якій вмістив «Теми для студій над Шевченком» (150 тем із бібліографією). Тут подано найрізноманітніші теми, які охоплюють біографію і творчість Кобзаря, проте немає тем, які стосуються відношення Шевченка до давньої української літератури (крім теми «Шевченко і Сковорода») [1, с. 3 – 33]. І це дивно, адже Шевченко належить до того покоління письменників, котрі формували нову українську літературу в умовах, коли давнє письменство ще відлунювало у культурному просторі України (виявлялися, збиралися, публікувалися і частково досліджувалися давні пам'ятки, цікавими для тогочасних українських письменників були «Слово про Ігорів похід», козацькі літописи, «Історія русів», твори Григорія Сковороди тощо). Минуло майже сто років від публікації темарію М. Сумцова, але увага дослідників так і не зосередилася на темі «Шевченко і давня українська література». З'явилася лише незначна кількість статей, які є спорадичними і не складаються у наукову систему, тому й не дають повного уявлення про те, яким чином творчість Шевченка дотикається до великої літературної спадщини минулого.

Таке становище можна тепер пояснити хіба що тим, що означена тема виявила безперспективною – з огляду на відсутність (чи майже відсутність) у творчому всесвіті Шевченка прямих чи опосередкованих контактів з давнім письменством. Справді, Шевченко ні у своїх творах, ні у листах чи інших письмових джерелах не виявив концептуальне або принагідне ставлення до попереднього літературного досвіду України, бо мав інші пріоритети й авторитети у власній творчості. Відтак шевченкознавство, мабуть, з цієї причини не переймалося проблемою кардинальної зміни літературних поколінь (давньої і нової формації). Треба сказати, що й досі наше літературознавство доволі кволо займається питаннями

спадкоємності давньої української літератури у новому письменстві, хоч підстави для цього є вагомі. Проте, напевно, дослідники XIX ст., а потім «радянської доби» не тільки Шевченка бачили в народницькому ореолі, а й з цієї причини відкидали або не помічали здобутків давнього часу. Українська медієвістика, започаткована у першій половині XIX ст. (М. Максимович, М. Костомаров, І. Вагилевич, Я. Головацький), мала виразні народницькі настанови, які спонукали до вибіркового ставлення до давньої літератури, тому й не дивно, що дослідників цікавило те, що було ближчим до «народного життя» та до «народної мови». І в XX ст. ця настанова спрацьовувала, до того ж визначальну лінію у медієвістиці вела російська наука, яку не цікавив національний аспект давньоукраїнського письменства. І вийшло так, що й Шевченка не розглядали крізь призму давніх літературних традицій, бо були теми актуальніші, цікавіші, більш виграшні у науково-дослідному і популяризаторському сенсі.

Суть моєї наукової розвідки полягає не в тому, щоб виявити пов'язаність Шевченка з давньою літературною епохою, а дослідити діалектику (єдність і боротьбу) різних за своєю ідеологічною й естетичною наповненістю стадій у розвитку української літератури, яка мала драматичний момент у своїй історії – перехід від старого до нового письменства у другій половині XVIII – першій половині XIX ст. І якщо виявиться, що Шевченко до давньої літератури не має жодного відношення, то це також буде науковий результат, який прислужиться у шевченкознавстві.

А тим часом погляньмо на те, що українськими ученими зроблено на тему «Шевченко і давня українська література».

У своїй студії «Шевченко і Сковорода» Ю. Барабаш з'ясовує як спільні, так і відмінні риси обох письменників. З одного боку, Шевченко свій перший книжний досвід одержав саме від Сковороди (як він зізнається у вірші «О.О. Козачковському», потайки від шкільного дяка «у бур'яні» «списував Сковороду»), а з іншого – уже в дорослому віці (1847 рік) засуджує Сковороду передусім за мову, якою той писав: про це йдеться у передмові до нездійсненого видання «Кобзаря», де Шевченко захоплюється Робертом Бернсом як «поетом народним і великим», яким міг би стати й Сковорода, «якби його не збила з пливу латинь, а потім московщина».

«Шевченко, критикуючи мову Сковороди, – пише Ю. Барабаш, – все ж не перекреслює його поетичну спадщину, не відмовляє йому в таланті й потенційних, на жаль, як він вважає, нереалізованих, творчих можливостях» [1, с. 448]. Дослідник бачить відмінності між Шевченком не тільки у виборі мови для літератури, а й у таких «поетикальних аспектах, як генерика, система віршування» – у тому, що відображає різні стадії літературно-історичного розвитку. А їхні типологічні зближення стосуються «сенсо- й структуротвірної функції мітологічного (античного, християнського, побутово-народного) первня, символіки, емблематики; фольклорного компонента як ознаки національного генезиса тексту; важливої естетичної й емоційної ролі ліричної складової, особистісної інтонації (…) Характерною для Сковороди і для Шевченка є кордоцентрична спрямованість художнього мислення як вияв специфічної риси української ментальності» [2, с. 454 – 455]

На тему «Шевченко і Сковорода» в різний час писали П. Попов [3], Л. Ушкалов [4], О. Астаф'єв [5], В. Мовчанюк [6], О. Яковина [7] та ін., хто намагався увиразнити передусім типологічні схожості і несхожості між останнім представником давнього українського письменства та основоположником нової української літератури. І ця тема виявилася чи не єдиною добре розробленою темою у контексті проблеми «Шевченко і давня література».

Б. Криса у статті «Тарас Шевченко і тотожність української літературної традиції» розглядає деякі тексти Шевченка з погляду інтертекстуальності, доводячи, що в них залишили свої «сліди» твори барокової історіографії (козацькі літописи, «Історія русів»). Вона стверджує, що поет «виростає з християнської традиції, пробиваючись до Духа Істини через обладунки книжності, через шкільну лектуру» [8, с. 9], відносячи до тієї «лектури» богослужбові книги, «Житія святих» Димитрія Туптала, духовні вірші, які здебільшого поширювалися у рукописних збірниках.

С. Росовецький визнає зв'язки Шевченка з давньою писемністю на рівні використання поетом у деяких своїх творах церковнослов'янської лексики та «усної християнської традиції», окрім того, «творча інтерпретація біблійних мотивів відкривала одне з «вікон» до світової літератури» [9, с. 371]. Про зв'язок творчості Шевченка з Біблією пише і В. Сулима:

оскільки Біблія мала потужний вплив на все давнє письменство, то і Шевченко, черпаючи з неї мотиви, сюжети, образи, художні засоби, таким чином прилучався до тематичної, ідеологічної та естетичної основи давньої літератури, принаймні не прямо, а опосередковано запозичував з неї (літератури) художні модуси і концепти [10, с. 183 – 219).

Г. Нога зауважив вплив літературних традицій мандрівних дяків на поетичні твори Шевченка [11, с. 168 – 172], а І. Лімборський, ствержуючи, що в історії української літератури не було перерваності традицій між давнім і новим письменством, пише про відсутність виразного протистояння між ними, відтак і Шевченка можна вважати продовжувачем деяких старих традицій [12, с. 224].

Думка про відсутність виразного протистояння між давньою і новою українською літературою ще потребує доведення, але й їх попереднє панорамне і недеталізоване зіставлення змушує визнати, що йдеться про два відмінні художні світи, дві художні епохи. Звичайно, перехід від однієї до іншої стадії не відбувається раптово, несподівано, різко, а період переміни годилося б назвати переходовою добою, яка в історії української літератури зайняла не одне десятиліття – від середини XVIII до середини XIX ст. Також зрозуміло, що у цей переходовий період спостерігається змішування старого і нового, відбувається неминуча боротьба між старими і новими літературними формами, але в українському випадку ситуація пом'якшувалася тим, що паралельно з давнім письменством розвивався фольклор (художні контакти між ними протягом XI – XVIII ст. доволі рідкісні, спорадичні і специфічні). Саме у надрах фольклорної словесної культури зароджується нова українська література, витіснивши ідеологічне і культурне візантійство у релігійну сферу, явивши в цілому світський характер творчості. Ті традиції літературної давнини, які певною мірою розвинулися у новій літературі, належать здебільшого до барокової доби, зокрема до другої половини XVIII ст. (сатира, гумор, творчість мандрівних дяків, лірика, вертепна драма, інтермедії, лірика і байки Г. Сковороди, історіографія і мемуаристика). Протистояння між давньою і новою літературою не було – у сучасному розумінні цього поняття: не було літературної полеміки, дискусій, заперечення колишніх авторитетів, критичного ставлення до творів

минулого часу, зокрема епатажних випадів проти нього тощо. Давня літературна епоха вичерпала себе і тихо відійшла у минуле, а натомість нова доба заявила про себе новими темами, проблемами, ідеями, образами, поетикою, мовою. Були спроби дослідити особливості цього історичного переходу («На рубежі двох епох» М. Яценка, «Українська література XVIII ст. і фольклор» О. Мишанича), але сьогодні ця проблема потребує іншого, на новій методологічній основі дослідження, аби дати виразну відповідь про особливості зміни літературних епох в історії українського письменства.

І якщо це буде зроблено, тоді чіткішою постане творчість Шевченка у контексті давньої літератури. Але вже зараз можна сказати, що ця творчість постала не із давнього письменства, яке не було і не могло бути її джерелом, бо Шевченко належав до нового типу письменників, які виростали (передусім через обставини особистого життя, через певні виклики української спільноти, через перебування в імперській ситуації) з *усної народної словесності*, тож вкраплення у його творах, які дісталися від старого письменства, – скоріше випадкові, ніж закономірні.

Рання творчість Шевченка пронизана фольклорними мотивами, темами, образами, художнім способом мислення, тож не «списування Сковороди» визначило його шлях у літературі, а народна пісня, дума, міф, легенда, які піднімали із колективної підсвідомості ті архетипні первні, яких не відшукати у книжності. І це був не цілеспрямований (на противагу давній творчості), а інтуїтивний і природній вибір Шевченка. Усе це співпало з тими процесами, які вже зачалися в українській літературі: варто прочитати в листах і деяких ранніх творах Шевченка, як він захоплено і схвально відгукується про творчість І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемовського. Зате в нього немає пієтету до письменників давньої доби, навіть до Сковороди він має претензії, а про інших йому, мабуть, і не доводилося чути і читати, бо справжнім джерелом творчості для нього було реальне життя тогочасного суспільства, народна творчість, народне слово в усіх його естетичних формах. Така позиція Шевченка є визначальною у питанні його пов'язаності з давнім письменством.

Поет ніде не заперечує досягнень давньої літератури, а з історіографічних творів навіть черпає теми та образи для своїх творів. Його негативне ставлення до старого письменства проявилося передусім на лінгвістичному рівні.

Важливим і принциповим у Шевченка був вибір мови для своїх творів. Опинившись у культурному середовищі Санкт-Петербурга і прагнучи себе реалізувати ще й, крім живопису, у словесній творчості, Шевченко спробував писати російською мовою, маючи за приклад своїх земляків М. Гоголя та Н. Кукольника. То була поема «Слепая», про яку він у листі 30 вересня 1842 р. до Я. Кухаренка з відчуттям внутрішнього незадоволення зазначить: «Переписав «Слепую» та й плачу над нею. Який мене чорт спіткав і за який гріх, що я оце сповідаюсь кацапам черствим кацапським словом! Лихо, брате отамане, єй-богу, лихо. Це правда, що окроме Бога і чорта в душі нашій єсть ще щось таке, таке страшне, що аж холод іде по серцеві…» [15, с. 19]. Очевидно, під отим «страшним» поет розуміє не тільки відступ від національної ідентичності, а й передусім відступ від рідної мови. Тих письменників-українців, які відцуралися рідної мови, Шевченко осуджує, протиставляючи їм справжніх патріотів Караджича та Шафарика, які «не постриглись у німці (їм би зручніше було), а осталися слов'янами, щирими синами матерей своїх». Відчуваючи російську мовно-культурну загрозу, поет не орієнтувався і на мову староукраїнських житій, літописів, богослужбових книг, творів Сковороди, хоч і вчився читати саме цією книжною мовою, добре на ній розумівся і пізніше. Все-таки концепт «рідна мова», тобто природна, сприйнята від батька і матері, від пісень і народних переказів мова, був єдиним вибором Шевченка, і то, мабуть, не тільки через патріотичне почуття, а й передусім через те, що писати такою мовою було органічною потребою письменника. І водночас це був ще й спротив домінуючій російській культурі, мовній русифікації українців, це був основоположний принцип промовляння про насущні проблеми дорогої йому України, поглинутої імперським спрутом. Можна сказати і так: вибір для своїх творів рідної мови (народної, а не книжної, яка, до речі, значною мірою вплинула на становлення російської літературної мови ще у XVIII ст.) для Шевченка був способом протесту проти суцільного зросійщення, антиімперським вчинком. Словесна творчість рідною мовою залишала

Шевченка зі своїм народом у живому діалогічному спілкуванні, хоч він усвідомлював і не раз висловлювався у своїх творах, що його рідна мова у віршах – то «мертве слово», «тихе слово», сумнівався у тому, що воно запалить серця земляків: «Кому ж її [долю] покажу я, / І хто тую мову / Привітає, угадає / Великеє слово?» [13, с. 285]. Якщо ці сумніви мали місце на початку його літературної творчості, то у зрілі роки Шевченко набував усе більшої впевненості у дієвості рідного слова. У переспіві «Осія. Глава XIV» він переконаний, що «…правда оживе, / Натхне, накличе, нажене / Не ветхеє, не древлє слово / Розтлєнноє, а слово нове / меж людьми криком пронесе / І люд окрадений спасе / Од ласки царської…» [14, с. 333]. У цих словах можна помітити не тільки тверду віру у «нове слово», яке асоціюється з мовою нової української літератури, а й відкидання «ветхого, древлього» слова, яким користувалося давнє, дошевченківське письменство. Характерно, що поет оцінює його як «розтлєнноє», тобто віджиле, мертве, не здатне до животворіння. І в цьому прочитується заперечення Шевченка застарілої мовної оболонки давньої літератури, яка вже не годилася для нових творів, яка була чужою мові народній.

Таким чином, вибір Шевченка між російським чи українським, книжним чи уснонародним словом був очевидним, що й підтверджують його твори. І якщо він звертається до російської мови, то лише епізодично («Щоб не казали москалі, що я їх язика не знаю»), до того ж слід враховувати, що більшу частину свого життя поет провів у російськомовному середовищі). До «ветхого» слова він вдається у тих випадках, коли необхідно стилізувати текст під давню книжну мову з очевидною художньою метою, як це бачимо у поемі «Царі», вірші «Умре муж велій», у «подражаніях» Біблії.

Для розкриття пов’язаності Шевченка і давньої української літератури необхідно уважно і ретельно дослідити його ставлення до християнської релігії, ідеологією та художньою системою якої пронизана майже все наше давнє письменство. Відомо, що на цю тему є вже чимало наукової та публіцистичної літератури, у якій проглядаються в основному дві протилежні за своїм змістом і трактуванням тенденції: 1) Шевченко – глибоко релігійна людина, що яскраво

позначилося і на його творчості; 2) Шевченко – атеїст, він заперечує Бога і діяння церкви, більше того – словом своїм бореться із релігією, що була опорою самодержавства. Це – крайнощі, причому постулат про виняткову релігійність Шевченка сьогодні особливо активно обговорюється не тільки у літературознавстві. Треба звільнитися від радикалізму у цьому питанні, а звернутися передусім до текстів Шевченка та без упередженої, заангажованої інтерпретації їх збагнути і релігійно-побутову традицію, і бунтарство, і духовний пріоритет національного самобуття, і глибинне тяжіння до культурного пракоріння великого поета України. І тоді зрозумілішим стане світорозуміння і світовідчуття Шевченка, його духовно-культурні орієнтири, на які він спирався у своїй творчості. І тоді можна буде збагнути, чому він охоче переспівував «Слово про Ігорів похід», захоплювався сторінками давніх літописів, але не цікавився такою щедрою на запальні твори полемічною літературою, не вникав у тонкощі ораторського мистецтва проповідей Лазаря Барановича або Інокентія Гізеля, не цікавився багатими надбаннями духовної релігійної лірики, яка, між іншим, була у репертуарі кобзарів-лірників.

Перехід від давньої до нової літератури позначився і тим, що відбулася кардинальна перебудова жанрової системи. Що запозичив Шевченко від старих жанрів, на які нові словесні форми орієнтувався у поетичній творчості? Поки що з певністю можна сказати, кинувши погляд на жанровий склад Шевченкової літературної спадщини, що від старих (середньовічних, барокових) жанрів він не перейняв майже нічого, за винятком хіба що сентиментальної сиротинської лірики XVIII ст. (цей жанровий різновид лірики був традиційним у кобзарському репертуарі) та містерії («Великий льох»), хоч цей підзаголовок до твору потребує додаткового пояснення. Зате Шевченко охоче покладався на жанрові форми українського фольклору, де була дума (він витворив навіть своєрідний різновид ліричного твору – «думка»), пісня (лірична, історична). З нової європейської літератури, зокрема з епічної творчості, засвоює він поему і повість, а його «Назар Стодоля» нічим не нагадує традицію давнього шкільного театру, вибудовується за новими драматургічними зразками. У жанротворчості Шевченко – письменник уже нової доби.

Це ж стосується і його поетики, яка доволі плідно досліджувалася в українському літературознавстві, враховуючи і найновіші дослідження М. Коцюбинської, В. Смілянської, В. Пахаренка, Г. Грабовича, О. Забужко та ін. Деталізоване студіювання творів Шевченка може дати певні результати, які засвідчать про наслідування ним деяких поетикальних і стилістичних традицій середньовічної та барокової української літератури, але цих результатів буде небагато, бо Шевченко вироблював свою поетику і стилістику на основі уснопоетичного слова, черпав словесні ресурси із фольклорних творів та народнорозмовної мови. З одного боку, це був шлях до оновлення літератури у сенсі розширення і функціонального випробовування художніх засобів і прийомів, властивих фольклору і новій європейській літературі, з якою Шевченко також був знайомий. А з другого боку, це було вивільнення від застарілого, віджилого поетикального баласту, який годився хіба що для навмисної стилізації чи навіть для комічних словесних прийомів у літературних творах.

І нарешті, варто ще сказати, що у написаному Шевченком відбувся потужний процес індивідуалізації творчості, у чому полягає його суттєва відмінність від розуміння творчості у давню епоху. Починаючи з часів Київської Русі, наше старе письменство і не прагнуло до індивідуалізації, оприявнення авторських інтенцій, авторського самовияву, бо й саме поняття авторства, особливо за часів Середньовіччя, розумілося специфічно: автор вважав себе інструментом, таким собі медіумом, виконавцем волі Божої, тому не прагнув засвідчити свою особистість. І хоч у ті часи виринають окремі імена авторів, а в барокову добу їх налічується ще більше, проте сам характер творчості не передбачав вияву авторської індивідуальності, давні твори становили собою резервуар цитат, запозичень, алюзій, топосів (спільних місць) і не претендували на особливу стилістичну виразність, бо й писалися здебільшого за певними жанровими схемами і правилами, зокрема викладеними у риториках і поетиках.

У новій літературі авторська індивідуальність стає основною генеруючою силою творчості. І тому таке важливе місце починає займати біографія автора, пов'язаність його життя з літературною творчістю, вияв у творах особистісного начала, характеру, волі автора. Усе це бачимо у Шевченка.

Його авторський образ уже в ранній творчості – кобзар, а не, скажімо, середньовічний книжник, усамітнений чернець чи допитливий мандрівник барокової доби. Хіба що покликання на Біблію чи інші богословські книги пов'язують його з образом давнього книжника. Або твори, написані у казематі та на десятилітній солдатчині, нагадують у ньому агіографічного персонажа, який страждає за свою віру. В усьому іншому – це кобзар, народний співець і мудрець або ж освічена європейська людина, яка розуміється на багатьох світських і мистецьких речах.

Таким чином, тема «Тарас Шевченко і давня українська література» бачиться багатоплановою і трудомісткою, вимагає ретельного, проникливого прочитання творчої спадщини письменника. Здійснення цієї роботи проллє світло не тільки на неординарну творчу постать Шевченка, а й може дати відповіді на наукові запити, що стосуються такого багатовимірного аспекту, як перехід від давньої до нової літератури.

Література

1. Сумцов М. Теми до студій над Шевченком / М. Сумцов // Шевченків світ. – Черкаси, 2011. − Вип. 4. – С. 3 – 33.
2. Барабаш Ю. Просторінь Шевченкового слова / Ю. Барабаш. – К. : Темпора, 2011. – 510 с.
3. Попов П. Шевченко і Сковорода / П. Попов// Шевченко Тарас. Збірник до 125-ліття з дня народження. – К., 1939. – С. 24 – 37.
4. Ушкалов Л. Сковорода та інші. Причинки до історії української літератури / Л. Ушкалов. – К. : Факт, 2007. – 552 с.
5. Астаф'єв О. Жанр твору-концепції у Сковороди і Шевченка / О. Астаф'єв // Україна. – Львів, 2004. – С. 124 – 132.
6. Мовчанюк В. Філософські, релігійні, етично-екзистенціальні аспекти поезії Шевченка / В. Мовчанюк // Зб. праць Всеукр. XXXVII наук. шевченківської конф. – Черкаси, 2009. – С. 262 – 283.
7. Яковина О. Концепт серця у творчості Тараса Шевченка / О. Яковина // Шевченків світ. – Черкаси, 2011. − Вип. 4. – С. 72 – 89.
8. Криса Б. Тарас Шевченко і тотожність української літературної традиції / Б. Криса // Вісник НТШ.– Львів, 2009. – Число 41. – С. 9 – 10.
9. Росовецький С. Біблійні мотиви у творчості Шевченка / С. Росовецький // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К. : Наукова думка, 2008. – С. 344 – 372.

10. Сулима В. Біблія і українська література / В. Сулима. – К. : Освіта, 1998. – 400 с.
11. Нога Г. Звичаї тії з давніх школярів бували…/ Г. Нога. − К. : Стилос, 2001. – 188 с.
12. Лімборський І. Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? / І. Лімборський. – Черкаси, 2006. – 363 с.
13. Шевченко Тарас. Зібрання творів. У 12 т. Т. 1. Поезія 1837 − 1847 / Тарас Шевченко. − К. : Наукова думка, 2003. − 782 с.
14. Шевченко Тарас. Зібрання творів. У 12 т. Т. 2. Поезія 1847 − 1861 / Тарас Шевченко. – К. : Наукова думка, 2003. – 784 с.
15. Шевченко Тарас. Зібрання творів. У 12 т. Т. 6. Листи / Тарас Шевченко. – К. : Наукова думка, 2003. – 632 с.

Катерина ДЮЖЕВА
аспірант

ПРОЕКЦІЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ У ЛІРИЧНІЙ ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО

Автор як поняття і літературна постать є естетичною категорією. Реалізується він у мовленні, де постає як індивідуальність, що характеризується психологічно, соціально, естетично і є джерелом та форматором висловлювання. Біографія Ліни Костенко є основним джерелом її творчості. Життєві обставини, пережиті ситуації, почуття, емоції, накопичені роками у пам'яті, фіксуються згодом у поетичних рядках.

Образ автора у творі не збігається з біографією поета. Хоча, на думку прихильників біографічного методу в літературознавстві, біографія письменника, його індивідуальність, життя, звички, моральне обличчя, навіть домашня обстановка, дрібниці повсякденного побуту є найдостовірнішим джерелом у тлумаченні його творів, які тематично і за стилем визначаються саме авторською біографією [2, с. 43].

Автор є структурним елементом художнього твору, його присутність виявляється у поетиці, змісті, формі, значенні та образах твору:

Я в людей не проситиму сили,
я нічого в житті не просила [6, с. 139], −

імпліцитно гіперболізує Ліна Костенко. Потік свідомості поета художньо трансформується через посередництво перш за все метафори та уособлення (*не просять гранітні схили, щоб… дощі їх зросили*), метафоричності. Дуже важливим постає і контекст творення поезії, кристалізації образу, який народжується із комплексу смислу, емоції та інтонації.

Ліричний герой не просто тісно пов'язаний з автором, його світосприйняттям, духовно-біографічним досвідом, душевним настроєм, манерою мовленнєвої поведінки, а й виявляється (у більшості випадків) невіддільним від нього, як це бачимо у поезії Ліни Костенко:

Я вам цей борг ніколи не залишу.
Ви й так уже, як прокляті, в боргах.
Віддайте мені дощ. Віддайте мені тишу.

Віддайте мені ліс і річечку в лугах [6, с. 537].

Процеси в реальності багатовимірні та багатовалентні, тому свідомість людини добудовує їх і у світі вигаданому. Така особливість мислення дозволяє, наприклад, тлумачити поведінку персонажа, виходячи з власного досвіду та існуючих теорій, так само, як і поведінку реального індивідуума, відомості про якого ми маємо. Людська свідомість є життєво важливою функцією мозку, завдяки якій розум відображає дійсність. Авторська свідомість Ліни Костенко у художній формі фіксує знання про навколишню дійсність, природу, суспільство. Рівень свідомості поетеси безпосередньо залежить від рівня засвоєння знань і досвіду особистості. Ерудованість та інтелектуальність Ліни Костенко проявляється у її творах. Вона все життя вчиться, вдосконалює та розширює свої знання, починаючи з дитинства, коли інтелігентний та освічений батько, викладач мало не всіх предметів у школі, знавець 12 мов, згодом – «ворог народу», засуджений на десять років таборів [9, с. 5], розкривав перед нею таїну всесвіту. Після закінчення середньої школи молода поетеса навчається в Київському педагогічному інституті, а згодом – у Московському літературному інституті імені О. М. Горького, який закінчила 1956 року.

Там Пастернак, а там живе Чуковський,
а там живе Довженко, там Хікмет.
Все так реально, а мороз – чукотський,
а ми на лижах – і вперед, вперед! [6, с. 106]

Ідилічна картинка зі студентських років поетеси постійним повтором прислівника «там» (стилістично це – плеоназм) і сполучника «а» (полісиндетон) виражає щире і нестримне захоплення усім навколо себе: і близькістю справжніх метрів поезії, і природою. За словами М. Савки, у поезіях Ліни Костенко доля прозирає крізь вірші [9, с. 5].

Автор виокремлює себе у предметному світі як суб'єкт пізнання, розрізнює суб'єкт "Я" та об'єкт "Не Я", протиставляє себе як особистість іншому об'єктивному світові. Так, у поезії «У драмі людській небагато дій» яскраво та метафорично (*уламки долі винесе на сушу*, *реп'яхи пазурами уп'ялися в душу*) проявилося характерне самопізнання та пізнання світу Ліни Костенко. Свідомість поетеси цілеспрямовано планує власну діяльність та поведінку, передбачає результати нелегкої

письменницької долі. Збірки віршів «Проміння землі» (1957) та «Вітрила» (1958) захоплювали читачів та критику, а книга «Мандрівки серця», опублікована в 1961 році, підтвердила успіх та ще раз довела справжню творчу зрілість Ліни Костенко. З того часу її ім'я зазвучало в одному ряду з визначними майстрами української поезії. Але така сміливість у літературній творчості насторожила ідеологічних чиновників. Автор відчуває і напевне знає, що ще зовсім недовго вона зможе вільно писати і видаватися. Незламна воля поетеси виявляється в самоконтролі та корегуванні власних дій, коли від 1963 року почалося «загвинчування гайок» у процесі розвитку культури. Тоді ж починається цькування Ліни Костенко: в'їдливі епіграми Івана Глинського, істерія М. Равлюка на сторінках «Правды Украины». Кожне слово Ліни Костенко було перевірене і зважене: чи нема в ньому «претензії на алегорію» [9, с. 9]. Але ставлення поетеси, цієї мужньої особистості, до об'єктивної дійсності, до інших людей, до самої себе в емоційно-почуттєвій сфері було непідвладним жодному намаганню втручатися в її твори, лізти в її душу. Душевні страждання, неможливість друкувати свої твори лише загартовували:

Якщо я маю біцепси душі –
то в результаті сутичок із вами [6, с. 150].

Це рядки з «Коректної оди ворогам», цікавої за жанровою приналежністю. Цей ліричний жанр хвалебної пісні поетеса обирає з притаманною її стилю тонкою іронією. І це наближує твір-оду до іншого жанрового різновиду – епіграми. Вірш, написаний п'ятистопним ямбом, виражає не піднесені почуття, а насмішкувато-погрозливе «хвала вам!». Але, як і має бути в оді, ці почуття викликані важливими подіями – опором режимові, нонконформізмом Ліни Костенко. Урочисто-патетичного тону твору додають звертання-оксюморони *мої кохані, милі вороги,* метафора *людина жиріє серцем*, уособлення *біцепси душі*.

Авторська свідомість характеризується активністю. У процесі відображення дійсності інформація, що надходить до мозку митця, відображується не механічно, а свідомо обробляється відповідно до мети. Внаслідок цього складного процесу на папері з'являються проекції свідомості поетеси у вигляді таких ліричних жанрів, як вірш, поема-балада,

драматична поема, катрен, сонет, триптих, пастораль, псалом, пісня, ідилія, романс, ода, елегія, балада, дума, медитація, етюд. Природа жанру зумовлює його особливу здатність утворювати емоційно-почуттєве підґрунтя для взаємодії поета, художнього твору та реципієнта. Вірш є найпростішою формою цілісного поетичного розкриття переживань ліричного героя. Таких жанрових виявів поетичного обдарування у Ліни Костенко найбільше («Щасливиця, я маю трохи неба», «На цямру монастирської кринички», «Пливли ми ввечері лиманом» тощо), і в цьому вона є традиційною. Ліричне мислення поетеси у віршах позначене глибоким філософським узагальненням і водночас – характерною для лірики суб'єктивністю, часто – майже епічним змістом («Колись давно, в сумних біженських мандрах», «Горислава-Рогніда», «У Корчуватому, під Києвом» тощо).

Жанр поеми-балади у творчості Ліни Костенко представлений «Скіфською одіссеєю». Це ліро-епічний сюжетний твір історичного змісту, який має яскраве ліричне забарвлення. Розповідь про поневіряння головного героя супроводжується розкриттям авторських переживань та роздумів. Поетика поеми-балади відтворює настрій далекої епохи, сприяє яскравому виявленню почуттів персонажа:

Та він же грек, його ріка не зморить.
У нього кров солона, як на трьох –
від предків тих, що наковтались моря
усіх адріатичних катастроф [6, с. 459].

Тонкий ліризм, емоційність, іноді – патетичність авторської мови твору зумовлені наявністю цікавих висловів, які, за словами Аристотеля, є ознакою обдарованості, бо складати хороші метафори – значить помічати схожість [1, с. 91].

Катрени Ліни Костенко, як і належить цьому виду поезії, містять у чотирьох рядках закінчену думку, і в цих строфах – своєрідний «потік свідомості» автора. На рівні художньої форми – це внутрішній монолог, асоціативний монтаж. Графічно цьому сприяє майже абсолютна відсутність пунктуації у реченнях, у звуковому плані – читання без пауз на одному подиху:

Калина міряє коралі
а ти летиш по магістралі

Життя – це божевільне раллі
Питаю в долі
а що далі? [6, с. 263].

Поетичному мисленню Ліни Костенко властиво метафорично проектувати свої уявлення, відчуття, переживання на об'єкти, що оточують її в дійсності, і на художні образи. Багатовимірність інтерпретацій авторської свідомості зумовлена здатністю людини відчувати різноманітність та полівалентність явищ життя і прагненням застосовувати ту ж саму модель до тексту, створеного фантазією поета. Маємо причинно-наслідковий зв'язок між складними процесами, що відбуваються у психіці та свідомості митця, і поетикою створених цими процесами текстів. Спроектувати авторську свідомість у медитативній ліриці значно допомагає лексичний рівень текстів. Інтерпретація рядків показує важливість традиційного розгорнутого порівняння для розкриття цілого ряду ознак зображуваних явищ: *«Кому я кину квітку, прекрасну, як зорю?»* («Чи й справді необхідно, щоб жінка була мужня?»), *«як та пташиночка на дроті, спочине стомлена душа»* («Що в нас було? Любов і літо»). Поетеса більше дивиться вглиб, всередину, ніж назовні, і її свідомість працює над самоаналізом. У філософській ліриці спостерігаємо протилежне явище: свідомість Ліни Костенко розростається до масштабів світобудови, час сприймається як вічність: *«Що зможеш ти… зробити для вселюдського прогресу?»* («І скаже світ: – Ти крихта у мені»). Характерний для інтимної лірики поетеси відкритий стиль, непретензійна шляхетність, галантність та зваженість кожного наступного слова, пронизливий інтерес до індивідуальності, і головне – усвідомлення того, що боротьба за своє щастя відбувається саме тут і зараз, у тому, що ми називаємо міжособистісними стосунками. Та не в усіх поезіях можна відділити громадянське звучання від інтимного, поклик рідної землі від поклику кохання, як це спостерігаємо у поезії «Я ніколи не звикну. Я не вмію до тебе звикати», де *«світанки, щоденних турбот адвокати, несуть під пахвою тисячі різних справ»*. Але голос серця перемагає працелюбні порухи розуму: *«Скільки років кохаю, а закохуюсь в тебе щодня»* [6, с. 312].

Проте лірика не обмежується сферою внутрішнього життя та психології людей. Інтерес для неї незмінно становлять

душевні стани, що знаменують зосередженість особистості на зовнішніх реаліях. Тому лірична поезія виявляється художнім освоєнням станів не лише свідомості (що, за твердженням Г. Н. Поспєлова, є в ній первинною, головною, домінуючою [8, с. 32]), але й буття. Волею поета відбувається змішування асоціацій, внаслідок чого виникає новий образ, який моделюється не за логікою реальної дійсності, а за художньою логікою. Незвичайне сприйняття дійсності, образне мислення поетеси струменить в кожному авторському рядку, на підтвердження чого постійно натрапляємо:

І по якій несповідимій карті
знаходиш ти поетів на землі? [6, с. 78].

У цьому п'ятистопному ямбічному звертанні до печальної музи відображені настроєві асоціації Ліни Костенко з творчою працею поетів. Звучання рядків, створене сплетінням звуків та пауз, передає надзвичайну турботу про музу (*«О, як ти йшла в таку негоду, здалеку…»* – персоніфікація) та трепет перед натхненням, відчутне усвідомлення автором шляхетності та обраності свого покликання (*«Твоє чоло шляхетне і ясне»* – персоніфікація та епітети). Поетичний контекст образу виникає внаслідок злиття понятійно-психологічних смислів та зорових вражень – і відбувається семантичне зрушення, а весь процес образотворення здійснюється за допомогою своєрідних механізмів – метафоризації, художнього означування [7, с. 24].

Ліриці в її переважній більшості притаманна чарівна безпосередність саморозкриття автора, відкритість його внутрішнього світу, з чого складається досить яскраве та різнопланове уявлення про духовно-біографічний досвід поета, його коло думок та умонастроїв, особисту долю [10, с. 315]. Поетична індивідуальність Ліни Костенко є органічним синтезом творця, мислителя, художника, борця, політика і музиканта. В цьому напрямі шукаємо витоки постаті авторського «я», спроектованого на ліричні жанри.

Ліна Костенко зважилася вголос сказати про ницість української державної політики, яка з 1991 року була побудована на пострадянських псевдоцінностях. Але активна політична діяльність поетеси не передбачала гімнів: вона їх ніколи не писала й не буде. Тому що просто не вміє, не може [11, с. 67]. Вірші обирають її, а не вона їх, за голосом серця, правди й честі:

О, не взискуй гіркого меду слави!
Той мед недобрий,від кусючих бджіл.
Взискуй сказать поблідлими вустами
хоч кілька людям необхідних слів [6, с. 52].

І в цьому – величезний духовний потенціал творчості Ліни Костенко, який становить собою стрижень її пошуків у сфері поетики. На рівні мікропоетики текстів автора кожна грань художньої системи взаємодіє з історичними естетичними моделями і функціонує в межах власної самодостатності [7, с. 8]. У поезії Ліни Костенко строфи є версифікаційно досконалими, вдало заримованими, часто – афористичними. Вірші поетеси містять заримовану опозиційність до радянського офіціозу, чого у брежнєвські часи в Україні майже ніде більше не було.

У поетичних збірках Ліни Костенко, як у кожному художньому витворі, зашифровано духовну історію автора. Цей шифр цікавий тим, що особистий досвід поетеси є невіддільним від потужного культурного досвіду всього людства. Безкомпромісно і широко розкривається авторська свідомість у поезії, починаючи від перших дитячих спогадів і вражень митця до філософського узагальнення глобальних проблем на тлі індивідуально-авторських пріоритетів.

Бажання дорослої, творчо зрілої поетеси подумки знову опинитися в дитинстві, згадати, «як усе починалося», пояснює Т. Коляда, дослідниця творчості Ліни Костенко: «Перед нами своєрідний вияв неоміфологізму, коли замість класичного Юнгового «колективного підсвідомого» виникає індивідуальне підсвідоме, набуваючи несподіваних, вигадливих форм. Одна з них – повернення не до спільного минулого роду, а до власних, індивідуальних витоків...» [5, с. 64].

Виражені у ліриці переживання можуть належати як самому поету, так і іншим, не схожим на нього особам. Вміння «чуже за мить відчути своїм» (А. Фет) [10, с. 116] – одна з граней поетичного обдарування, як це бачимо в органічному поетичному перевтіленні Ліни Костенко в образи своїх ліричних героїнь:

Чого я тут? Ще й, кажуть, Богу слава,
Що я жива, що в мене муж паша.
А я – Маруся. Я – із Богуслава.
У мене є непродана душа [6, с. 376].

Поетичне мислення образно розгортається до моменту антитетичного зламу (*«Фонтан, кальян і сльози на зорі»*), коли теза (початковий етап ліричної дії) художньо виправдано трансформується в іншу домінантну ознаку (*«ну, як мені, чи гарно у чадрі?»*) для того, щоб якісно відтворити синтезовану амбівалентність [7, с. 13].

За словами французького письменника і літературознавця Моріса Бланшо, поезія пов'язана зі словом, яке не може урватися, адже воно не промовляє, воно є. Поет – це той, хто почув це слово, той, хто увійшов у злагоду з ним, посередник, який, виголошуючи це слово, змушує його до безгоміння. Поезії – це досвіди, пов'язані з живим наближенням до речей, з порухом, що здійснюється в поважності й праці життя. Щоб написати один вірш, потрібно дощенту вичерпати життя, вичерпати мистецтво, вичерпати життя в пошуках мистецтва [3, с. 76]. Варто зауважити, що особливості авторського світосприйняття Ліни Костенко є прикметною ознакою її поезій та рефлексій, що чи не найкраще визначає відмінності поетики ліричних творів автора. Працюючи над своїми віршами, поетеса вкладає у рядки своє розуміння життя і мистецтва, а також свій професіоналізм, який нечасто зустрічається серед поетів (згадаймо блискучу освіту, здобуту Ліною Костенко).

Гуманітарність свідомості автора, явлена у художніх якостях поезій, надає вищого сенсу слову Ліни Костенко. Це слово зі стилем, шармом та непідробною жіночною енергетикою, насиченою інтригуючою та терпкою ніжністю жінки, якій *«просто хочеться щастя – тугого й солодкого, як шоколад»*. Загалом же, ліричні жанри об'єднує підкреслено суб'єктивна форма вираження певного психологічного стану (образ переживання, що протікає тут і зараз), незначний обсяг тексту (вирішальну роль грає підтекст), густота образів, експресія, медитативність, виразність художньої мови, образ ліричного героя, сугестивність слова, ритмічність, милозвучність мови [2, с. 45].

Авторська свідомість у творі «Ті журавлі і їх прощальні сурми», спроектована в образний лад на основі розгорнутої метафори (персоніфікації). За жанровими ознаками це – вірш. Сумний осінній настрій ліричної героїні та природи відтворено за допомогою тропів. Епітет *«прощальні сурми»* підкреслює небажання журавлів відлітати у вирій з рідного краю, передає

звуки прощальних голосів птахів. Тонкої музичності віршу надає епітет *«сюїта голуба»*. *«Натягне дощ свої осінні струни»* – розгорнута метафора, теж музичного змісту, вплітає у канву сумного настрою поезії нотки прекрасного, чарівність осені. У цьому – замріяна ейдетичність ліричного поета, який, за Гегелем, може усередині себе самого шукати спонукання до творчості й змісту, зупиняючись на внутрішніх ситуаціях, станах, переживаннях, пристрастях свого серця й духу [4, с. 501]. Тут сама людина в її суб'єктивному внутрішньому житті стає художнім твором, а лірика виступає найкращим родом літератури, який може тонко і вишукано передати найменші порухи свідомості Ліни Костенко.

Література

1. Аристотель. Поетика / Аристотель. – К. : Дніпро, 1967. – 123 с.
2. Білоус П. В. Теорія літератури : курс лекцій / П. В. Білоус. – Житомир, 2002. – 92 с.
3. Бланшо Моріс. Простір літератури : есе / Моріс Бланшо; пер. з франц. Л. Кононовича. – Львів : Кальварія, 2007. – 272 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 3. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1971. − 624 с.
5. Коляда Т. Інтенсіональний світ поезії Ліни Костенко / Т. Коляда. – Одеса, 1999. – 112 с.
6. Костенко Л. В. Вибране / Ліна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.
7. Пономаренко І. В. Художня своєрідність поезії Ліни Костенко (інтертекстуальність і феномен аґону) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. В. Пономаренко. – К., 2005. – 20 с.
8. Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов / Г. Н. Поспелов. – М., 1976. – 500 с.
9. Савка М. «Я вибрала долю собі сама»: життєвими шляхами Ліни Костенко / М. Савка // УСЕ для школи. Українська література. 11 клас. – 2001. – Випуск 6. – С. 4-13.
10. Хализев В. Е. Теория литературы : учеб. − 2-е изд. / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2000. – 398 с.
11. Яковець Анатолій. «Я вибрала долю..., а не вірші» // Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних: Матеріали круглого столу / ред.-упоряд. Т. В. Шаповаленко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 105 с.

Людмила ЗОЛОТЮК
аспірант

ПОРТРЕТ У РОМАНІ «НОВА ЗАПОВІДЬ» ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Червона пика та білий ніс – я бачу
у дзеркалі клоуна на негативі.

У свої тридцять років я все ще не спроможний
подивитися в очі красивої дівчини не
почервонівши.
Ні, це ж треба мати таку вразливу натуру.

Моє обличчя стало гранатовим.
Я одним духом вихилив рюмку віскі.
Фредерік Бегбедер, «L'amour dure trois ans»

Винниченкознавці – однодумці у питанні психологічної настроєвості у творчості митця. Наприклад, на думку Валентини Хархун, «Винниченко формує часопросторову горизонталь на розмежуванні (але й співіснуванні) зовнішнього та внутрішнього світів» [16, с. 112]. Альона Дубровська вказує «психологічне портретування» [9, с. 7] серед художніх засобів «оприявнення парадоксального Еросу в романах В. Винниченка» [9, с. 7]. Навіть у таких творах (здебільшого великій прозі), як «Нова заповідь», «Лепрозорій» чи «Слово за тобою, Сталіне!» тощо, у яких психологізм посунутий на другий план через філософські дискусії, письменник залишається «чесним» і послідовним у своїй традиції якщо не описувати докладно, то ретельно фіксувати емоції, переживання, почуття, психічні стани – усе те, що складає внутрішній портрет того чи іншого персонажа: «І все ж, – підсумовує Лідія Голомб, – українська критика 20 ст. помітила найхарактерніші прикмети письменницької манери Винниченка, позначеної новим підходом до зображення людини у всій складності її внутрішнього життя, а саме: відсутність традиційної схеми поділу персонажів на лихих і добрих, можливість розвитку характерів і подій у певному руслі в залежності від ситуації, настрою, збігу обставин, від якихось, здавалось би, випадкових чинників, зрештою від суперечностей, закладених у самій природі людини (спостереження Олени Пчілки, Павла Христюка, Миколи

Данька, Микити Сріблянського, Олександра Грушевського, Антона Крушельницького та ін.)» [6, с. 27]. І у своїх ранніх прозових творах, і в романах, і навіть у ремарках до драм В. Винниченко – «тонкий фізіономіст», як його охарактеризував Віктор Гуменюк: «У нього, як правило, лише кілька промовистих портретних штрихів дають уже певне уявлення про характер і внутрішній світ персонажа» [8, с. 41].

Серед різноманіття таких «портретних штрихів» можна виокремити колір обличчя героїв, який у багатьох художніх ситуаціях стає «містком» між зовнішнім портретом і почуваннями персонажів. Це саме ті випадки, коли обличчя, за визначенням Валерії Гавриленко, є медіумом психічного стану, коли воно надозначує інші частини тіла [4, с. 35][1]. Ця теза виправдовує себе в інтерпретативній практиці. Оксана Вечірко й Олена Вибрик, досліджуючи художній психологізм «Санаторійної зони» М. Хвильового, так пишуть про анарха: «І, нарешті, момент душевної кризи виражається через зміну кольору обличчя, характеру ходи» [2, с. 83]. Ксенія Сізова згадує про кольори обличчя в контексті романтизму: «Романтичний напрям розробив дещо примітивну та стереотипну номенклатуру зовнішніх проявів емоційно-почуттєвої сфери: хвилювання героя передається тим, що він зблід або шепоче; якщо персонаж почервонів, то сердиться; опустив очі – отже, сумує тощо» [15, с. 48]. Певно, у час модернізму романтичний спосіб «кольоровияву» і посилюється, і поглиблюється, бо: «У модерністському мистецтві, – пише Олена Костенко, – специфіка психологізму виявляється протилежним чином: потаємні бажання є настільки інтенсивними, що не піддаються свідомому опору, несподівано виринаючи назовні. Така видима прозорість між тілесним і душевним не є ознакою поверховості психологічного аналізу, навпаки – вказує на існування прихованого внутрішнього конфлікту, де *несвідоме претендує на домінування*» [11, с. 9].

[1] В. Гавриленко протиставляє це відоме бачення художнього портрета своєрідній одновимірності в епосі Гомера, «де не розрізняються “внутрішнє” та “зовнішнє”» [4, с. 34]. Як пише дослідниця, Гомер не знає захоплення перед загадковим «внутрішнім» тілом людини, прикритим шкірою, отже, й відкривати йому внутрішні тілесні світи не доводиться [4, с. 34].

Утім, цей зв'язок між зовнішнім і внутрішнім не є настільки прямолінійним, бо часто у ньому «вплутані» сприйняття та враження Інших героїв – не тільки той, хто виявляє та відчуває барву на обличчі, але й той, хто бачить її, тлумачить. На цих особливостях, зокрема, акцентує Анфіса Горбань: «Модальність, яку надає зовнішня свідомість естетичному предмету, на портретах [ідеться про мистецькі полотна письменника. – Л. З.] виявляється ще й у кольорі. Барва для В. Винниченка – це не просто частина спектру, а вимір тепла чи холоду. Уточнимо: не стільки температури зображуваного, скільки "теплих" чи "холодних" почуттів художника, віталізм якого виливається у насиченість барв» [7, с. 63]. Читаючи щоденники В. Винниченка, В. Нарівська звертає увагу на синтез живописного й літературного, гру кольорів, їхню контрастність, що увиразнює психологічні характеристики: «Живописна техніка Винниченка активно застосовувалася ним у назвах творів – "Контрасти", "Чорна Пантера і Білий Ведмідь" та ін. Це імпонувало І. Шмельову» [13].

У прозовій творчості В. Винниченка колір обличчя героїв – один із засобів психологічного портретування. Автор не обмежує цю палітру одним кольором. На портретних кольорах акцентує Лідія Малець, вивчаючи поетику прози письменника для дітей: «Характерним для всіх портретів подібних персонажів є переважання фізичної основи над духовною, до того ж фізичної – потворної, огидної, хворої, зношеної. Думок чи переживань зовсім не видно у цих персонажів, лише найпримітивніші почуття – лють, страх, ласість. Характерний добір кольорів для змалювання їхньої зовнішності – неприродних, нездорових: жовті, червоні, сизі обличчя, жовті й червоні очі, сизі носи» [12, с. 68]. «Подібними персонажами» дослідниця вважає «портрети неґативних героїв», які у творах «позначені» некрасивим чи нездоровим кольором лиця [12, с. 67]. Однак і портрети «дорослих» персонажів не позбавлені кольорів та відтінків. Так, у Винниченковому стилі «забарвлювати» портрети своїх героїв саме рум'янцями. Такого портретного кольору найбільше у прозі письменника, зокрема у романі «Нова заповідь», у якому чимало почувань персонажів мають цей «кольоровияв» – червоний та синонімічні до нього відтінки.

Цікаво, що вже на початку твору рум'янець «пробивається» у тексті: він – одна із портретних ознак, яка збиває з пантелику товариша Кішкіна: «Панас Скиба завдавав йому непорозуміння. Невже оцей кремезний дядько з широчезними плечима й могутніми руками міг знати європейські мови? І це лице, цей неначе запечений на щоках рум'янець з золотим пушком, ці хлопчачі простодушні очі! Куди ж вони годяться для такого завдання?» [3, с. 4]. Той факт, що саме від рум'янцю почувають дискомфорт і спантеличення не тільки почервонілий, але й той, хто споглядає його, доводить інший портрет, відтак інший указаний колір обличчя – «бронзовий»: «Товариш його [товариш Панаса – Гриць Савенко. – Л. З.] вже більше придавався б для цього: тонкий, невеликий, лице досить інтеліґентне, бронзовий брюнет – дуже добре італійця міг би вдавати» [3, с. 4]. Якщо товариш Кішкін відразу придумує «практичне застосування» бронзовому відтінку шкіри Гриця, то рум'янець Панаса викликає розгубленість та двояке враження. Втім, Гриць Савенко, який згодом «набуде» псевдонім Кіндрата Сліпчука [3, с. 17], теж не застрахований від червоного завдяки своїй «бронзі». Під час однієї із суперечок із Петром Вишнятинським (таким став «хлоп'ячий» Панас Скиба [3, с. 17]), Кіндрат стає запальним і червоніє, відповідно у художньому, навіть у власне мистецькому вираженні кольори змішуються, як фарби: «Кіндрат аж почервонів усім чолом. Смуглявість лиця йому стала темніша, губи вмент зробилися немов пухкіші, очі блискучіші.

– Де? Коли? В чому я слухаюсь? Що не хочу пристати на твій божевільний плян? Так?» [3, с. 101]. Це не єдиний випадок риторичного та полемічного почервоніння портрета в романі. Коли герої представляють своєму оточенню «нову заповідь», неодноразово вони червоніють, бо, як не дивно, «сором – це також і сказання, оскільки с-казати – значить показати, оголосити, дати бачити, чути, вивести на світло» [5, с. 195]. Червоніє, наприклад, Жак Ленуар, тлумачачи нові соціально-філософські альтернативи однопартійцям: «Смугляві вилиці Жака пойнялися густим рум'янцем. Звичайну стриманість і немовби задумливість обличчя здуло, воно витяглось, напружилось» [3, с. 119]. У даному випадку рум'янець на обличчі Жака Ленуара видається чіткою межею між

«налаштованою» для публіки Персоною («звичайна стриманість і немовби задумливість») і тим, що «по той бік» Персони – чуттєве, стресове, напружене та безсоромне, що «виявляє себе "фарбою сорому" на обличчі» [5, с. 194]. Схоже, це «розполовинене» обличчя – не той контраст, полярні точки якого утворюють привабливу гармонію, бо «сором – один із різновидів екстатики, втрата рівноваги, вихід із себе: Я, втративши рівновагу, не встигає її відразу ж відновити і тому "падає", "б'ючись у бруді обличчям", принижується. Я падає, оскільки не залишається нічого для опору» [5, с. 196]. Справді, для Жака Ленуара дискусія не складає легкого випробування: після направленого «до Жака стисненого кулака», крику Тріпона [3, с. 119] та його американських манер [3, с. 120], здається, Ленуару залишається небагатий вибір: або відповісти такою ж полемічною агресивною «взаємністю», що не личило би «адепту» мирної «нової заповіді» та відразу «спрацювало» би як контраргумент проти нього, або етикетно, зі сором'язливим і напруженим рум'янцем відступити на певний час. Вибрано другий шлях:

– Це все, що ти мав нам сказати, Ленуаре?

– Так, це все… – тихо відповів Жак і поклав бльокнот та окуляри в кишеню. Підняття його вже стислось, як і губи [3, с. 120]. Привертає увагу це портретне порівняння – «підняття його вже стислось, як і губи», що вкотре доводить «рух» на осі від зовнішнього образу до внутрішнього світу та навпаки у Винниченковій прозовій творчості.

Водночас не тільки стресові обставини викликають «густий рум'янець» на обличчі Ленуара. Коли Жан Рульо зустрічається з Жаком Ленуаром у ресторані, щоб обговорити ідеї колектократії зокрема (розділ IV), то Жан бачить Жака таким: «І коли Жак Ленуар нарешті з'явився, коли його худорлява, тоненька, чепурненька, як і тоді, постать заклопотано просувалась між столиками, трошки ніяково озираючись на всі боки, Жан відчув, що в суті своїй Жак не змінився, що не тільки була та сама чорнява голова, ті самі злегка пукаті очі й чисто голене лице з горбатим носом, але й та сама лагідність, делікатність. Та сама соромливість і те саме сердження на себе за неї» [3, с. 32]. Збережений погляд Жана як Іншого. Причому цей погляд виявляє більше, ніж перше враження абощо; у ньому – і споглядання, і відчування, і

«читання тілесно-душевної» зовнішності [1] і у-пізнання Жака. Тут Жан постає «всеохопним» обсерватором. Спочатку він фіксує зовнішні «параметри» постаті товариша (худорлявий, тоненький, чепурненький), потім удивляється в обличчя (чорнява голова, трохи пукаті очі, голене лице, горбатий ніс) – далі він розуміє, що не змінилася делікатна, лагідна, сором'язлива суть Жака. Рульо складає портретний опис Ленуара так, аби, як уже зазначалося вище, зовнішність мала внутрішній психологічний «ґрунт». У даному випадку сором'язливість не проявляється у рум'янці, зате сказано, що Жак Ленуар трошки ніяково озирається на всі боки. Отже, якщо вірити висновкам Жана, то сором'язливість – одна із рис вдачі Ленуара, і сердиться він через неї тому, що й сам Жак усвідомлює / відчуває її завдяки рум'янцям: «Ви переживаєте сором'язливість тільки тоді, коли усвідомлюєте це, незалежно від того, як тримаєте себе на публіці» [10, с. 22], – пише Філіпп Зімбардо.

Жана і Жака поєднують не тільки процес упровадження нових ідей, давня дружба, але й рум'янці. Жан знає про них не лише зі споглядання зовнішності – суті Жака, а зі свого публічного досвіду: «І Жан Рульо, з гарячими плямами хвилювання на лиці, повів очима по обличчях товаришів. Але на них таких плям не було» [3, с. 87]. Якщо рум'янець Ленуара ділив тільки його портрет на до- і після о-соромлення, то у ситуації з Жаном рум'янець більше розмежовує масовий, публічний портрет на своїх – чужих, на реформаторів та консерваторів тощо, і зроблено це, звісно, за допомогою кольорового контрасту: рум'яне обличчя Жана проти звично-блідих слухачів, учасників ще одних дебатів. А ось іншому герою, який також долучився до реалізації спроб переоблаштування світу, рум'янець личить. Ідеться про героїню – «товариша усього життя, з яким я [Жак Ленуар. – Л. З.] прожив тридцять два роки» [3, с. 46] – Матільду: «І Матільда, вся порожевіла і гарна, сіла на своє місце, як справжній оратор» [3, с. 189].

Коли Мабель, Мері, Стовер і Петро беруться писати полемічну книгу – «відповідь комуністам» [3, с. 252] – то з усього авторського гурту червоніє найбільше містер Віш, він же Петро та Панас. Важливо простежити «процес» почервоніння містера Віша (розділ XXIV):

– Петре, не звертайте уваги, я бачу, що й ви обурюєтесь таким поводженням місіс Мабель, але ми з тим покінчимо […].

Петро, уже з червоними вухами і стисненими устами, наготувався далі записувати. Мабель скоса поглядала на нього [3, с. 277].

«Петро підвів лице від запису, залився рум'янцем, хотів щось сказати, але зараз же низько нахилив голову, ніби розбираючи недобре написане. Мабель уважно, як на хворого, якому дано серйозного ліку, подивилася на нього й перезирнулася з Мері» [3, с. 283].

«Зібравши нашвидку свої речі зо столу, вона поспішно вийшла. За нею підвівся й Петро. Він був увесь червоний навіть на шиї» [3, с. 291]. Бачимо, що поступово рум'янець «заливає» портрет Петра повністю – від вух через обличчя до шиї. Це може свідчити і про «багатоаспектну філософію» сорому, і про заплутану художню ситуацію, в якій всесвітні ідеї змішані з приватними інтригами. У всіх процитованих «червоних» сценах так чи інакше фігурує Мабель. У третій – із кімнати Петро виходить услід за Мабель і такий крок не тільки етикетний – він натякає і на закохане «підпорядкування» Петра у стосунку до Мабель. Власне, ця героїня – і натхненниця книжкового проекту, й одна із головних інтриганок «Нової заповіді», яка в одночассі старається впіймати кількох зайців: «…починаймо нашу кампанію за завоювання містера Віша», – спонукає вона Мері [3, с. 252]. Відтак містер Віш опиняється загнаним у кут із подвійною силою (певно, у тексті недарма цей повтор «за» – як прийменника і як префікса). З одного боку, Петро – таки центральна фігура у процесі «за завоювання», він навіть має певні повноваження сигналізувати «у тих місцях, де Мері говоритиме кричущу неправду, буде злегка своєю ногою надушувати на її [Мабель. – Л. З.] ногу» [3, с. 253]. Із другого боку, за задумом, Вішеві-Петру не вділено «крісло» абсолютного авторства, йому відведено більше роль виконавця чужої авторської волі, скажімо, він як творчий службовець: «Бо він же не зможе сам одповідати вам чи вашому братові [брату Мері. – Л. З.]. Він знає стенографію і буде записувати наші дебати. А потім повинен буде звести в одну цілісність і скласти нам книгу. Наодинці зо мною він буде відповідати вам, а я буду переказувати це на загальному зібранні, немовби від себе» [3, с. 252], – уявляє собі Мабель. До того ж, Петро та Кіндрат

зобов'язані писати рапорти про події в палаці Стовера. Водночас «зверху» їх запідозрили в опозиційності. Відтак, як висловився сам Петро, вимучлива комедія склалася [3, с. 292], для якої він не має сили [3, с. 292]. Грати-жити в таких обставинах виснажливо для «чесного» світогляду. Втім, чи не найчеснішим залишається тіло: «Тіло, – як визначає К. Г. Юнг, – наш найбільш ненадійний компаньйон, який постійно подає нам неприємні сюрпризи […]. Тіло частіше від усього, власне, втілює тіньовий бік его. Інколи це набуває форми приватної чи сімейної таємниці, яку, природно, кожен намагається позбутися. Думаю, тепер більш чи менш зрозуміло, що я вважаю суб'єктивними компонентами. Це притаманна нам схильність реагувати певним чином, яка не завжди визнається» [17, с. 33]. Тому в умовах «заблокованого» світогляду рум'янець вважаємо чесною та відвертою реакцією тіла, конкретніше – обличчя-портрета Петра. Крім того, біля нього постійно «крутиться» Мабель, і цій художній парі «суджено» пройти разом до фіналу роману, тому ці рум'янці виказують ще й еротичне зніяковіння Петра «як первинну форму сорому» [5, с. 218]. Уже й раніше винниченкознавці спостерегли, що «увага до людського тіла у творах Винниченка – це той спосіб, через який виражається дискурс бажання» [14, с. 142].

Мабель до «кампанії за завоювання Віша» підходить не тільки творчо, а й суто по-жіночому: «А Мабель підбігла до ліжка, вхопила слабо простягнену до неї руку Петра, стала на коліна перед ліжком і почала жадібно невідривно цілувати її. Петро заплющив очі, й на лиці його чи від приливу крови [підкреслення моє. – Л. З.], чи від легкої блаженної посмішки почала немовби танути схудлість» [3, с. 335]. Навіть тяжку хворобливу синявість обличчя Петра [3, с. 335] може на мить «призупинити» червоний колір. Бачимо, як вітальні поцілунки Мабель «керують» портретом Петра, як «прикликають» його до життя – начебто одна зі зворушливих мелодраматичних сцен, добре пізнавана через художньо-стильову манеру В. Винниченка. До речі, «швидка медична допомога», надана постраждалому із зовнішнього, навіть стороннього боку Мабель, ще раз підкреслює безсилля Петра. Утім, чи насправді кохання творить дива? Такий сумнів виникає, бо кількома абзацами вище, до поцілунків Мабель та приливу крові від них у портрет Петра, сказано: «Коли вони вже мали ввійти в двері

клініки, вона [Мабель. – Л. З.] швиденько вийняла з торбинки дзеркальце і червоний для уст олівець і злегка провела ним по губах. Потім скинула рукавичку і мізинцем розмазала на них фарбу» [3, с. 334–335]. На перший погляд, героїня удається до жіночих кокетливо-косметичних хитрощів, проте в контексті цієї любовної лінії «Мабель – Петро» та «червоного» епізоду, в якому «тане худлість» його портрета, декорування губ, та ще й червоним олівцем, може вказувати на все ще відстань поміж героями, «слід» від попередніх непорозумінь. На мить здається, що не поцілунки Мабель дієві, а червоний колір косметичного олівця для губ «перелито» в обличчя Петра, ось тому він червоний, відтак начебто годі сподіватися на happy end. Мабуть, оповідач теж прогнозує цю читацьку недовіру до щирості Мабель, принаймні у цьому епізоді, тому поспішає збільшити кількість поцілунків до «каскадної», певно, сподіваючись, що в котрийсь момент олівець зітреться з губ Мабель і таки відбудеться справжній вітальний поцілунок: «– Мій Петро! О, мій дорогий Петро! – час од часу виривалось у Мабель, і вона знову цілувала бідну схудлу велику руку.

Потім вона, не випускаючи руки, підвелась, нахилилась над ним і легкими, ніжними, материнськими поцілунками почала вкривати його волосся, чоло, щоки. Петро не розплющував очей, не рухався, тільки злегка ніби тягся до неї за кожним дотиком її уст» [3, с. 336].

Мабель – кмітлива винахідниця різних способів приховати свої думки та почуття, натомість здатна «вивести» на портретну поверхню почуття інших: « – А я їх, – червонійте, Мері, – як вам, зрештою, відомо, мала не одного. А такого стану, як за ці дві хвилини, і що ми стояли отут удвох, я ніколи ні від чого в житті не мала. Ні від чого!» [3, с. 247], – інтригує вона Мері до почервоніння, розповідаючи про дещо з досвіду з чоловіками, хоча після цього «червоних» реакцій Мері у тексті не зафіксовано, хіба «Мері блідо посміхнулась» [3, с. 248]. Іншим разом Мабель так бачить організацію творчого процесу написання книги: «– І не вагайтесь мене лаяти, навіть ображати. Примусьте мене почути сором. Розумієте, Мерінько?» [3, с. 276]. І таки у дискусії Мері закликає Мабель соромитися: «…ви робите такий закид його [режиму. – Л. З.] жертвам! Сором вам!» [3, с. 287]. Окрім абстрактних, дискусійних і риторичних фігур про сором, чи знає Мабель про сором «на власній шкірі»,

чи виявляється рум'янець і через її портрет? Виявляється. В одній із тет-а-тетних зустрічей із Петром легкий рум'янець пасує Мабель, і від того для її портрета більше ефекту, ніж, певно, від косметичного олівця для губ: «Мабель одразу вся змінилася. Дивно, незрозуміло змінилася: вся стала матово-ясна, тепла, рожева, наче засвітилася зсередини, очі зробилися м'які, губи дитячі, овал ніжніший, навіть волосся, здавалося, порожевіло й матово затеплилося» [3, с. 238]. Важливо врахувати, що «дивні зміни» детально спостерігають закохані очі Петра, які довго не витримують триматися поглядом за таку красу: «Петро не міг дивитися на неї, – ця зміна в її лиці, в голосі, в усій постаті була нестерпно хвилююча. І він знову встромив очі в ніготь свого пальця й знизав плечима» [3, с. 238]. Вочевидь, від романтичного почуття Віша портрет героїні настільки осяяний: він і матово-ясний, і теплий, і рожевий, і з внутрішнім світлом, і «навіть волосся, здавалося, порожевіло й матово затеплилося», словом, портрет створено теплими пастелями. Утім, причина світла сорому криється не тільки в постаті того, хто соромить (Петро), а у третьому символі, через який Лідія Газнюк пояснює сором: «*Людина, яка соромиться,* символізує розрив, через який земля освітлюється світлом» [5, с. 204], а «образ "земля" в ситуації сорому вказує на Іншого як одну із важливих сторін цієї ситуації: соромляться у спів-бутті з Іншим. Інший у соромі – значимий для Я інший, Ти, а не Він. Сором є визнання людиною, яка соромиться, людини, яка соромить – і навпаки – своїм» [5, с. 206–207]. Цікаво, що сором соромом і викликаний. Коли Мабель допитується у Віша, чи згадував він ті зустрічі до прибуття в палац [3, с. 237], він відповідає: «Ну, згадував! – рішуче й злісно глянув на неї Петро. – То що? Ну! Згадував. І теж із соромом [підкреслення моє. – Л. З.], люттю й одчаєм» [3, с. 238]. Невипадково сором згадується з люттю й одчаєм, бо, робить висновок Л. Газнюк, «сором взаємопов'язаний з такими переживаннями, як страх, гнів, образа, провина, які виникають в результаті "агресії" з боку Іншого, але відрізняються іншим відношенням до Іншого і викликають насолоду і біль, задоволення і страждання…» [5, с. 236]. Відтак сором і рум'янці зближують героїв, ріднять їх, тому «червоним світлом» реагує портрет Мабель на можливе прощання:

– Ну, от і ясно. Прощайте, місіс Стовер.

І він ще раз простягнув їй руку. Мабель почервоніла й руки не прийняла [3, с. 241].

Отже, герої роману «Нова заповідь» В. Винниченка яскраві тим, що неодноразово постають червонощокими. Червоний портретний колір наскрізний для цього твору. Він проявлений як у час публічних дискусій, так і в приватних стосунках. Однак в обох художніх комунікативних ситуаціях червоним кольором облич позначено сором, сором'язливість героїв, в які «вміщено» страх чи еротичне переживання тощо. Цей екзистенційний стан [5, с. 4] і зовнішній вияв поведінки людини [5, с. 8] – як психологічна «пастка», якої не вдається оминути багатьом героям, незважаючи на «маскувальний» темніший колір шкіри чи життєвий досвід. До того ж, переживання/проживання сорому – процес не самотніх здебільшого. Тобто через те, що одним зі зовнішніх виявів сорому є рум'янець, – доволі помітна ознака для оточення – актуалізується бачення Іншого у «червоних» сценах.

Література

1. Вербицька О. Тіло як текст: семіотика постмодерністичного розуміння / Ольга Вербицька // Вісник Львівського університету. Серія філософська. – Львів, 2009. – Вип. 12. – С. 85–91.
2. Вечірко О. Психологічний аналіз у повісті М. Хвильового «Санаторійна зона» / Оксана Вечірко, Олена Вибрик // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград, 2004. – Вип. 56. – С. 78–90.
3. Винниченко В. Нова заповідь : роман / Володимир Винниченко; післям. Галини Сиваченко. – К. : Знання, 2011. – 349 с.
4. Гавриленко В. В. Тіло та людина в епосі Гомера / В. В. Гавриленко // Наукові записки НаУКМА. Т. 49 : Теорія та історія культури. – 2006. – С. 34–38.
5. Газнюк Л. Сором: переживання і соматичний вияв / Лідія Газнюк // Газнюк Л. Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття : [монографія] / Лідія Газнюк. – К. : ПАРАПАН, 2008. – С. 188–236.
6. Голомб Л. «Воля до гармонії» в художньому світовідчуванні Володимира Винниченка / Лідія Голомб // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії : зб. ст. – Нью-Йорк, 2005. – С. 26–34.

7. Горбань А. Портрети в жанрі натюрморту та пейзажі анфас (до питання психологізму малої прози В. Винниченка) / Анфіса Горбань // Літературознавчі обрії : пр. молодих учених. – К. : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2003. – Вип. 4. – С. 60–65.
8. Гуменюк В. І. Особливості поетики ранньої прози Володимира Винниченка / В. І. Гуменюк // Ученые записки Симферопольского государственного университета. Сер. филол. – Симферополь, 1998. – № 10 (49). – С. 41–45.
9. 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.
10. Зимбардо Ф. Застенчивость / Филипп Зимбардо; пер. с англ. С. С. Степанов. – М. : Педагогика, 1991. – 208 с.
11. Костенко О. Мала проза Володимира Винниченка: особливості психологічного мотивування / Олена Костенко // Літературознавчі обрії : пр. молодих учених. – К. : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – Вип. 18. – С. 5–12.
12. Малець Л. Поетика прози Володимира Винниченка для дітей / Лідія Малець // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії : зб. ст. – Нью-Йорк, 2005. – С. 59–68.
13. Нарівська В. Д. В. Винниченко та І. Шмельов: сторінки московського буття та побуту 1917 року / В. Д. Нарівська // Актуальні проблеми іноземної філології: Лінгвістика та літературознавство. – Бердянськ, 2009. – Вип. IV. – С. 118–126.
14. Сиваченко Г. М. Становлення психоаналітичного дискурсу: Винниченко і фройдизм / Г. М. Сиваченко // Сиваченко Г. М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст / Г. М. Сиваченко. – К. : Альтернативи, 2003. – С. 141–150.
15. Сізова К. Зображення людини як художній вимір літературного напряму / Ксенія Сізова // Питання літературознавства : наук. зб. – Чернівці : ЧНУ, 2009. – Вип. 78. – С. 42–49.
16. Архун В. Володимир Винниченко і Станіслав Пшибишевський: типологія художніх практик / Валентина Архун // Наукові записки НаУКМА. – 1999. – Т. 17 : Філологія. – С. 111–115.
17. Юнг К. Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика / Карл Густав Юнг; пер. с англ. В. И. Менжулина. – М. : АСТ, 2009. – 252 с. – (Philosophy).

Марина КІРЯЧОК,
аспірант

АПОКАЛІПТИЧНІ ПРОРОЦТВА ПОСТЧОРНОБИЛЬСЬКОЇ ЕПОХИ В РОМАНІ-ЕСЕЇ ЄВГЕНА ПАШКОВСЬКОГО «ЩОДЕННИЙ ЖЕЗЛ»

Роман-есей Євгена Пашковського «Щоденний жезл» – це своєрідна художня реалізація накопиченого десятками років поневірянь і нехтувань загальнонародного болю України. Трагічні сторінки історії й сьогодення нашої держави, що, на жаль, зринають у пам'яті пересічного українця набагато частіше, ніж будь-які позитивні асоціації щодо власної країни, творять змістове тло роману, надаючи тексту щемливої актуальності навіть сьогодні (роман вперше побачив світ ще 1997 року).

Варто відзначити специфічність жанру твору – роман-есей, означення якого письменник виносить у заголовок тексту, декларуючи той факт, що провідну й основоположну роль у «Щоденному жезлі» безумовно відіграє автор: його суб'єктивна світоглядна позиція, спогади й непохитні переконання, надії й острахи, його чітко сформована громадянська позиція та комплекс морально-етичних засад. Н. Зборовська зазначає: «Подібно до того, як Пашковський у попередніх творах остаточно поламав сюжет, перетворивши романну структуру на безкінечний епос пам'яті (правда, зберігши при цьому традиційне поняття про героїв твору), то тут він деформував саму суто художню специфіку через тотальну прямолінійність та публіцистичність» [1, с. 156]. Автор відчувається в кожному слові й реченні, тож читачеві залишається лише погоджуватися або не погоджуватися із прочитаним, однак ігнорувати думку творця тексту навряд чи вдасться.

Виразною ознакою роману стає настрій, котрим пронизана кожна сторінка тексту. Палітра емоцій, використаних Пашковським, досить різноманітна, однак позбавлена світлих, позитивних барв. Оповідач проводить читача лабіринтами тексту, сповнених болем, неспокоєм, гострим сарказмом, відкритою ненавистю. Загальним тоном всього роману слугує мінорний мотив смутку, трагічного занепаду, неминучого фатуму й навіть прокляття, що тяжіє над українською нацією. Безнадія, безсила озлобленість і

передчуття неминучого кінця – це передвісники апокаліпсису, до якого нестримно прямує Україна.

Причини такого катастрофічного поступу різноманітні: серед них як одвічно українські суспільні (наслідки аварії на ЧАЕС; залежність від інших держав, зокрема підвладність Європі; радянська влада та загальне спустошення, до якого призвела її діяльність на території України; неспроможність сучасної влади створити справді правову державу, кожен громадянин якої відчуватиме себе захищеним і впевненим у завтрашньому дні), так і духовні (людська самотність, втрата життєвих орієнтирів, відірваність від національної традиції, нівеляція моральних цінностей). Про індивідуальний авторський погляд на деякі з них варто поговорити докладніше.

Чорнобиль – непереборний біль українського народу. У «Щоденному жезлі» 26 квітня 1986 року стало своєрідною точкою, в якій зійшлися «час до» й «час після». На думку А. Соколової, «чорнобильське буття стає центральною метафорою «скону нашого віку». Весь художній світ твору пронизаний трагічним пафосом апокаліптичного завершення постчорнобильської епохи» [5, с. 57]. Письменник констатує, що «гама-відчай» докорінно змінив буття всього світу, «апофеоз комун*гроб*иля» створив нову дійсність і новий час, минуле ж залишилось без відповідей. Шукає їх оповідач у глибинах своєї пам'яті, повертаючись у дитинство, аналізуючи історичний спадок свого народу й те, що стало з нацією після чорнобильського лиха. Щоправда, зміни відбулися й з ним особисто – «чорнобопошесть» накладає ще одну зморшку на авторське чоло: «…ти прокинувся, заправляєш радіоактивну постіль, вибрав позавчорашній радіоактивний попіл з піддувала, начистив радіоактивної картоплі, і, поки кипить, гортаєш свої радіоактивні романи, складаєш радіоактивний архів на столі, … слухаєш по брехунові своїх володарів, *дикутатів*, що дорікають тобі з ефіру відсутністю в нас серйозної літератури, … ти минаєш тінь саркофага, далі дописуєш радіоактивні сторінки, без жодного задуму когось розсовістити чи здивувати» [3, с. 47].

Тема Чорнобиля, як і будь-яких інших глобальних катастроф, досить часто супроводжується апокаліптичними візіями, адже масштаби лиха неодмінно змушують замислитися над цінністю світу, в якому живемо, над швидкоплинністю

людського життя й страхом перед всесиллям смерті. Та Є. Пашковський не задовольняється банальним філософствуванням з цього приводу. Він обурений безкарністю винуватців трагедії, що переконали мільйони в безпечності «мирного атому», а згодом цілу націю залишили конати під радіоактивним сонцем. Їх автор знаходить як серед радянського керівництва, так і поза ним, маючи на увазі «погіршений зір» Європи в цій ситуації, завдяки чому український народ змушений «труїти пацюччя бульйоном з кісток, молоко пити наперстками, рятуватися клізмами, відрами хлистати зелений чай, боятися перепадів настрою і пов'язаного з цим алкоголізму, знаркочення, суїциду, обминати сонячні пляжі, щоранку слухати, на скільки поменшало в крові клітин-кілерів, що мали б знищувати мутаційні клітини, не дивитися в дзеркало, не думати про щитовидну, не дихати на повні легені…» [3, с. 50-51].

Тут варто зауважити думку Р. Харчук, яка вважає авторську позицію дещо дискутивною: «Взагалі, як на мене, з Чорнобилем має розібратися передусім саме українське суспільство, а не Європа чи США. І рахунок у справі Чорнобиля (самої катастрофи, а не закриття станції) виставляти потрібно, звичайно ж, не Європі, яку Пашковський розчерком пера поміщає за колючий дріт, а Росії як правонаступниці СССР» [6, с. 57].

Гнів та обурення керують оповідачем, коли мова йде про зв'язок чорнобильської трагедії та влади, а ще більше – коли через десятиліття бачить наслідки катастрофи, що залишили відбиток не лише на здоров'ї нації, а й змінили менталітет українця. Як зауважує А. Соколова, «апокаліпсис настав у мить вибуху в Чорнобилі, і лише ті, хто його пережив, здатні це зрозуміти. Відтоді можна провадити розмову хіба що про тривання, сенс якого – в очікуванні кінця» [5, с. 56]. Отже, крізь призму суб'єктивного емоційного ставлення автор вдається до осмислення трагічних наслідків катастрофи на ЧАЕС.

Постчорнобильський час стає для оповідача моментом переосмислення минулого й сучасності. У розлогих монологах-сповідях Пашковський висловлює власне ставлення до сучасної України, до влади взагалі, звинувачує та засуджує тих, хто, на його переконання, причетний до руйнації фізичного та духовного світу нового українця. «Здавалося б, покоління,

котре волею долі, – заступницьким видихом мільйонів забитих, – уникло погибелі в промерзлих бараках, мусило б суворіше йти сьогоденням, та в останній підступності непогребний час накликав знесилля і зненависть до незримої, як душа, ціни в навіки зціпленому, протягнутому до нас кулаці убитого» [3, с. 19]. Письменника дивує той факт, що трагічна історія боротьби за свободу нікого не навчила її по-справжньому цінувати. Натомість, прагнення незалежності напрочуд швидко вироджується в безкарність і вседозволеність, свавілля «*падлітиків*» вже не викликає обурення, а сприймається як належне, згадка ж про одвічні моральні цінності й світоглядні духовні орієнтири «стає такою ж непристойністю, як розтлін неповнолітніх» [3].

Цікаво, що Європа в романі не є втіленням демократії та правового суспільства, як прийнято вважати сьогодні, а постає каталізатором занепаду, символом початку «третьої світової». На думку автора, саме європейська політична спрямованість «одбирає розум, як в окремих парламентарів, так і в цілих асамблей, відмовляє в статусі екологічного лиха, примушує дбати про побіжне, приборкувати конфлікти, додушувати страйки, вводити єдину єв*гроб*ейську валюту, морочити оптимістичними нісенітницями» [3, с. 25]. У світі «*дивократії*» об'єктивно мисляча людина зникає під гнітом бюрократів, чиновників, під тиском влади грошей і панібратських домовленостей, не спроможна існувати в цій «по шию загрузлій в магматичних гноях державні, в знелюдненій *зник*раїні, зникаючій, як смертезна, смрадом роздута, булька» [3, с. 22].

Письменник з жалем констатує: в той час, коли політики займались демократичною «*розблудовою*» держави, відновлюючи її культуру та духовність, суспільство все глибше поринало у вир дешевої мас-культури, алкоголізму, розпусти, «зчоловіченого жіноцтва» й «збабілих чоловіків», втрачаючи свою ментальну ідентичність, здавна закладені в національному коді моральні й духовні основи. Україна в романі постає жертвою політичних інтриг і змов, а український народ – одуреним та обікраденим. Пашковський відзначає, що тоді, коли недоля змушує українців оббивати пороги посольств в надії на краще життя за кордоном, жоден з європейських туристів або політиків, який вихваляє здобутки демократії на нашій землі, не змінить свій паспорт на український. Думки

автора в цьому напрямку іноді набувають не лише гострого осуду, а й викривального пафосу, заповітного прагнення жорстокої розправи над «гнобителями»: «Поки виношу попіл на вулицю і думаю про батьків, яким все обіцяють підвести газ від лінії, що через наші городи тече до милих, пухкеньких, єв*гроб*ейських природолюбів, заклопотаних долею хутрової звірини, поки зима перетворює пустелю в подобизну закиданої манною оази, моровиця апатії, праматері самогубств, здається, притихла і я згадую про час, коли всенька *євгроба* опиниться за колючим дротом, там, де немає людського співчуття, все зворохоблене, хворобливе, і відсутність любові і змоги допомогти означатиме смерть» [3, с. 49]. Автор упевнений, що не за горами той час, коли вгодовані європейські народи шукатимуть собі притулку так само, як понівечена українська нація, не спроможні подолати наслідки власної згубної діяльності. Такою, на думку письменника, має бути закономірна розплата за злочини проти людства загалом і його народу зокрема.

Щоправда, як слушно підкреслює Р. Харчук, винуватців українських нещасть слід шукати не лише з-поміж послідовників європейського політичного курсу, але й відзначити агресивний вплив Росії, котра, очевидно, не збиралася здавати свої владні позиції щодо України. «Парадоксально, але в романі «Щоденний жезл» Росії взагалі не існує: ані як географічної реалії, ані як психологічної проблеми» [6, с. 57].

Осмислюючи діяльність влади на території України в різні часи, Пашковський приходить до висновку, що і «тоталітарна машина» радянської влади (злочини якої так і залишились безкарними), і політичні сили, що прийшли їй на зміну, не змогли змінити долю держави на краще, а лише призвели до того, що новий час перетворюється на безчасся, адже відсутність прогресивного поступу все глибше затягує постчорнобильське суспільство в апокаліптичну безодню.

Відзначимо, що, піддаючи нищівній критиці як минуле, так і сучасне України, автор, однак, не пропонує власного шляху виходу з духовної кризи. У безапеляційному осуджуючому тоні письменник говорить про здобутки цивілізації, звинувачує Європу, чий згубний вплив на українське суспільство, на його думку, важко переоцінити. Та

ми схиляємось до висновку про те, що подібну оцінку Пашковський формує не стільки з об'єктивних реалій і міркувань, скільки з позиції «запеклого біблійця і традиціоналіста» [1] в усьому, що стосується навколишнього світу.

Аналізуючи апокаліптичні візії Є. Пашковського, відзначимо, що особливу увагу автор приділяє критиці сучасного стану українського суспільства, а особливо – його морального зубожіння, відірваності від національного коріння: «…що тутай сталося з людиною? народ тут по-своєму добрий, розмножується, попиває, мре, геть начисто все забувши – і голодовки, і комунізм, і методично, впритул, прострелені черепи в пересипаних вапном могилах, – він перетерпів всі межі болю і, знепритомнівши, дозволив одурювати себе довік» [3, с. 64]. Така суспільна апатія, добровільне підкорення владі, що, за Пашковським, є наслідками вседозволеності нового світу, зрештою призведуть до повного виродження нації, загибелі цілого народу. Н. Зборовська зауважує: «Явивши очевидні картини дегенерації людини, світ, на думку письменника, показав наочно, як людина втрачає кращі природні риси в умовах «комфортабельної цивілізованости», як людство позбувається чуттєвости, співчуття, любови» [1, с. 157]. Так, втрата морально-етичних цінностей, духовна деградація українського суспільства стає очевидною тенденцією і, що найгірше, з часу написання роману ситуація лише погіршується. Щоправда, подібний висновок сьогодні ми можемо зробити не лише щодо України, але й говорячи про більш «цивілізовані» європейські держави, що дозволяє зарахувати цю проблему до глобальних і всесвітніх.

Письменник у «Щоденному жезлі» розмірковує над тим, чому для одних (безумовно, йдеться про меншість) історія пережитих бід, катастроф екологічних та економічних, зміни влад, кожна з яких несла українському народу тільки нові випробування, стає стимулом для глибшого аналізу навколишньої дійсності, акумулює прагнення розібратися, знайти причини, подолати руїну й, покаявшись, одержати перемогу над абсурдністю світу, пізнавши себе, а в інших «розпалює всезнаючий, гадючим поблиск розуму, все віру в себе, у правильність свого способу існування, роз'ятрює самовкоханість, яка жалить люто ненавистю спроби навернення

і згублює зловірних невірою в найгірше» [3, с. 47]. Пристосуванство і сліпа покора, відступ від своїх національних традицій – ось що викликає найбільший спротив у душі оповідача.

Як зазначалося вище, завдяки специфіці жанру «Щоденного жезлу» художнє тло роману перетворюється на своєрідну сповідь-спогад, сповідь-пересторогу, пророцтво, сповнене апокаліптичних передчуттів. «Ця книжка „про землю з незгойною тугою безвір'я і звірства" є апокаліптичним знаком у кінцесвітньому безчассі, знаком, який пророкує долю людства XXI ст. і радить йому схаменутися» [4, с. 61]. Письменник постає перед читачем пророком, месією, покликання котрого – вказати людству на помилки та закликати до спокути гріхів. А. Соколова зауважує: «Поруч з есхатологічними та месіанськими пророцтвами, що є дуже важливими для християнства, особливе місце належить жанрам викривальних промов, послань, провіщень про біди, плачі тощо. Саме дух профетизму в романі-есеї «Щоденний жезл» оприявнює пророка нашого часу» [5, с. 58].

Тема пророцтв у «Щоденному жезлі» тісно пов'язана з образом смерті, що, на думку автора, вже стала для сучасників буденним явищем і навіть «*слово смерть давно вмерло*». Але письменник пророкує, що кара за скоєні безчинства знайде кожного і настане час, коли «смерть зачерпне шоломом із полинових рік і влаштує таке, що терористи вийдуть з підпілля й запросяться на постійні горщики в дитсадок, ультраправі смертикали прийматимуть морквяний сік, лідери сепаратизму ховатимуться по будинках престарілих; геройства, обов'язки, страхи таємних поліцій і служб стануть безглуздими байками; всі, як в останній день, зненацька захочуть життя, та доля, що стільки бачила й терпіла глум, вставить межі очі сірники і змусить узріти годину, від якої вони так ховались» [3, с. 49-50]. Засудження тотального гріхопадіння, порушення законів Божих, осмислення наслідків трагічних катастроф, котрих мали б запобігти, в романі реалізується в прокльоні, що гнітючою хмарою тяжіє над «цивілізованим» світом і веде його до апокаліпсису.

Таким постає центральний у романі образ пророка-митця, який тонко відчуває біль навколишнього світу й, наділений силою вищого знання, словом-жезлом веде щоденну боротьбу

за спасіння людських душ. Образ жезла, що наділений символічним маскулінним змістом, на думку Н. Зборовської, «втілює переконливість і міць. Отож «щоденним жезлом» письменник мислить власну творчість, чий дух призначається для цивілізованого «несвіту»» як пробуджуюча і надихаюча сила. Тому тема дитинної природної беззахисности перед жорстоким цивілізованим (дорослим!) світом поєднується з темою сили, започаткованої у романтичній метафорі поета-пророка» [1, с. 156]. Для Пашковського бути письменником «в епоху мерців» – надскладна, але почесна місія, тому що саме майстер слова «здатен помислити й доповісти про кращі ліки» [3], лише він наділений силою допомогти агонізуючому суспільству.

Говорячи про письменницьку працю, автор згадує про переслідування й заборони, які в різні часи довелося пережити українським митцям (тут оповідач знову звертає увагу на Європу, котрій політика ідеологічних гонінь на літератора не притаманна). Сучасний літературний процес, хоч і звільнений від ярма комуністичної цензури, та все ж недосконалий, обездуховлений, спотворений цивілізованою «*тьмократією*». Ця література, за Пашковським, не виконує своєї аксіологічної, метафізичної ролі – відкрити людині шлях до духовного «прозріння», каяття й спокути, адже, як відзначає М. Карасьов, «пришестя Бога – це і є сама письменницька праця. Все прочитане попереду: роздуми про людей і державу, полювання і рибалка, роздуми про власну долю автора – стає лише тлом, матеріалом, з якого побудована розповідь про одне – про працю письменника» [2, с. 5].

Отже, в романі «Щоденний жезл» автор репрезентує образ письменника-пророка, митця-спостерігача, мислителя, котрий займає активну громадянську позицію й своїми пророцтвами прагне викорінити недоліки сучасного людського буття в суспільно-політичному, морально-етичному, культурологічному зрізах.

Література

1. Зборовська Ніла. Містична безодня у прозі Олеся Ульяненка / Ніла Зборовська, Марія Ільницька // Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – Львів : Літопис, 1999. – С. 144 – 159.

2. Карасьов М. Сто років самотності Євгена Пашковського / Михайло Карасьов // Українська літературна газета. – 2010. – № 18 (24). – С. 5.
3. Пашковський Є. Щоденний жезл : роман-есей / Євген Пашковський. – Львів : ЛА «Піраміда», 2011. – 424 с.
4. Проценко О. Євген Пашковський і його проза / Оксана Проценко // Дивослово. – 2007. – № 2. – С. 58 – 62.
5. Соколова А. В. Метафізичний код творчості Євгена Пашковського: авторська інтерпретація апокаліптичних візій / А. В. Соколова // Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. – 2008. – Вип. 24. – С. 55 – 59.
6. Харчук Р. Автор як свобода і автор як влада («Келія чайної троянди» Костя Москальця – «Щоденний жезл» Євгена Пашковського) / Роксана Харчук // Дивослово. – 2007. – № 2. – С. 55 – 58.

Тетяна КЛИМЕНКО
(ЖДУ імені Івана Франка)

«АЩЕ УБЬЮ БРАТА СВОЄГО…» (зображення міжусобиць у «Повісті минулих літ»)

Помітною ознакою історичного буття Русі кінця X – початку XII ст., відображеного у «Повісті минулих літ», є боротьба між князями за владу, що сформульовано літописцем як «усобиця», «міжусобиця». Це поняття входить у літопис у ті роки, коли між трьома братами, синами Святослава – Володимиром, Ярополком та Олегом – розпочалася смертельна боротьба за київський престол. У 977 році «пішов Ярополк на Олега, брата свого, на Деревлянську землю. І вийшов супроти нього Олег, і приготувались вони обидва до бою» [1, с. 44]. Формально, Ярополк піддався на провокацію боярина Свенельда, чийого сина Люта убив Олег під час полювання, але фактично – київський князь вирішив остаточно приєднати до Києва Деревлянську землю, якою на ту пору в Овручі (Вручому) правив Олег. У сутичці на мосту під мурами міста Олег звалився у рів, з якого його згодом вийняли мертвим. І хоч Ярополк дорікає Свенельду («Дивись, адже ти сього хотів»), показово проливає сльози над братом, проте у цій міжусобиці він переміг і здобув верховенство над Деревлянською землею.

Наступний крок у боротьбі за київський престол – війна князя Володимира, котрий правив у Новгороді, проти Ярополка. Ця міжусобиця мала затяжний характер і складний сюжет: спочатку Володимир пішов проти полоцького князя Рогволода, убив його і забрав у жони його дочку Рогніду, уже засватану за Ярополка, а потім вирушив до Києва. Ярополк сховався, але Володимир учинив проти нього підступно: «послав до Блуда, воєводи Ярополкового, обманливо мовлячи: «Посприяй мені! Якщо уб'ю брата свого, буду мати тебе за отця свойого і велику честь дістанеш ти од мене. Не я бо почав братів убивати, а він. Я ж того убоявся і прийшов на нього» [1, с. 46]. Тут, як і в першому випадку, топос міжусобиць пов'язаний з архетипом братовбивства; химерність характеру Володимира полягає у підміні понять: мовляв, він іде на братовбивство не заради влади, а тому що Ярополк перший розпочав братовбивчу війну. Брата Володимир убиває не особисто, а за допомогою Блуда, тому літописець дає оцінку не

Володимиру (майбутньому хрестителю Русі), а Блудові, називаючи його зрадником і винуватцем у пролитті княжої крові. Усунувши Ярополка, Володимир стає одноосібним правителем Русі. Проте, як бачимо із зображення міжусобиць, консолідація земель в єдину державу Русь відбувалася кривавим шляхом, коли і братовбивство вважалося необхідним способом у досягненні безроздільної влади.

Більше того, коли Володимир пересвідчився, що його старший син Ярослав, будучи посадником у Новгороді, відмовився платити Києву данину, зібрався іти на нього війною. І це не був акт виховання батьком сина, а затівання міжусобиці з метою зміцнення влади: «І рече Володимир: «Торуйте путь і мости містіть», бо збирався він іти на Ярослава, сина свойого, але розболівся» [1, с. 74]. Хтозна, як би далі розгорталися події, якби Володимир не захворів. Його збройний похід проти сина не став би односторонньою акцією з метою провчити непокірного сина, а насправді війною, оскільки «Ярослав же послав за море, і привів варягів, боячись отця свого» [1, с. 74]. Літописець в оцінці цих подій займає однозначну позицію: він проти міжусобиць, тому і записує далі свою репліку: «Але Бог не дав дияволу радості», тобто через хворобу, яка призвела до раптової смерті, Володимир не взяв на душу ще один гріх – дітовбивства.

Зате його син Ярослав одразу після смерті батька ув'язався у нову міжусобну війну, затіяну на цей раз також за владу у Києві Святополком, ще одним із синів Володимира. Мотив братовбивства пронизує оповідь про події 1015 року, коли Святополк один за одним убив братів Бориса і Гліба, аби не допустити їх до влади у Києві і самому посісти місце, яке до цього займав батько Володимир. За тогочасними феодальними правилами, владу у Києві від батька мав перебрати старший син – Ярослав, але Святополк скористався тим, що Володимир вороже поставився до старшого сина, і розпочав боротьбу за престол проти менших братів, яким батько нібито заповів владарювати у Києві.

Наступного після смерті Володимира року, 1016-го, «Пішов Ярослав на Святополка, і стали вони насупроти обаполи Дніпра. І не наважувалися ні сі на тих рушити, ні ті на сих, і стояли вони три місяці одні проти одних» [1, с. 82]. Окрім того, що тут топос міжусобиць вбирає в себе мотив

братовбивства, він урізноманітнюється ще й символічним образом битви, яка все-таки розпочалася після тривалого протистояння на берегах Дніпра. Переміг Ярослав і «сів у Києві на столі отчім».

Проте міжусобиця на цьому не закінчилася, допоки живим залишався Святополк, котрий після битви на Дніпрі втік «в Ляхи». Узявши у союзники «ляхів», князь наступного року пішов війною на Ярослава, змусивши того втекти до Новгорода. Організувавши там військо, Ярослав пішов на Київ і прогнав свого брата, а той на цей раз опинився у печенігів, яких підбив іти проти Ярослава. Відбулася знаменита битва на Альті. Її знаменитість полягає ще й у тому, що саме тут за велінням Святополка був убитий Борис. Літописець про це навмисне згадує, вдаючись до символічної риторики: «Кров брата мойого волає до Тебе, Владико! Відомсти за кров праведника сього, як ото відомстив ти єси за кров Авелеву, наславши на Каїна стогін і трпет. Таке найшли ти й на сього [1, с. 83]. За задумом літописця, воєнні дії Ярослава набувають благородного забарвлення, адже він, мовляв, мстить за свого брата Бориса, виступає знаряддям кари, якою був покараний і Каїн за смерть Авеля. Біблійні персонажі із книги Буття постають тут символами, які в конкретній історичній ситуації, що зображує «Повість минулих літ», набувають руського колориту і нібито виправдовують Ярослава. Після тривалої і кривавої битви на Альті знову переміг Ярослав, а Святополк утік, проте в дорозі «напав на нього біс, і розслабились кості його, і не міг він сидіти на коні, а носили його в носилах» [1, с. 85]. Він не гине у битві, а ганебно тікає, що суперечить середньовічному лицарському кодексу, але покарання за братовбивство його не минуло – проявилося у смертельній хворості тіла, і помер він не на Русі, а на чужині.

Після цієї битви, яка все-таки була наслідком не стільки помсти за невинно убієнних Бориса і Гліба, скільки низки міжусобних сутичок між князями, Ярослав посів київський престол і правив Руською землею тридцять п’ять літ.

Один із парадоксів у зображенні князя Ярослава полягає в тому, що він, здобувши владу у Києві внаслідок міжусобних війн, засуджував міжусобиці. Так, під 1054 роком, коли він помер, літописець відтворює передсмертні слова, які князь сказав своїм синам: «Осе я відходжу зі світу сього. І ви, сини

мої, майте межи собою любов, бо ви єсте брати від одного отця і одної матері. І якщо будете ви в любові межи собою, то й Бог буде у вас, і покорить він вам противників під вас, і будете мирно жити. Якщо ж будете ви в ненависті жити, у роздорах сварячись, то й самі погибнете, і землю отців своїх і дідів погубите, що її надбали вони трудом великим. Тож слухайтесь брат брата, пробувай те мирно» [1, с. 98]. Виходить, що Ярослав до кінця свого життя помудрішав і зрозумів, що у державі треба жити мирно, а не вдаватися до сварок і міжусобиць. Але можна припустити, що літописець вигадав монолог Ярослава задля того, щоб показати ідеального князя-правителя, у діяльності якого домінуючим було прагнення миру і злагоди в державі. Загалом кажучи, літописці завжди засуджували міжусобиці, виходячи як із християнської моралі, так із інтересів держави. Правда, вони не засуджували ті міжусобиці, які стосувалися великих князів – Ольги, Володимира, Ярослава. Вони їх виправдовували нібито благородною метою: Ольга мстилася древлянам за вбивство її чоловіка Ігоря; Володимир помстився Ярополку за те, що той убив брата Олега; Ярослав мстився Святополку за вбитих ним братів Бориса і Гліба. Тож вини на них за пролиту кров наче і немає. Навпаки, вінцем всіх оцих виправдань є промова Ярослава, котрий закликає синів, майбутніх князів руських, до злагоди, яка є гарантією могутності держави. Він закликає берегти землю батьків і дідів, здобуту «трудом великим», але ж ми знаємо із «Повісті минулих літ», що той «труд великий» умістив у собі і криваві міжусобиці за владу. Топос міжусобиць із тексту літопису нікуди не зникає.

Навпаки, цей топос одразу після смерті Ярослава дає про себе знати. Всупереч заповідям батька, у 1065 році Святослав ходив війною на Ростислава, свого племінника, який сидів у Тмуторокані. Ростислав відступив, бо не хотів проти свого стрия зброю піднімати. Але коли Святослав поставив у Тмуторокані свого сина Гліба, Ростислав застосував зброю і вигнав того зі свого попереднього місця. Того ж року ще один син Ярослава – Всеслав – розпочав міжусобну війну (літописець не уточнює, проти кого велася та війна). Зате літописець констатує інше: наука Ярополка не пішла на користь його синам та онукам: «Після того було міжусобиць багато» [1, с. 101]. Далі він повідомляє те, про що обмовився трохи раніше:

Всеслав розпочав міжусобну війну проти Новгорода, але проти нього об'єдналися троє Ярославичів – Ізяслав, Святослав і Всеволод. Війська зустрілися біля річки Немиги: «І, зібравшись на Немизі місяця березня в третій день, пішли вони одні проти одних. А був сніг великий, і сталася січа люта, і впали многі у битві. І одолів Ізяслав, Святослав, Всеволод, а Всеслав утік» [1, с. 103 – 104.]. Тут топос міжусобиць, як і в багатьох інших фрагментах «Повісті минулих літ», поєднується із топосом битви. Проте додається до нього нова риса: літописець намагається пояснити природу описуваних міжусобиць, і бачить її не у прагненні володарів підкорити собі інші удільні князівства, узурпувати владу у великих градах, вдовольнити власні амбіції, показати свою силу і зверхність, а в диявольських спокусах. Так, під 1068 роком у літописі повідомляється, що «половці численні» перемагали руських князів і спустошували Руську землю, бо не було одностайності у князів, тому не могли вони гідно протистояти «поганим». Князі замість того, щоб відбивати напади половців, вели між собою війни. «Усобна же рать, – зазначає літописець, – буває від спокуси диявола. Богъ бо не хоче зла в людях, а блага; диявол же радується злому убивству, кровопроливтю, підіймаючи свари, зависті, братоненависництво, брехні» [1, с. 104].

Саме в такому дусі зображено у літописі і деякі інші події. Року 1073 «підняв диявол розлад серед братів сих – Ярославичів» [1, с. 112]. Тепер уже Святослав і Всеволод виступили проти Ізяслава, хоч п'ять років тому були разом у боротьбі зі Всеславом. Два князі-брати вигнали третього брата з Києва і «chдоста на столh» – всупереч волі батька, котрий поставив київським князем Ізяслава. Окрім того, Святослав обмовив і Всеволода, аби самому зайняти київський престол. Такі дії літописець оцінює однозначно: «А Святослав сів у Києві, прогнавши брата свого і преступивши заповідь отчу, тим паче – і Божу» [с. 112]. У цьому разі батьківські заповіти прирівнюються до заповідей Божих, і літописець наводить приклад зі Святого Письма, у якому йдеться про те, як сини Хамові спокусилися на землю Сифову, але через чотириста років Бог їх покарав; а ще згадується Ісав, котрий порушив заповідь батька і був убитий. Літописець упевнений, що за порушення батьківських заповітів, які ведуть до міжусобних

воєн, Бог обов'язково покарає. Так і сталося: через три роки Святослав помер «від розрізування желви» (пухлини), а Ізяслав повернувся із Польщі і знову став правити у Києві.

Закладений у «Повісті минулих літ» топос міжусобиць був доволі поширеним і в подальшій літописній традиції, зокрема у Київському та Галицько-Волинському літописі. Конкретизуючись кожного разу у зображених історичних подіях, цей топос увиразнював архетипну символіку смерті, братовбивства, підступу, кривавої битви, диявольських спокус і набував літературних функцій розгортання конфліктів у драматичних і трагічних сюжетах.

Література

1. Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. – К. : Дніпро, 1989. – XVI + 591 с.

Наталія КОСИНСЬКА,
аспірант

МІФОСИМВОЛІКА СНУ В ПОВІСТІ «АРМАГЕДОН УЖЕ ВІДБУВСЯ» МАРІЇ МАТІОС

Сон як психофізіологічне явище та форма підсвідомості привертає увагу науковців своєю загадковістю та таємничістю. Проте не менш загадковим, як і малодослідженим, є феномен літературного сну, що являє собою свідому «художню стилізацію» автором «природних сновидінь» [3].

Тлумаченню символіки сновидіння, «матрицею» якого є несвідоме [8, с. 421], приділяли значну увагу психоаналітики З. Фройд та К.-Г. Юнг, актуалізуючи проблему сну як психічного феномену. Інша справа – сон літературний, адже митець інтенціонально наповнює оніричну картину символікою, що працює на розкриття авторського задуму. Таким чином, художній сон стає ніби «"зашифрованим посланням" митця читачеві» [3].

Текст повісті «Армагедон уже відбувся» М. Матіос є надзвичайно образним та символічно насиченим. Прикметно те, що майже всі знакові образи повісті (як-от: «червона гадючка крові», «ґудзик», «золотий ґердан», «доньчин лист») зустрічаються і в сні головного героя Івана Олексюка. Сновидіння прототипу повісті ніби збирає ці символи воєдино, створюючи своєрідну символічну комбінацію. Спробуємо декодувати символіку сну в повісті «Армагедон уже відбувся» та простежити специфіку його функціонування у структурі художнього тексту.

Важливою для інтерпретації художнього сновидіння у повісті є визначення попередніх подій життя Івана Олексюка та його психічної ситуації. З роздумів та спогадів Івана, що лежить на смертному одрі, читач дізнається про його особистий армагедон, «власне земне пекло» [4, с. 28]. За гріхи молодості Іван розплачується не лише усе життя, а й у момент смерті, коли спостерігає, як його сини − «звірі в людській подобі перевертають татову землю за жменьку паперу» [4, с. 78]. Суть Іванового гріха полягає у порушенні чи не найважливішої християнської заповіді: «Не вбий!». «Нестаріючий спогад» про випадкове вбивство своїх односельчан, які переховувались за перегородкою, що імітувала стіну будинку, не зникає з Іванової

пам'яті ні на день: «слідом за гадючкою (крові – Н. К.)… на Іванові черевики всі ці роки падав розколений на двоє ґудзик» [4, с. 44]. Неодноразово повторюючись, такі знакові деталі, як «червона гадючка крові» та «розколений на двоє ґудзик», набувають у повісті символічного наповнення. З одного боку, вони є втіленням ідеї про гріх і неминучу покару. З іншого, виступають символом таємниці Івана про вбивство. Недаремно згодом він закопує скриньку з «найостаннішим свідком» [4, с. 57] – ґудзиком − у землю, що є метафоричним вираженням поховання страшної таємниці. Характерно, що ґудзик, як і гадючка крові, − «також червоний» [4, с. 45], адже цей колір – «знак крові» [2, с. 35]. Криваве минуле все життя переслідує Івана. У цьому контексті ґудзик також можна розглядати як міфосимвол пекельного кола. У тексті повісті неодноразово акцентується порівняння Іванового життя з пеклом, на кшталт: Іван «завершував останню повільну мандрівку колом власного земного пекла» [4, с. 28]. Як і пекельні кола, ґудзик має круглу форму. Власне, Іванове «приватне пекло» [4, с. 30] якраз і розпочалось з ґудзика і «червоної гадючки крові» [4, с. 44], адже далі його життя пішло стрімголов. Власне, подальше життя Івана проходить під прокляттям «червоного ґудзика». Прикметно, що ґудзик розламаний навпіл. Розглянемо символіку кола: ця «найуніверсальніша з усіх геометричних фігур» є символом «цілісності», «єдності», «повноти», «вічності» і «нескінченності» [2, с. 21]. Ґудзик, із яким Іван не розлучається увесь свій довгий вік, стає символом його життя: воно теж позбавлене цілісності та повноти і є скінченне.

Автор наділяє Івана містичним передчуттям власної смерті, провісником якої є сон: «А що скоро умре – Іван чув», «сон йому приснився такий» [4, с. 91]. Відтак символіка сну в повісті «Армагедон уже відбувся» набуває апокаліптичного забарвлення. У народі до сновидінь завжди ставились з повагою, вважаючи, що уві сні до людини промовляє Бог, тому й вірили у віщі сни [6, с. 127]. Іван також вирізняється надзвичайною вірою у сновидіння: «У що − у що, а у сни Іван вірив. Людям не вірив, а снам − завжди» [4, 91].

Оніричний простір у сновидінні Івана представлений рікою: «Снилася Йванові вода. Ріка» [4, с. 91]. Міфосимвол води надзвичайно багатогранний. Ця міфологема поєднує у собі різноманітні трактування, часто протилежні за своєю суттю.

Так, наприклад, вода, символізуючи відродження та родючість, одночасно може приховувати загрозу смерті і руйнування [1, с. 42]. Проте «кожний символ набуває свого значення, залежно від контексту» [7, с. 128].

Побудована на антиномія характеристика ріки відразу ж викликає асоціацію з етапами Іванового життя: «То вузька, то широка. Спершу чиста-чиста. Далі – така, як болото. Далі – то каламутна, то прозора, то намул, то з лілія зверху, то з чорними воронами на гладі» [4, с. 91]. Те, що ріка у повісті стає алегорією життя Івана, підтверджує наступне порівняння: «І переходив Іван тими водами, ніби життям своїм брів» [4, с. 91]. Чергування чистої і брудної води (читай: живої та мертвої) в Івановому сні є відображенням балансування Олексюка між життям та смертю протягом усього віку. Адже вода «чиста, джерельна – жива», «нею очищуються», тоді як «стояча вода, у трясовинах, болотах, − мертва», у цьому випадку вона є «символічним синонімом хаосу, протилежності білому світові» [6, с. 76]. У даному разі йдеться про дуалістичне міфосприйняття води як першостихії світотворення, з одного боку, та втілення первісного хаосу, з іншого.

У міфологічному світосприйнятті різних народів вода виступає «посередником між світом живих і потойбіччям», [6, с. 75], «шляхом на той світ» [6, с. 76]. З давніх-давен також вірили у здатність води розкривати майбутнє, оскільки вона причетна до вічності [6, с. 80]. У цьому контексті сон Івана є відображенням українського вислову «як у воду дивився». Тож недаремно в картині Іванового сну використана саме ця першостихія.

Сон у повісті «Армагедон уже відбувся» є передріканням смерті персонажа. Проте використання у сні образу води як провісника смерті видається не досить вмотивованим художнім прийомом, адже реципієнт уже з самого початку повісті дізнається про смерть Івана, тому інтрига у даному разі відсутня. Постає питання: навіщо взагалі письменниця вводить сон у канву тексту? Ймовірна відповідь криється у з'ясуванні прихованої суті образу води, розкрити яку дає змогу ще одне оніричне тлумачення цього міфосимволу. Йдеться про очисний символізм води, яка в релігії «символізує очищення від гріхів та духовне відродження до життя» [2, с. 84]. Тим паче, мотив підсвідомого очищення за допомогою води присутній чи не в

кожному творі М. Матіос («Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки», «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» та ін.). Тож вода в Івановому сні є його підсвідомим прагненням змити гріхи, що про них йому «з того світу нагадують» люди, перед якими він винен [4, с. 103].

Отже, міфосимвол води має подвійне оніричне тлумачення: вода є 1) символом і провісником смерті (на експліцитному рівні); 2) реалізацією підсвідомого бажання очиститись від гріхів (на імпліцитному рівні).

Далі онірична картина збагачується новими образами. Ступивши чотири кроки, Іван «ніг із води не зміг витягнути: приросли йому ноги до дна і він не може зрушити далі, щоб дійти до високої брами посеред ріки» [4, с. 92]. Оскільки брама – це великі ворота, розглянемо міфосимвол воріт. Ворота є «важливим містичним символом кордону *двох світів*», це «поріг великої таємниці, що відкриває вхід до невідомого простору», особливе символічне значення у міфології мають потойбічні та небесні ворота [2, с. 369]. Шукаючи спасіння, Іван прагне дійти до брами, що, ймовірніше, є саме небесними воротами − входом до раю, однак ніяк не може до неї дістатись. Це метафоричне вираження того, що Іванові закритий шлях до брами, адже він заплямований гріхом і ще не очистивсь від нього. Дійти до брами Іванові заважає те, що «прибитий кожен його палець великим цвяхом до дна і з-під кожного в'ється червона гадючка крові» [4, с. 92]. Символічний образ прибитих цвяхами ніг посилює смислове навантаження сну, викликаючи асоціацію з розп'яттям Ісуса Христа. Письменниця дещо модифікує міфологему розп'яття: щоб потрапити до райської брами, Іван має спокутувати свої гріхи, а не принести себе в жертву за гріхи всього людства. Ідея спокутування гріха і пошуку праведного шляху лейтмотивом проходить крізь увесь сон і відчитується у кожному образі. До того ж, у сновидінні Івана знову зустрічається образ «червоної гадючки крові» [4, с. 92], що відсилає до аналогії з кров'ю вбитих Іваном односельців.

Вхід до брами для Івана є спасінням, адже в основі християнської символіки воріт є висловлювання самого Ісуса Христа: «Я є двері: хто увійде Мною, той врятується» [1, с. 50]. Отже, щоб врятуватись, Іван має стати на шлях пізнання істини та християнської любові.

Недаремно за брамою сновидець бачить «силу-силенну дверей», за якими знаходиться «довжезний, ніби саме життя» [4, с. 92], коридор. В образі коридору втілені народні уявлення про шлях, яким проходить душа після смерті, що часто уявляється як тунель, або коридор. Актуальними у даному контексті є народні вірування у те, що «душа звичайної людини за життя покидає її тільки під час сну», у якому «Бог навчає душу» [6, с. 127].

Сповнений загадковості чоловічий голос, що кличе Івана з кінця того коридору. Настанова «голосу» є ще одним ключем до розгадки доцільності художнього сну у структурі повісті «Армагедон уже відбувся»: «*Я тебе пущу до себе, Іване, коли ти зробиш те, що ще маєш зробити. А інакше не пущу. Роби роботу, Іване…*» − так сказав голос і розчинився над Іваном» [4, с 93]. Отже, для того, щоб врятуватись, Іван мусить «робити роботу», інакше його душі вхід до брами заборонений. Ідентифікація голосу інкогніто з Божим викликає сумнів, адже, за повір'ями, біля воріт раю є «небесний сторож» − зазвичай це архангел Михаїл або апостол Петро [1, с. 50]. Св. Архангел Михаїл є посередником між Богом і людьми, провідником душ до небесного Єрусалиму, причому до небесної брами він пропускає тільки праведників» [6, с. 57]

Отже, таємничий безликий голос належить райському брамнику, який не пускає грішного Івана до раю, при тому не позбавляючи його шансу наприкінці життя стати праведником, адже покаятись ніколи не пізно. На підтвердження цієї думки наведемо цитату з повісті М. Матіос «Москалиця», в якій письменниця подає устами Северини оповідь про те, що душу біля воріт зустрічає святий Понеділок: «Коли людина вмирає, душка її покидає тіло і йде до Божки на небо. І найперше мертва душка зустрічає воротаря раю. […] І там, на *райській брамі*, святий Понеділок розпитує душу про її гріхи на землі. Він, правда, і без розпитування знає всі людські провини, але все одно розпитує, щоб пересвідчитися, чи душа перед ним не лукавить… не бреше. Лише після того райський брамник переводить умерлу душу через *вогненну ріку смерті* і тоді вже показує їй рай і пекло. А там уже сам Спаситель каже, які ворота відчиняти перед праведною чи грішною душею (курсив мій – Н. К.)» [5, 35]. Ця розповідь дає підстави ототожнити оніричний образ ріки, в якій стоїть Іван, з «вогненною рікою

смерті», адже вода, змішана з «кров'ю» й «воронячим пір'ям» [4, с. 93], – кольору смерті.

Проте «великі води», хлинувши у розчинену браму, «Йвана з собою не понесли» [4, с. 93]. Наступні події вказують Іванові шлях до спасіння. У фіналі сновидіння чоловік залишивсь на мокрому піску з татовим золотим ґерданом на шиї, що «хилив йому голову долі», а на дні «червонів *цілий* ґудзик із жіночої блюзки і біліло Світланчине писемце (курсив мій – Н. К.)» [4, с. 93]. Цей ґердан (намисто з золотих монет) викликає асоціацію з ярмом, якого Іван після побаченого сну вирішує позбутись, зробивши добру справу: чоловік жертвує «фамільне золото» на сільську школу. Прикметно, що інша деталь – червоний ґудзик, що є лейтмотивом повісті, нарешті набуває цілісності, як і Іванове життя, скероване тепер на праведну стежку. Ту ж роль відіграє і доньчин лист, який відкрив Іванові істину: «*ніхто нікому нічого не винен, крім совісті*», тому й намагається Іван «за совість грішми розплатитись», хоча й розуміє, що «гроші совість не замінять» [4, с. 95]. Саме лист доньки Світлани, яка у повісті є символом християнського милосердя і всепрощення, змушує Івана вперше за довгий час заплакати: «а як перший раз прочитав − заплакав», а далі «плакав у районному скверику, не встидаючись сліз» [4, 60]. Сльози є символом очищення, «щиро плачучи, людина ніби підноситься до небес» [6, с. 77].

Характерно, що в Івановому сні зібрано символи, що лейтмотивом проходили крізь усю повість. Частина з них вміщена на форзаці книги, як і наявна у сні червоно-чорно-біла палітра. Що говорить про те, що сновидіння несе смислове навантаження повісті та відіграє суттєву роль у розкритті авторського задуму.

У сприйнятті Івана сон − не стільки жахаючий провісник смерті, скільки своєрідний дороговказ, підказка: «той недавній сон розказав йому більше, ніж книжка» [4, с. 91], «тлумачити той сон Іванові не було потреби – Іван мусив *зробити роботу*» [4, с. 93]. Іванові час віддавати борги [4, с. 94]: оскільки люди, перед якими він завинив, вмерли, чоловік, окрім пожертви грошей на школу, заповідає «тій дитині, котра заслужила» [4, с. 94] − доньці Світлані − усі свої заощадження та гроші, які вона протягом трьох років надсилала батькові, з відсотками. У такий спосіб Іван таки спокутує гріхи, що усе життя тяжіли над

ним так, «ніби хто сокиру над схиленою головою заніс» [4, с. 80].

Отже, з одного боку, Іванова онірична візія − це сон-передбачення, сон-пророцтво, з іншого, це сон-натяк, сон-підказка, така собі вказівка на шлях очищення та духовного прозріння.

Тлумачення міфосимволіки Іванового сновидіння дало змогу з'ясувати роль та доцільність художнього сну у структурі повісті «Армагедон уже відбувся». За допомогою художнього прийому сну письменниця концентрує на двох сторінках тексту усе Іванове життя, мовою символів розповідаючи про складний внутрішній світ персонажа та пройдений ним довгий шлях від грішного до праведного – шлях спасіння.

Література

1. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Ганс Бидерманн; пер. с нем., общ. ред и предисл. И. С. Свенцицкой. – М. : Республика, 1996. – 335 с.
2. Вовк О. В. Энциклопедия знаков и символов / О. В. Вовк. – М. : Вече, 2006. – 528 с. : ил.
3. Жовновська Т. Б. Онірично-міфологічний дискурс прози В. Шевчука : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 [Електронний ресурс] / Т. Б. Жовновська. – Одеса, 2000. − Режим доступу : http://www.disser.com.ua/contents/4889.html.
4. Матіос М. Армагедон уже відбувся : [повість] / Марія Матіос. – Львів : ЛА «Піраміда», 2011. – 112 с.
5. Матіос М. Москалиця / Марія Матіос // Матіос М. Москалиця; Мама Маріца – дружина Христофора Колумба. – Львів : ЛА «Піраміда», 2008. – 64+48 с.
6. Сто найвідоміших образів української міфології / [В. Завадська, Я. Музиченко, О. Таланчук та ін.]; за ред. О. Таланчук. – К. : Орфей, 2002. – 448 с.
7. Фрай Н. Архетипний аналіз : теорія мітів / Нортроп Фрай // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 128.
8. Юнг К. Г. Бог и бессознательное / Карл Густав Юнг. – М. : Олимп, 1998. – 480 с.

Галина ЛЕВЧЕНКО
кандидат філологічних наук, доцент
(ЖДУ імені Івана Франка)

РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗНИХ ЕЛЕМЕНТІВ СОЛЯРНОГО МІФУ В ЛІРИЦІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Універсалізовані алегоричні пейзажі, радше візіонерські, аніж безпосередньо-імпресіоністичні, суттєво увиразнюють дуалістичну картину міфосвіту лірики Лесі Українки. Символічним втіленням «горнього світу» у них постає система утопічних візій, незмінними атрибутами якого є світло, просторове віддалення і певна «замкнутість у собі», недосяжність чи відокремленість. Такі утопічні пейзажі асоціюються насамперед із солярним міфом, котрий у міфологічно-фольклорній ґенезі став основою для пізнішого «райського міфу» та прообразом «тридесятого царства» у казках. Розмаїття місць його дислокації (під землею, під водою, чи десь дуже далеко) вказують на другорядність конкретних просторових означників і на універсальність його міфологічного змісту. Така міфологічна невизначеність, а тому й універсальність характеризує деякі образи хронотопу в ліриці Лесі Українки, як наприклад, у поемі «Давня казка»: «Десь, колись, в якійсь країні, /Де захочете, там буде, /Бо у казці, та ще в віршах, /Все можливо, добрі люде; /Десь, колись, в якійсь країні /Проживав поет нещасний, /Тільки мав талан до віршів /Не позичений, а власний» [7, с. 124].

Тридесяте царство в казках – образ багатозначний. В. Пропп означує це царство як потойбіччя – «той світ», а отже – «царство мертвих», світ предків. Як представник культурно-історичної школи, В. Пропп пов'язує цей образ із прадавнім сонячним культом та його подальшими трансформаціями. На користь солярних підтекстів свідчить те, що в це царство герої вирушають з метою здобути певний золотий чи вогняний предмет – наприклад, перо Жар-Птиці, золоторогого оленя, золотогривого й золотохвостого коня. Двірці й замки в цьому царстві чи їх окремі деталі – дах, стіни, огорожа – із золота, самоцвітів чи перлів. Жителі цього царства користуються предметами, які мають золоті чи вогняні атрибути. Царівна, наприклад, сидить у високій вежі з золотим верхом, пливе морем у золотому човні зі срібним веслом чи летить у повітрі в

золотій колісниці, яку несуть шість вогняних зміїв, скаче на доброму коні, тримаючи в руках золотого списа [6].

Образи-пейзажі в поетичному циклі «Кримські спогади» Лесі Українки видаються синтезом уявних міфологічних образів та життєвих вражень від реальних морських краєвидів. Перша така візія зринає в поезії «Тиша морська»: «Певне, се країна світла /Та злотистої блакиті, /Певне, тут не чули зроду, /Що була негода в світі» (…) З тихим плескотом на берег /Рине хвилечка перлиста; /Править хтось малим човенцем, – /В'ється стежечка злотиста. /Править хтось малим човенцем, /Стиха весла підіймає, /І здається, що з весельця /Щире золото спадає. /Як би я тепер хотіла /У мале човенце сісти /І далеко на схід сонця /Золотим шляхом поплисти! /Попливла б я на схід сонця, /А від сходу до заходу, /Тим шляхом, що проложило /Ясне сонце через воду. /Не страшні для мене вітри, /Ні підводної каміння, – /Я про них би й не згадала /В краю вічного проміння» [7, с. 88]. Образи «країни світла», «злотистої блакиті», «злотистої стежечки», «золотого шляху», «краю вічного проміння» – очевидно, мають на собі відбиток уявлень, зафіксованим солярним міфом і казковим сюжетом про «тридесяте царство». Міфологічна пам'ять береже образ сонця, що сходить над водами певної водойми і під дією його променів витворюється ілюзія, ніби вода оживає світінням, спалахує. У Рігведі Агні представлений сином води, вогонь, що сходить над водою, палахкотить навколо мушлі Галатеї у Гете. Ці міфологічні уявлення були добрим ґрунтом для виникнення фантазії про човен, що відпливає вдаль, та про людину на тому човні. Цей міфологічний мотив ховає у підтексті добову подорож небом сонця, котра часто постає у міфах та казках як мандрівка у човні. Звідти ж походить напрям руху човна – на схід сонця. Бо саме солярний міф став основою для пізнішого «райського міфу» (за біблійним Старим Заповітом, Бог насадив рай на сході, у більшості релігій існує традиція будувати храми з просторовою орієнтацією на схід).

Сюжет поезії «Ра-Менеїс» також містить мотив руху човна, цього разу вже не морем, а увічненою єгипетськими міфами рікою Нілом: «Ра-Менеїс на пурпурове ложе злягла – і не встала. /Тихо лежала цариця в сповивачах, повних бальзаму, /З блідо-злотистим обличчям, неначе з слонової кості, /А над чолом, як і перше, сіяла корона / – Двох Єгиптів вінець і змія

золотая Урея. /Ра-Менеїс положили у барку червону, /І поніс її, тихо колишучи, далі, все далі / Ніл жовтоводий, свята непрозорая річка» [7, с. 252]. Червона барка, що пливе рікою – образ розчинення удалині між небом і землею – мотив далекої царівни, котра повертається до свого вирію. У цьому контексті цікаве порівняння Лесею себе з «далекою принцесою» в листі до Галини Комарової від 10 лютого 1909 р.: «Та вже, видко, мені на роду написано бути такою Princesse lointaine, пожила в Азії, поживу ще й в Африці, а там…. Отак все посуватимусь далі та далі та й зникну, обернусь в легенду… Хіба ж не гарно?» [5, с. 831]. Поетеса мистецьки грається відомим їй з дитинства універсальним для індоєвропейських народів міфологічним сюжетом про далеку казкову царівну-сонце. Як стверджує О. Афанасьєв, «в німецьких казках згадується королівна із золотими косами, котра живе далеко за морем; угорська казка говорить про морську діву, котра виходить з глибин червоного моря: кожного ранку вона купається у молоці, і тіло її отримує від того таку ніжність і привабливість, ніби вона заново народилася на білий світ. Із одного джерела з цими переказами створювались міфи: грецький – про народження золотої Афродіти (Венери) із морської піни, та індійський – про народження красуні Лакшмі, дружини Вішну, у хвилях молочного моря» [1, с. 123-124]. Цим спільним джерелом було прагнення міфології осягнути появу і зникнення на небосхилі сонця.

У сьомій поезії «Байдари» з циклу «Кримські спогади» зринає напівреальний-напівфантастичний, характерний для казкового «тридесятого царства» краєвид: «Дивлюся: брама, сиві дві скелини… /О що се? Чудо чи потужні чари? (…) /Мов невидимая рука тут положила /Границею отсії дві гори, /Що високо до неба поздіймались. /Один зелений бескид, другий – темний, /Здалека море хвилі золотії /Шле, наче провість волі і надії… /Чи се той світ, загублений, таємний, /Забутий незабутній рай наземний, /Що так давно шукають наші мрії?» [7, с. 94]. Про цей мотив згадує у своїй праці В. Пропп: «В тому царстві є дві гори високі, стоять вони на місці, щільно одна до одної прилягають; тільки раз на добу розходяться, і через 2-3 хвилини знову сходяться. Проміж тих гір, що зіштовхуються, зберігаються води живлющі й цілющі» [6, с. 289].

До міфічного образу бога-сонця уподібнюється щастя в поезії «Do lady L.W.» з циклу «Осінні співи»:

Може, щастя, що ходить по ясній луці,
геть за річкою, там, на схід сонця,
хоч один квіт червоний, що має в руці,
перемінить в твого оборонця.
І від нього ще раз, хоч на мить, на одну,
спалахнуть злото, квіти й багрянець.
І красу небувалу, дивну, чарівну
дасть обличчю останній рум'янець [7, с. 353].

Народження сонця уславлюється в стилізованій під фольклорний колядковий вірш поезії «Ой в раю, в раю, близько Дунаю»:

Ой в раю, в раю, близько Дунаю
виросло зело, всім на весело.
В нього стебельце – з коп'я деревце,
на ньому гілки – золоті стрілки.
А на вершечку квіточка сяє, рай звеселяє.
Десь узялася лютая змія,
розп'яла крило та понад зело,
ясна квіточка потьмарилася,
райськая земля засмутилася.
Ой надбіг, надбіг білий молодець,
білий молодець, всім переборець,
вирізав сучок та зробив лучок,
вломив гілочку, ясну стрілочку,
устрелив змію попід реберце,
попід реберце в саме серце.
А де кров кане, там пожар стане
та палають гори-долини
ясним пожаром без пожарини.
Райськая птиця вся сполошиться,
розмахне крилом та понад зелом,
ярая квітка злотом засяє,
нехай же сяє та й не згасає [7, с. 420].

У поезії «На пам'ять 31 июля 1895 року» зі «сходом-раєм» ототожнюється Україна:

Коли ж яка смутна година прийде
І сльози самохіть поллються із очей,
Тоді поглянь, кохана, на схід сонця
(В ту сторону, де наша Україна)
І пригадай, що десь є хата й серце,
Тобі одкриті завжди. Може, думка
На схід полине, а печаль на захід.
Для мене, сестро, щастя не бажай
(ми з ним чогось не можемо ужитись!),
Ти побажай мені одваги й сили більше
Сповняти той великий заповіт,
Що я несу з собою на Вкраїну… [7, с. 307].

Утопічне сонячне місце «на сході» у світлі цих поезій постає об'єктом культового вшанування. В останній поезії навіть прочитується натяк на це поклоніння: «Для мене спогад про те щастя й горе, /Що всі ми вкупі тут переживали, /Тим буде, чим молитва для набожних» [7, с. 307].

Цікавий збіг, що М. Драй-Хмара [2] розпочинає свою розвідку про Лесю Українку, а М. Зеров [4] завершує згадкою про останній творчий задум поетеси, занотований із її слів Оленою Пчілкою – драматичну поему про родину вченого елліна Теокрита, діти якого стали прихильниками «нової віри» – християнства. «Сусіда попереджає дітей, що розлютовані християни можуть прийти до них і понищити папіруси, яко писання «поганське». Дівча плаче, потім радиться з братом, що робити. Зважають, що найцінніше треба заховати. І от уночі вони йдуть у пустиню й заривають папіруси в пісок. Сходить сонце. Діти стають навколішки, припадають до землі і молять Геліоса, щоб зберіг він їхні скарби. Може, настануть кращі часи. Може, колись хтось знайде ті скарби і дізнається великої мудрости. «Геліосе, рятуй наші скарби! Тобі й золотій пустині доручаємо їх!» – закінчують свою молитву діти» [2, с. 35]. Виглядає досить символічно, що останні слова Лесі Українки, які вона вкладає у свій передсмертний твір – це молитва до бога сонця. Так утопічні візії країни світла і сонця, які зустрічаємо в ранній ліриці, замикають коло творчої активності поетеси. Символічно й те, що розпочавши з комплексу слов'янських солярних образів, поетеса завершує свій творчий шлях молитвою до грецького бога Геліоса – таким чином

автентичний український міф трансформується в культурно набутий.

Солярний міф став основою для пізнішого райського міфу, який М. Еліаде, наприклад, описує аналогічними характеристиками: «Перерахуємо характерні риси людини райської епохи, не беручи до уваги їхніх контекстів: безсмертя, спонтанність, свобода, можливість сходження на небо і легкої зустрічі з богами; дружба з тваринами і знання їхньої мови. Цю сукупність свобод і сил було втрачено внаслідок первісної події; «падіння» людини виражається як у онтологічній зміні її власного стану, так і в розриві Космосу» [3, с. 164-165]. Мотив піднесення на крилах, сходження на небо або хоча б поривання до таких дій часто характеризує ліричних героїв Лесі Українки, як наприклад, у вірші «Зоря поезії»: «Раптом виросли в мене і сплеснули крила, / І понесли мене вгору шляхом променистим, / Вгору, все вгору, / В тую країну простору, / Де моя зірка зорить світлом рівним і чистим, / В тую країну, де щастя і горе однаково милі, / В ту країну, де чола підводять похилі, / Де не сльозами, а співом ридають нещасні. (…) І полинуть у ті небеса, / Де сіяє одвічна краса, / Там на їх обізветься луною / Пісня та, що не згине зі мною» [7, с. 222]. Еліаде вказує на те, що для християнської традиції рай став недоступним через вогонь, який його оточує, і тому той, хто хоче потрапити туди, повинен спочатку перейти через вогонь, який його оточує. «Інакше кажучи, тільки той, хто був очищений вогнем, може увійти в Рай. А шлях очищення передує містичному з'єднанню, і містики розташовують це очищення душі на тій самій площині, що й очищувальний вогонь, який веде до Раю» [3, с. 171]. Шамани знані як володарі вогню: під час своїх сеансів вони ковтають розпечене вугілля, торкаються червоного вогню, йдуть по ньому. Це володіння вогнем засвідчується вже в шаманів найдавніших суспільств; воно – складова частина шаманізму, так само як екстаз, сходження на небо чи розуміння мови тварин. Образ ритуальної жертви, самоспалювання чи гартування ліричних героїв у вогні теж належить до наскрізних образів лірики Лесі Українки. Для прикладу – монолог ліричної героїні поезії «To be or not to be?»:

Чи може, злинути орлицею високо,
Геть понад кручі, у простор безмежний,

Вхопити з хмари ясну блискавицю,
Зірвати з зірки золотий вінець
І запалати світлом опівночі?» [7, с. 194].

Ідеологію володіння вогнем, на думку Еліаде, легко розгадати: для первісного світу (як, утім, для кожної традиційної спільноти загалом) духи відрізняються від людей своєю вогнетривкістю, тобто своєю здатністю витримувати температуру обвуглювання; шамани начебто виходять з людського стану і прилучаються до стану духів – так само як духи, вони стають невидимими, літають у повітрі, піднімаються в Небо, спускаються в пекло; словом, вони вогнетривкі. Володіння вогнем у термінах чуттів передає трансцендентність людського стану; шаман і цього разу демонструє, що він створив собі особливий духовний стан, що він став – чи може стати під час сеансу – духом [3].

Окрім золотої барви й володіння вогнем, В. Пропп характеризує «тридев'яте царство» як теріоморфне. Тим царством можуть правити і населяють його тварини, а жителі володіють магічним умінням приборкувати тварин. У вірші «Тішся дитино, поки ще маленька…» з циклу «В дитячому крузі» прочитується теріоморфний характер земного раю і згадуються ті цінні й чарівні речі, які там здобуваються – наприклад, «росиця цілюща-живлюща». Важливо, що здобути ті цінності зможуть уподібнені до пташок думки й мрії:

Мрія полине із думкою вкупці
Геть у далекі світа, –
Крил не втинай сизокрилій голубці,
Хай вона вільно літа!
Чи пам'ятаєш ти казку-дивницю,
Як то колись принесла
Тую цілющу-живущу водицю
Дрібна пташина мала?
Їй не страшні були дикі простори,
Скелі і хвилі морські,
Перелітала найвищії гори, –
Мала крильцята прудкі.
Так твоя думка швиденько полине,
Тільки їй волю даси,
І принесе з чарівної країни

Краплю живої роси.
І як приступить журба невсипуща
Та до серденька твого, –
Тая росиця цілюща-живлюща
Буде живити його.
Хай же та мрія із думкою вкупці
Лине в незнані світа, –
Крил не втинай сизокрилій голубці,
Хай вона вільно літа! [7, с. 121].

Уподібнення певних психічних функцій і явищ до пташок – теж достатньо частотний мотив образної системи Лесі Українки, котрий є важливим штрихом до образу ліричної героїні, наділеної рисами казкової Царівни, котра часто постає володаркою птахів, до яких уподібнюються слова, пісні, думки й мрії. «Здобути дружбу тварин, – підкреслює також М. Еліаде, – а отже, приручити їх, не означає в площині архаїчного мислення регресії до біологічної форми. З одного боку, тварини несуть дуже важливий символізм і міфологію для релігійного життя; спілкуватися з тваринами, розмовляти їхньою мовою, стати їхнім другом і володарем – це наблизитися до значно багатшого духовного життя, аніж просто життя більшості смертних. З іншого боку, тварини в очах примітивної людини мають значну перевагу: вони знають таємниці життя і природи, вони знають навіть секрет довголіття і безсмертя. Повертаючись у стан тварин, шаман бере участь в їхніх таємницях і повністю живе їхнім життям» [3, с. 166]. Юнгіанська школа архетипної критики схиляється потрактовувати образ тридесятого царства як символічне царство Самості, звідки герой виносить певну духовну цінність, внаслідок якої «заново народжується» і тому здобуває царство. К. Юнг, наприклад, у «Феноменології духу в казці» пояснює теріоморфізм богів і демонів так: «Тваринний вигляд якраз вказує, що обговорювані змісти й функції перебувають поза людською свідомістю. З одного боку, вони беруть участь у демонічно-надлюдському вимірі, а з іншого – у тваринно-підлюдському» [9, с. 254]. Юнг також асоціює теріоморфні образи з райським міфом: «Легенда про гріхопадіння утримує глибоку настанову: чи не є вона вираженням смутного передчуття того, що емансипація Я-свідомості представляє

собою справу Люцифера. Всесвітня історія людства з самого початку складається із протиріччя між почуттям неповноцінності і самозвеличенням. Мудрість шукає середини й розплачується за цю ризиковану й сміливу дію сумнівною спорідненістю з демоном і звіром, а тому страждає перекрученим тлумаченням моралі» [9, с. 255]. Зрештою, ненастанне прагнення ліричних героїв Лесі Українки линути у високість, перейматися вогнем і світінням, приносити себе в жертву вогню переконує в тому, що навіть якщо утопічні картини «раю» в поезіях не зринають, проте ліричні герої глибоко перейняті «спогадами раю» як країни світла, батьківщини сонця і своєї власної – до якої вони пристрасно прагнуть повернутися.

І солярні міфи, і міфи про рай, і їх фольклорні аналоги, безперечно, були Лесі Українці відомі. Так, у статті «Утопія в белетристиці» вона зазначає: «Найдавніший відомий нам вид утопії – це опис земного раю, що згодом подвоївся описом раю небесного, створеним «по образу і подобію» попереднього (фантазія стародавніх людей взагалі мала нахил творити на небі дублікати всього того, що вона бачила на землі). Опис такий здебільшого служив рамкою картині минулого життя легендарних «перших людей», і через те при читанні ми маємо ілюзію, ніби в легенді річ іде про щось минуле, так що може здатись з першого погляду, ніби тема про рай нічого спільного з утопією не має. Але ж давні люди уявляли собі, що той «утрачений рай» не зник зо світу, а існує-таки десь, на землі, чи на небі, і в їх часи, та й існуватиме вічно. Думка їх не хотіла погодитися з тим, що рай той навіки втрачено для людей, і вона почала шукати його або на землі, в якійсь країні, що «тече молоком і медом», або на небі чи десь «на тім світі», де «нема ні плачу, ні зітхання». І в міру зросту людського інтелекту той міф про рай усе більше приймав форму ідеалу прийдешнього, а не минулого життя людськості, вертався з неба на землю, зміняв свої барви і свій зміст, часом чужі його первісній концепції елементи, аж поки не перетворився в новітню белетристичну утопію, що дуже помалу визволилася з-під впливу свого стародавнього прототипу, і то більше формою, ніж основним змістом» [8, с. 1302]. Схожу белетристичну утопію моделює поетеса у своїй ліриці.

Проте крім цієї утопічної «країни світла», тридесятого сонячного царства, східного раю, в ліриці Лесі Українки є інше царство – лабіринтний образ підземного/підводного царства, котрий лише зовні нагадує, знову ж, як і в казках і міфах, той інший світлий сонячний рай. Суттєвою відмінністю між ними в ліриці Лесі Українки є те, що «справжній» рай вона завжди розташовує у відкритому необмеженому просторі, а «інше» царство схоже на закрите приміщення. У поемі «Русалка» героїня-утопленица похваляється перед своїм коханим:

В мене палати кращі од царських,
Із дорогого кришталю,
В мене віночок з чистого злота,
З перлів дрібних і коралю:
Все те для тебе дам я, козаче,
Тії палати й віночок,
Всіх зберу подруг, будем для тебе
Легкий водити таночок [7, с. 116].

Проте ці «осяйні палати» – образ потойбіччя, туди потрапляють ціною земного життя. Тридев'яте сонячне царство як символ лабіринтної світової неволі постає в «Казці про Оха-чудодія»: «У тридев'ятім славнім царстві, / де колись був цар Горох» править «мудрий пан, вельможний Ох» [7, с. 405]. У підземних палатах Оха «гарні, пишнії кімнати, срібло-злото скрізь ряхтить; / дорогії самоцвіти, /наче зорі миготять /скрізь заморські дивні квіти» [7, с. 406]. Проте цей блиск і краса звабно-оманливі, а саме царство – це мертвотна темниця, у якій «по клітках пташки сидять», тут будь-кого затягне «з головою / трясовиця мохова / і з душею, ще живою, / під землею похова», тут ведмеді в білих рукавичках намагаються виражати свою прихильність, але крізь рукавички щоразу пробиваються пазурі («Скажеш: „Я служить не згоден", – зараз цок тебе в лобок» [7, с. 407], а як погодишся на службу – «Вічно будеш пробувати /у підземному дворі, /більш тобі вже не видати /ані сонця, ні зорі. /Де торкнешся – всюди брами, /під замком та під ключем…» [7, с. 407]). Простір цього «підземного царства» здатен поширюватися на земне життя, захоплюючи у свій полон реальний життєпростір людини, перетворюючи увесь світ реальності в лабіринт «світової неволі».

Загалом, поетичний міфосвіт Лесі Українки структурується як система вкладених одна в одну темниць: у глобальному світі-темниці, в якому править цар тьми («Fiat nox!»), і провадять своє оспале напівіснування народи-невільники («Упоєні на бенкетах кривавих»), є невільна, відстала й стражденна країна – батьківщина ліричного героя чи персонажа (причому ця країна досить відносно прив'язана до конкретного образу батьківщини поетеси – України, бо такою невільною країною може поставати Шотландія, Ізраїль, Еллада чи якась інша абстрактна держава – об'єкт чужих зазіхань, – а отже, йдеться про універсальний символічний чи міфологічний образ); у цій великій темниці-країні знаходиться оточене ворогами місто – місто в облозі (хоч цей образ у творах зринає нечасто: у поемі «Давня казка», в поезіях «Поет під час облоги» й «Грішниця»); значно частіше зринає образ, умовно кажучи, «малої темниці» – і цей образ може втілювати будь-який вид оселі в ліриці Лесі Українки: хата, палати, «божа оселя», вежа, в'язниця (модифікаціями цієї «малої оселі»-в'язниці видаються також образи труни, саркофага, гробниці, руїни, могили). Образ оселі-темниці (в чому переконує і його найвища частотність серед інших образів людського житла в ліриці Лесі Українки), на наш погляд, постає своєрідним ключем до розуміння загального поетичного міфу авторки, який закорінений в екзистенційно-психобіографічному, культурному та суспільно-політичному вимірах її життя. У цій «малій оселі» ув'язнено (а то й закуто в кайдани) тіло ліричного героя (героїню); у невільному, закутому в кайдани (чи хворому) «тілі-темниці» персонажа заховано «темницю-серце». І лише тут, у темниці серця, заховано екзистенційне й міфологічне царство свободи, у якому живуть летючі слова-іскри, вільні пісні-птахи, виростають квіти – символічні втілення «дерева життя». Аналогом цього людського, розташованого в серці «мікрокосму» є утопічний «горній світ» – царство світла, сонця, вічних і непроминальних людських ідеалів і цінностей, із яким прагнуть злиття ліричні герої, котрі перебувають в умовній «зоні зіткнення» двох царств.

Цей міфічний сюжет реалізується у творчості Лесі Українки в безлічі образів і мотивів, котрі, окрім питомих архетипних джерел – слов'янської міфології, поповняться запозиченнями з інших культурно-міфологічних та

літературних контекстів. Основний конфлікт цього казково-міфологічного сюжету полягає в необхідності звільнення й повернення на батьківщину – духовну батьківщину, «горнє» царство, – щоб царство свободи у серці героя об'єдналося з осяйним сонячним раєм, а герой об'єднався зі своєю душею-зіркою. Для цього, як уже відомо, потрібно вивільнитися з лабіринту світових темниць, відімкнувши «сімдесят і сім замків», про які йдеться і вірші про Оха-чародія, і тільки після цього, як мовиться в іншому широко відомому творі Лесі Українки, «скінчиться давня казка, і почнеться правда нова».

Література

1. Афанасьев А. Н. Мифы, поверья и суеверия славян. В 3 т. Т. 2. / А. Н. Афанасьев. – М. : Изд-во ЭКСмо; СПб. : Terra Fantastica, 2002. – 768 с.
2. Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина / М. Драй-Хмара. – К. : Наук. думка, 2002. – 592 с.
3. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання /М. Еліаде; пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с.
4. Зеров М. Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка : лекції, нариси, статті / М. Зеров. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. – 568 с.
5. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: хронологія життя і творчости / О. Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США, 1970. – 923 с.
6. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с.
7. Українка Леся. Твори в чотирьох томах. Том перший. Поетичні твори. – К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1981. – 540 с.
8. Українка Леся. Утопія в белетристиці //Леся Українка. Усі твори в одному томі / передм. М. Литвинця. – К. − Ірпінь : ВТФ «Перун», 2008. – С. 1301-1325.
9. Юнг К. Г. Бог и бессознательное / К. Г. Юнг. – М. : Олимп, ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. – 480 с.

Катерина МАРЧУК
аспірант

ІНФОРМАТИВНІ ПОВІДОМЛЕННЯ ЯК СТРУКТУРНА ОДИНИЦЯ ЛІТОПИСНОГО НАРАТИВУ (за «Повістю врем'яних літ»)

Видатну пам'ятку часів Київської Русі «Повість врем'яних літ» досліджували історики української літератури М. Грушевський, І. Франко, М. Возняк, Д. Чижевський; російські науковці О. Шахматов, Д. Лихачов, М. Єрьомін, О. Шайкин. Сучасні українські дослідники (П. Білоус, О. Александров, В. Яременко, П. Толочко, О. Сліпушко) по-новому розкривають питання авторства, походження пам'ятки, її художньої самобутності. У широкому спектрі досліджень важливу нішу займає питання художньої структури літопису. Актуальним і відкритим залишається питання наративної моделі «Повісті врем'яних літ», виділення її складових одиниць, визначення ролі та функціонального призначення кожної з них.

Оскільки це питання надто широке, ми звужуємо пошук і ставимо за мету дослідити інформативні повідомлення як структурну одиницю літописного наративу з перспективою подальших наукових студій над оповідною структурою «Повісті врем'яних літ».

Інформативним повідомленням ми називаємо частину оповіді, яка містить короткі відомості про певні події. В його основі – «факт, який викладається лаконічно, одним-двома реченнями і містить у собі часо-просторову інформацію, яка, на думку літописця, заслуговує уваги» [1, с. 135]. Такі повідомлення не характерні для недатованої частини літопису і з'являються у тексті лише тоді, як «начася прозывати Русская земля» [4, с. 26]. Згідно писемного грецького джерела, яким послуговувався літописець і яке згадує у своїй праці, ця подія співпала зі сходом на престол у Цареграді Михайла, тому 6360 рік стає точкою відліку для подальшого розгортання подій, саме від нього «в ряд покладено числа».

В контексті інформативних повідомлень «літописець не стільки оповідач, скільки протоколіст. Він записує і фіксує» [3, с. 56]. Тут немає розлогих описів з великою кількістю деталей, міметичного драматизованого письма. «Запис про події вимагає

тільки зовнішньої упорядкованості. Документи потребують «підшивки». Такою «підшивкою» літописних записів-документів стала зовнішня форма літописів: сувора хронологічна приуроченість, розбивка всіх записів по роках. Літописець прагне створити «ланцюжок подій» зовнішнім прийомом нанизування записів у їх суворій хронологічній послідовності» [3, с. 58]. На документальності інформативних повідомлень наголосив і П. Білоус: «Представлена історична інформація в цілому має характер емпіричної фактографії, яка полягає в «протокольному» викладі подій, у точності дат, імен, географічних назв, року, місяця і часом навіть дня, коли сталася подія, у перерахуванні осіб, котрі брали участь у якійсь події. У такому сенсі повідомлення можна віднести до документального жанру, який, між іншим, і не передбачає присутності автора – у повідомленні він відсутній, оскільки ставлення до фактів тут жодним чином не відображене» [1, с. 136]. Однак, попри закономірно витриманий протокольний стиль, інформативні повідомлення різняться між собою структурою та повнотою подієвого наповнення. У межах літописного наративу можна виділити три типи повідомлень: порожнє, стисле, поширене.

Порожні повідомлення. До складу порожнього повідомлення входить лише стала словесна формула та цифрове позначення певного року. Таких повідомлень досить багато у тексті «Повісті врем'яних літ»: «В лѣ то 6375» [4, с. 32], «В лѣ то 6484» [4, с. 122], «В лѣ то 6564» [4, с. 260]. Літописець прагне у хронологічному порядку відтворити історичні події Київської Русі, тому кожен рік має бути чітко зафіксований у літописі, навіть якщо у цей період не відбулося жодної події, значимої для автора.

Здавалося б, навіщо залишати порожніми ці «комірки», хіба за рік не відбулося нічого, вартого текстової фіксації? Однак літописець, аби не відступати від основного ідейного задуму, вносить до літопису лише ті події та факти, які цей задум розкривають, підсилюють або доповнюють. Другорядна, випадкова, зайва інформація може «збити читача з істинного шляху» − відволікти від основної ідеї твору. Так, наприклад, у контексті повідомлень про військові походи Олега та Ігоря знаходимо інформацію про одруження останнього з Ольгою. Після цього – ряд порожніх повідомлень: «В лѣ то 6412. В лѣ то 6513. В лѣ то 6414» [4, с. 42]. Якби літописець заповнив

порожні роки фактами з особистого життя Ігоря та Ольги, побутовими подробицями життя в княжому домі, описами стосунків між челяддю та високопоставленими особами, то зрадив би високій ідеї створення літопису – відтворення історичних подій періоду формування та зростання Київської держави, звеличення та піднесення княжого роду. Крім того, кадри особистого та побутового характеру не повинні були заважати у створенні високих історичних та політичних портретів княжої верхівки. Порожні ж повідомлення, навпаки, відтінюють головну інформацію, роблять її більш значимою, яскравішою.

Попри письмову фіксацію великої кількості подій, багато що залишається поза межами літописної оповіді, і «ця позамежовість в літописній течії історії то так, то інакше дає про себе знати читачеві. Літописець ніби усвідомлює незбагненність усього, що відбувається» [3, с. 52]. У такому випадку порожні повідомлення виконують функцію інформативно-асоціативних містків, які з'єднують між собою події, описані у літописі, та події, які не увійшли до його складу, однак так чи інакше пов'язані з ними.

Досить часто літописець залишає порожніми цілі десятиліття. «В лѣ то 6396. В лѣ то 6397. В лѣ то 6398. В лѣ то 6399. В лѣ то 6400. В лѣ то 6401. В лѣ то 6402. В лѣ то 6403. В лѣ то 6404. В лѣ то 6405» [4, с. 36]. Такі широкі «пробіли» більш характерні для першої частини літопису. Цей факт ми пояснюємо більшою темпоральною та емоційною дистанцією між літописцем та історичними подіями. Відомості про минулі часи є для нього інформаційним матеріалом, який складається з безлічі дрібних елементів, із яких він обирає лише ті, що можуть доповнити накреслений в уяві ідейний ескіз. Щодо подій, сучасних літописцеві, то вони набувають в його очах вагомості та актуальності у зв'язку з активною громадянською та релігійною позицією. Тут йому набагато важче «фільтрувати» інформацію, адже кожна подія здається такою, яка от-от може змінити долю держави, тому він часто вдається до відтворення причинно-наслідкової схеми, до філософських суджень, інколи навіть до морально-релігійних настанов та повчань.

Короткі повідомлення. Подекуди літописець, за браком інформації про події певного року, або з ідейних міркувань,

обмежується лише стислою констатацією факту: «В лѣ то 6548. Ярославъ иде на Литву» [4, с. 242]. Крім цифрового позначення року та сталої словесної формули, вони містять інформацію про одну або дві події. Зазвичай, це згадки про початок княжіння («В лѣ то 6481. И нача княжити Ярополкъ» [4, с. 120], народження або смерть представників княжого роду («В лѣ то 6558. Преставися жена Ярославля княгини, февраля въ 10» [4, с. 246]), будівництво храмів («В лѣ то 6553. Заложи Володимиръ святую Софью в Новѣ городѣ » [4, с. 246]), природні знамення («В лѣ то 6419. Явися звѣзда велика на западѣ , копйнымъ образомъ» [4, с. 48] та ін. Це ті події, які за значимістю своєю входять до широкого діапазону історичного та релігійного світогляду літописця і не потребують будь-якого додаткового тлумачення. Ці короткі і, значною мірою, замкнуті у собі повідомлення покликані озвучити «мовчазні» періоди київоруської історії, заповнити інформаційні прогалини подієвим пунктиром, який надає текстові динаміки, підтримує цілісність та системність літописного наративу.

Події, які містяться в коротких інформативних повідомленнях, часто зовсім не мають між собою зв'язку, вони підібрані хаотично, випадково. На подібне явище, тільки на рівні усього літопису, звертає увагу Д. Ліхачов: «...вириваючи із загального потоку множини подій то той, то інший факт і фіксуючи його в своїх записах, літопис створює враження безмежної кількості подій людської історії, її незбагненності, її величі і богоспрямованості» [3, с. 51]. Короткі повідомлення залишають відкритим поле для домислів та припущень. Ми можемо лише здогадуватись про історичний та суспільно-політичний контекст зафіксованих у літописі подій, не кажучи вже про подробиці та деталі. Це лише крихти історії, тисячна частка того, що відбувалося у Київській Русі протягом років, зазначених у цих повідомленнях.

Літопис містить кілька коротких повідомлень із інформацією неподієвого характеру. Наприклад: «В лѣ то 6554. В се лѣ то бысть тишина велика» [пов, с. 246], або «В лѣ то 6537. Мирне лѣ то» [4, с. 236]. Такі повідомлення покликані «працювати» у тексті за принципом контрасту, оскільки на тлі оповідей про численні військові походи, повстання, зміни влади фіксація «тихого» або «мирного» року так чи інакше звертає до себе увагу. Таким чином літописець робить акцент на

буремності тих часів, коли мирний стан держави був великою рідкістю, коли основною метою княжої політики було розширення земель, завоювання нових територій, укріплення кордонів, що само собою передбачало постійні військові конфлікти. Зазвичай повідомлення такого типу зустрічаються у контексті оповідей про збройні сутички. Так, наприклад, повідомленню, яке фіксує 6537 рік як мирний, передує оповідь про поділ влади між князями Ярославом та Мстиславом, а вже 6538 рік знаменується війною Ярослава з чуддю, повстаннями на лядській землі.

Уведенням до тексту повідомлень такого типу літописець на мить призупиняє оповідь, розводить у часі події, однаково вагомі для історії Київської Русі.

Поширені повідомлення. До такого типу інформативних повідомлень, крім сталої словесної формули та цифрового позначення певного року, входять також дві або кілька подій, які сталися протягом певного року. Наприклад: «В лѣ то 6428. Поставленъ Романъ царемъ въ Грѣ цѣ хъ. Игоръ же воеваше на Печенѣ гы» [4, с. 62]. Це повідомлення складають дві, здавалося б, абсолютно не пов'язані між собою події. Однак тут слід враховувати історичний контекст. У давньому тексті цим подіям передує ціла низка відомостей про військові походи князя Ігоря та грецьких царів. Літописець акцентує увагу на русько-грецькій темі, опускаючи інші події, залишаючи порожніми цілі десятиліття, оскільки готує читача до важливих подій 6449 року, коли «Иде Игорь на Грѣ ки» [4, с. 64]. Це яскрава сторінка в історії Київської Русі, оскільки перемога далася русам нелегко, протистояння проходило в кілька етапів і тривало близько чотирьох років.

Таким чином, поширені повідомлення дозволяють проводити семантичні паралелі між подіями, шукати причинно-наслідкові зв'язки. Це вже не замкнуті у собі повідомлення зі стислим змістом, а відкриті, пов'язані внутрішніми та зовнішніми зв'язками з іншими ланками єдиного наративного ланцюжка.

Більшість поширених повідомлень складаються з кількох подій, які становлять собою єдине ціле і за своїм змістом претендують на наявність завершеної історії. Наприклад: «В лѣ то 6410. Леонъ царь ная Угры на Болгары. Угре же нашедшее, всю землю Болгарьскую плѣ новаху; Семеонъ же

увѣ давъ, на Угры възвратися, Угры противу поидоша и побѣ диша Болгары, яко одъва Семеонъ въ Деръстеръ убѣ жа» [4, с. 40]. Це коротка історія про греко-болгарське протистояння, в якому греки, не без допомоги найманців-угрів, отримують перемогу. Розкладемо цю історію на події:

Подія 1. Цар Леон наймає угрів, щоб воювати з болгарами.

Подія 2. Угри захоплюють болгарську землю.

Подія 3. Семеон направляє війська проти угрів.

Подія 4. Угри перемагають болгарське військо.

Подія 5. Семеон тікає до Дерстера.

Увесь матеріал літописець викладає стисло. Він не намагається драматизувати, не налаштовує читача на «показ» подій, натомість робить своєрідний «монтаж», пришвидшує дію, стискає хронотоп настільки, що наповненість цілого року видається змістом одного дня. Інформація оформлена дієгетично, вона «спресована» в кілька речень і вміщена в одне повідомлення. Така «економія» в літописі цілком виправдана, оскільки інформація про грецько-болгарські відносини вважалася другорядною, такою, що лише дотично стосувалася долі київоруської держави. Однак оминути цей матеріал літописець не міг, оскільки вся історія його держави пронизана тісними культурними, економічними та політичними зв'язками з цими країнами.

Поширені повідомлення дозволяють літописцеві робити «конспекти», скорочуючи та пришвидшуючи оповідь, розділяти інформацію на більш та менш вагому, «прокручувати» перед очима читача одні моменти та відтінювати інші, сповільнені, деталізовані, «інсценізовані» для емоційного сприймання читача. Органічною тут виглядає думка Д. Лихачова з цього приводу: «Літопис – як твір стінопису XI – XII ст., де одна людська фігура більша, інша – менша, будівлі розміщені на другому плані і зменшені до висоти людського плеча, горизонт у одному місці зображений вище, в іншому – нижче, найближчі до глядача предмети зменшені, далекі – збільшені, але в цілому композиція складена продумано і чітко: збільшено найбільш важливе, зменшено другорядне» [2, с. 74].

Стала словесна формула – жанровий атрибут літописного стилю, невід'ємний елемент інформативного повідомлення. «В лѣ то» − найпоширеніший її різновид: «В лѣ то 6579. Воеваша

Половци у Растовца [и] у Неятина» [4, с. 276] , але зустрічаються й інші. Наприклад, «того же лѣта»: «Того же лѣта выгна Всеславъ Святополка ис Полотьска» [4, с. 276], або «в се же лѣто»: «В се же лѣто волъхвъ явися у Ростовѣ и погибе» [4, с. 326]. Знаходимо також вислови: «в се же время» або «в си же времена»: «В си же времена бысть знаменье у небесѣ : яко кругъ бысть посредѣ неба привеликъ» [4, с. 328]. Альтернативні словесні формули роз'єднують тематично віддалений матеріал в повідомленні одного року, не допускають накладання та сплутування фіксованих подій.

Інформативні повідомлення – це своєрідні конспекти літописця, які він, при потребі, може розширити, доповнити різноманітними деталями, прив'язати зовнішніми причинно-наслідковими зв'язками до котроїсь із міметичних оповідей Особливістю інформативних повідомлень є протокольність викладу, точність дат, імен, географічних назв, при цьому їх тематична наповненість може бути абсолютно різною – від народжень та смертей осіб княжого роду до військових походів та битв. Нерідкими в тексті є також повідомлення про будівництво храмів, землетруси, посухи або повені. Усе це інформація, що цікавить літописця як людину активної громадянської та релігійної позиції. Відбір матеріалу для повідомлень пов'язаний із ідейно-художнім завданням літописця, який фіксує лише те, що стосується долі його держави. Другорядну інформацію він опускає, надаючи перевагу порожнім повідомленням, які фіксують дати, будують асоціативні містки між подіями, згаданими в літописі та тими, які не ввійшли до його складу.

Інформативні повідомлення як структурна одиниця літописного наративу виконують ряд важливих функцій. Насамперед, це надання динаміки оповіді за рахунок дієгетичного її оформлення, «стиснення» хронотопу та «монтаж» подій, другорядних щодо основного задуму твору. Крім того, саме інформативні повідомлення забезпечують «струнκість» хронологічного ряду літопису, заповнюють інформаційним пунктиром порожні або напівпорожні сторінки, з'єднують між собою розгорнуті міметичні оповіді про державотворчі моменти в історії Київської Русі.

Література

1. Білоус П. Літературна медієвістика. Вибрані студії. У 3-х томах. Т. 2. Художній світ давньої української літератури : Ізборник / Петро Білоус. – Житомир : ПП «Рута», 2012. – 428 с.
2. Лихачев Д. Избранные работы. В 3-х томах. Т. 2: Великое наследие; Смех в Древней Руси: Монографии; Заметки о русском / Дмитрий Лихачев. – Л. : Художественная литература, 1987. – 496 с.
3. Лихачев Д. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение / Дмитрий Лихачев. – М. : Алтейя, 1997. – 508 с.
4. Повість врем'яних літ: Літопис (За Іпатським списком) / [пер. з давньоруської, післяслово, комент. В. Яременка]. – К. : Рад. письменник, 1990. – 558 с.

Ніна ОСЬМАК
кандидат філологічних наук, професор
(Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова)

СПЕЦИФІКА ТВОРЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНОГО МАЛЮНКУ В ОПОВІДАННІ ТИМОТЕЯ БОРДУЛЯКА «ОСЬ КУДИ МИ ПІЙДЕМО, НЕБОГО!»

Процес пізнання і відтворення дійсності тісно пов'язаний з поняттям композиції. Зміст завжди визначає форму, але визначає її тільки як можливість своєї адекватної конкретизації і ні в якому разі не створює її. В досягненні ідейно-естетичної цілості твору, у змістовній його формі головну організаційну роль відіграє композиція. За визначенням Є. Волкової, «композиція – це найбільш загальні архітектонічні плани художнього твору, при допомозі яких фіксуються певні об'єкти дійсності (предметні й емоційно-духовні), структура авторської свідомості і проектується зорове сприйняття. Композиція дозволяє сприймаючому йти від частини до цілого, від "периферії" художнього образу до його центрів, від однієї верстви форми до іншої, від первинних семантико-естетичних утворень до "конденсованого" ідейно-художнього значення і змісту. Тобто композиція – і засіб створення художньої структури з світосприйманням людини» [2, с. 39].

Реалізм дав широкі можливості для правдивого відображення об'єктивних закономірностей життя, людських характерів та безперервного збагачення композиційних засобів, що можна простежити на прикладі аналізу оповідання Т. Бордуляка «Ось куди ми пійдемо, небого!».

Серед «китиці індивідуальностей», що появилася в українській літературі в кінці XIX − на початку XX ст., Іван Франко називав і Тимотея Бордуляка, письменника-реаліста, на той час автора збірки оповідань «Ближні» (1899).

При поверховому знайомстві з оповіданнями Т. Бордуляка може здатися, що він дотримується старої манери письма: та ж сама тема селянської недолі у різних її проявах, «примітивний сюжет», інколи поверхове змалювання персонажів тощо. При детальнішому аналізі оповідань висновки будуть зовсім іншими: і щодо трактування

Т. Бордуляком традиційної теми села, і щодо її художньої реалізації, зрештою, і щодо сюжетів.

Як признавався сам Т. Бордуляк, літературою він займався принагідно, «прихапцем (...) для рекреації, для заспокоєня вродженої чи, може, тілько виробленої потреби» [1, с. 347].

У листі до О. Маковея Т. Бордуляк писав: ”Зі взглядів артистичних дбаю о мірний ефект. Всьо стараюсь приноровити до житя, так щоби читатель міг собі подумати: так дійсно м у с и л о бути або принаймні м о г л о бути (...) Над поодинокими творами працюю досить довго, зміняю, переписую по кілька разів: вишкрябую, вигладжую, щоби вийшло лиш д о б р о і к р а с н о » [1, с. 348]. Не все, що вийшло з-під пера Т. Бордуляка, однозначне, і не все «добре » і «красно », але абсолютно все, написане ним, перейняте щирою любов’ю і вірою у кращі життєві зміни народу. Позбавлене романтичної окрилености, оповідання Т. Бордуляка не має і песимістичних нот, на що вказував О. Маковей: «Тільки Бордуляк – оптиміст, що і в крайніх селянських злиднях добачує ще деяке „щастя”, а не саме тільки горе: всі ж інші (молоді письменники. – Н.О.) − то менші або більші песимісти. Змальовані ними селяни, хоч, буває, і не злі люди, то вже такі нещасні з причини своєї темноти і варварських обставин, що тільки сядь та плач, коли се на що придасться. Як же ж то інакше читалися колись романтично-етнографічні образки з життя селян, писані перед десятками років! А тепер і в російській, і в австрійській Україні коли заговорить молодший письменник про наших селян – дивись, куди й дівся чар сільського життя, який так довго бачив, наприклад, Куліш, поки йому „потомки гайдамаків” не спалили хутора. Нема вже й Федьковича, що позолочував гуцульське життя – остались молоді письменники, неоромантики, і ті заспівали такої, що аж на сум збирає » [1, с. 347].

Ідеалізація сільського життя, глянцювання і його прикрашування не приваблювали Т. Бордуляка, надто багато горя, злиднів переніс письменник і бачив його в селі, а тому (в міру своїх сил і таланту) розповідав світу сумну правду про українське село. «Питаєтесь дальше, − пише Бордуляк у згаданому листі до О. Маковея, − звідки я беру теми та сюжети.... Теми беру з житя, а властиво, они мені самі

приходять, пхаються. А позаяк життя селянське найлучче знаю, бо і сам походжу з селянського стану і в ньому обертаюся, тож і понайбільше беру теми з життя селянського» [1, с. 346]. А воно, це життя, було безрадісним. Безземелля, голод, непосильні податки, відсутність заробітків на батьківщині примусили селян залишити рідні місця і їхати світ за очі (до Америки, Канади, Бразилії та інших країн).

Оповідання «Ось куди ми пійдемо, небого!... » відзначається своєрідною композицією, що гармонійно поєднує стару і нову манеру письма. Впадають в око новизна конфлікту, викликаного самим життям, і способи його розкриття. Характер конфлікту, де в ролі «антигероя» виступає соціальна дійсність – теж належить до «новинок» малої прози кінця XIX − поч. XX ст. Не менш цікавим і оригінальним є сюжет оповідання. «Я лише такий сюжет вибираю і пишу, до котрого почуваю одушевлення чи там натхненя, принаймні in momento conceptiones (В хвилини натхнення. – Н.О.) сідаю і пишу, а властиво – малюю. Стараюсь малювати так, щоби образ, мною представлений, був живий і свіжий, щоби люде, мною описані, були також живі, щоби їх діланя і поступки були логічно і психологічно оправдані. В цій цілі кладу велику вагу на психологію» [1, с. 347].

Не всі старання Т. Бордуляка закінчувалися одним і тим же результатом, що можна прослідкувати на прикладі оповідання «Ось куди ми пійдемо, небого!... ». Тема еміграції селянства, приреченого на голодну смерть в рідному краю, була близькою письменнику. Не випадково він перший реалізував її в художніх творах. Вона мучила його ще впродовж п’яти років, поки не стала «річію оклепаною» (Т. Бордуляк). Є в оповіданнях і живий, свіжий колорит, і живі люди з їх безрадісними думками, є спроба психологічного аналізу, зачинателем якого є Панас Мирний і який був доведений до філігранної техніки зрілим М. Коцюбинським і В. Стефаником.

Лірична стихія притаманна оповіданню Т. Боруляка «Ось куди ми пійдемо, небого!... ». В центрі уваги письменника − п е р е ж и в а н н я селянської родини, доведеної до крайньої бідності, пошуки виходу із безвихідного становища. Ніякої події не відбувається. Вона – в перспективі, тому сюжет твору має умовний характер. Час і простір оповідання доведений до мінімуму: місце дії – селянська хата, час дії – година-дві. Опис

інтер'єру – відсутній. Його заміняють окремі деталі, що вказують на соціальну при належність героїв (чоловіка і жінки), їх «достатки», відсутній і портретний опис. Зовнішність (колись і тепер) передається через взаємохарактеристики, як у драмі, чоловіка і жінки. Портрети фольклоризовані, в манері Г. Квітки-Основ'яненка. «Він молодий, здоровий, мов явір, гарний парубок з рум'яним лицем, з підкрученим вусом, з чорними кучерями, з квіткою на грудях, з хустиною за поясом, в скрипучих чоботах, а она вбрана, мов та пава, у цвітах, у биндах, гнучка, як тополя, стояла побіч него в притворі церковнім. Як они потім ступали вздовж церкви від порога аж геть до гори: він гордо, мов той князь, вона пишна, як княгиня... » [1, с. 56].

Письменник не дуже дбає про індивідуалізацію героїв (вони не мають навіть імен), ні їхньої мови, ніби підкреслюючи типовість ситуації. В такому ж стані були тисячі селян, перед якими стояла така ж проблема: що робити? Як жити далі? Де шукати виходу? З першого речення, разом із «всезнаючим і всюдисущим» автором, ми проникаємо в настрій героїв: «Він сів кінець стола зажурений і схилив на руку важку голову та, з думками б'ючись осоружними, неначе хорий, болісно стогнав» [1, с. 54]. Емоційний стан героя прямо називається (зажурений, неначе хорий) і є засобом передавання видимої мови душі (схилив на руку голову, болісно стогнав).

Відкриваючи О. Маковею «секрети» своєї поетичної творчості, Бордуляк признавався, що особливо дбав о «мірний ефект». Очевидно, малося на увазі почуття міри і симетрії: у розміщенні персонажів, їх групуванні, чергуванні викладових форм (об'єктивно-епічна розповідь, діалогізований монолог, невласне пряма мова), і симетрії фрази, особливо в мовній партії героя.

При детальному розгляді оповідання «Ось куди ми пійдемо, небого!... » ми помітимо не тільки бездоганне дотримування гармонії в розміщенні композиційних елементів, а й послідовну закономірність, величезну ідейно-емоційну завантаженість кожного з них. Перший абзац оповідання – це ліричний зачин-вступ, який настроює читача на мінорну тональність. Ще нічого не сталося, ніхто з героїв не сказав ні слова. Тихе мовчання, порушене хіба що шумом вітру, що «стару стріху дер», і сюрчання «сверщка» (цвіркуна. – Н.О.).

Все – на своїх місцях: чоловік сидить кінець стола, жінка – на лавочці, вітер – надворі, свердок – під припічком. Впродовж всього оповідання будуть мінятися пози, жести героїв, місце, зміниться «зміст» сюрчання свердка. Не зміниться тільки шум вітру – вагома пейзажна деталь, що по-перше, підкреслює бідність родини («стару стріху дер»), по-друге, підсилює зажуреність героїв, по-третє, «озвучує» оповідання, заповнюючи своїм шумом тяжку паузу в хаті. У парі з ним виступає і свердок, тільки йому відведена одна із основних ролей – ключа-розшифрувальника підтексту оповідання. І вітер, і свердок відіграють і важливу композиційну роль. Їх голоси чергуються з голосами героїв, даючи можливість перевести дух, прислухатися до самого себе, підготуватися до продовження розмови. «Обоє сиділи в тихім мовчанню, надворі зимний вітер шумів, стару стріху дер, а в хатині, десь під припічком, свердок заливався, цвіріньокотів... » [1, с. 54].

Далі йде монолог-звернення чоловіка до дружини. Звернення його теж можна назвати умовним. Це скоріше роздум вголос про причини разючої зовнішньої зміни і поведінки його дружини. Минуло чотири роки і «з давньої дужої і здорової молодиці, з невсипущої щебетухи осталась лише снасть, лише тінь... » [1, с. 54]. Вигук чоловіка «Що з тобою сталося?» має суто риторичний характер. І він, і дружина прекрасно знають причину тих болючих змін, не знає їх читач. Чоловік не спішить розповісти їх зразу. Надто важко і боляче спостерігати муки близької людини, не маючи сил і засобів допомогти їй. «Тогді хотів би я, щоби земля підо мною розступилася, тогді хотів би я з тої батьківської хатини летіти геть у світ за очі, бо й світ мені не милий, і житє мені не любе, коли дивлюсь на смуток твій, на твою журбу журливу, що тебе все більше й більше підкошує і з ніг валить...» [1, с. 55]. Двічі вжите дієслово «хотів би» в умовному способі у сполученні з трьома крапками в кінці речення натякає на визрівання якогось плану в голові чоловіка, котрий він не наважується повідомити дружині. «Замовк на хвилю, і неначе прислухався, як надворі вітер шумів, як в хатині, під припічком, цвіркотів свердок. Відтак похитав головою і говорив дальше» [1, с. 55]. Другий раз повторена картина.

Продовження обірваного монологу починається з головного: «Гей, знаю я причиноньку, чому ти так оплошіла, неначе пташка пострілена. Мабуть, се клопоти щоденні, мабуть, се недостатки вперті, мабуть, се злидні люті...» [1, с. 55]. Інверсійна мова, рівномірні тричленні речення з неодмінною градацією (клопоти-недостатки-злидні) створюють експресивний ритм оповідання і надають мові особливої поетичності. Почуття героїв, їхні характери передаються Бордуляком засобом само- або взаємохарактеристики. Цим викликані довгі, в манері української драми другої половини XIX ст., монологи, зіткані з періодів, ускладнені народнопоетичними порівняннями, вигуками, фразеологізмами, властивими книжній, а не розмовній мові. Невиправдано довга розповідь чоловіка про їхнє життя-бідування. Адже воно не тільки добре відоме дружині, а й пережите нею. Не «рятує» навмисне нагнітання бід і лих, що впали на голови подружжя: повінь, борги, податки, «літа, сльотні, мокрі, неврожайні» [1, с. 55].

Зовсім випала з поля зору письменника героїня, до котрої звертається чоловік, та її реакція на сказане ним; повністю відсутній сам автор. І тільки після довгого (півтора сторінки) монологу-розповіді героя про чотирирічне бідування автор знову «бере слово», щоб констатувати рухи, жести, душевний стан героїв, і, головне, проникнути в душу героїні. Невласне пряма мова органічно переходить у внутрішній монолог: «Она оперлася плечима о піч і так сиділа, вп'яливши очі в свого чоловіка. По хвилі стали їй приходити до голови якісь думки, і з тих невиразних думок виробилася згадка (і як часто она приходила, та згадка), як-то колись, не так ще давно, они обоє були такі щасливі, такі веселі... Ах, чому те щастє лиш так коротко тривало? Она згадала, як-то недавно побиралися, як ішли до шлюбу..." [1, с. 56].

Невідрадні, чорні думки-спогади охопили душу нещасної жінки і наповнювали її жалем. Краса, радість, щастя так швидко промайнули. І тепер приходять тільки спогади, щоб завдати ще більшого болю і жалю. Думки жінки перериваються плачем і розрадою чоловіка. Змінюється форма викладу (діалог) і мовний лад. Надія покращити своє становище пов'язується з еміграцією до Бразилії. «Уже нам дома просвітку, либонь, не видати, але є, кажуть, десь край Бразілія, за високими горами,

за широкими морями, а до того краю, до тої Бразілії стягаються зі всіх сторін бідні люде: бездомні нетяги, безземельні халупники, підупавші господарі, загалом всі, хто лиш чує в руках силу до роботи... А прийдеш там, до того краю, так зараз дадуть тобі землі доброї, врожайної, кілько сам захочеш... Бери, будуйся, господар, на щастє, на здоровлє, та ще й податку не візьмуть від тебе. О с ь к у д и м и п і й д е м о, н е б о г о!... » [1, с. 57].

Чоловік вірить, що і на їх вулиці буде свято, і переконує в цьому дружину. Ілюзорність надії на щастя підкреслена і казковістю мовної партії, і останньою фразою. «В світличці чимраз більше темніло, надворі вітер шумів, на хаті стріху дер, а під припічком якось глумливо цвіркотів свердюк...» [1, с. 58]. Картина повторюється втретє, художньо обрамлюючи оповідання, надаючи йому глибокого ліризму. А глумливе цвіркотіння свердюка (пригадаймо: спочатку він «заливався, цвіріньканням», потім просто «цвіркотав», нарешті, «глумливо цвіркотів») відбирає останній проблиск надії змінити життя засобом еміграції.

Література

1. Бордуляк Т. Твори / Тимофій Бордуляк. − К. : Дніпро, 1988. – 302 с.
2. Волкова Е. В. Композиция как эстетическая категория / Е. В. Волкова // Вестник Московского университета: Философия. −1969. − № 6. − С. 39.

Тетяна ПАВЛІНЧУК
кандидат філологічних наук

ЧАС І ПРОСТІР У ПОЕЗІЇ ПЕТРА БІЛОУСА (КНИГА «ПРИСУТНІСТЬ»)

Уже сама назва книги Петра Білоуса «Присутність» (2011) окреслює часовий вимір: бути присутнім означає власне бути, існувати, перебувати зараз, у теперішньому часі. Однак ряд художніх образів, алюзій, асоціацій дають змогу читачеві простежити інші форми вираження часу. Із цього погляду цікавою видається структура збірки, зокрема вірші, якими вона починається і завершується. Так, на початку читаємо: «Як тільки тумани / Поза тинами / Табором стануть, / Стан невагомості / І розгубленості / Змусить тринькати дні / У пошуках себе, та марно…» [1, с. 3]. Словосполучення «тринькати дні» – вдале словесне поєднання на означення плинності, тривання. Продовження поезії розгортає подальшу перспективу: «Себевідсутність / Відсунутість сутності / Змусить блукати по мерзлому грудді, / Де колії від коліс / Ведуть у безконечність…» [1, с. 3]. Неозначений простір, ословлений як «безконечність», не тільки актуалізує конотацію марності пошуку, але й цілком по-новому говорить про час: безконечність – це те, що не має кінця, а отже (послугуємося тут лексемою самого автора), завжди присутня.

Завершальний вірш постає не тільки як словесне означення життєвого кредо наратора – «…покору / І зловісний мир / Міняю я / На внутрішню свободу…», – але й запереченням певних відтинків власного минулого: «Про молодість – ні слова» [1, с. 287]. Перед нами своєрідна спроба відокремитися від влади суб'єктивного часу, у якому конкретні моменти зливаються поміж собою, так що минуле, теперішнє і майбутнє переходять одне в одне. Така вибірковість, здавалось би, демонструє дискретність (перервність) ходу часу, вимушену вилученням певних його проміжків, однак Петро Білоус не задовольняється самим лише зображенням лінеарного (послідовного, незворотного) часу. Закономірно, що в поезії збірки натрапляємо на топос міфічного часу, який характеризується циклічністю, повторюваністю, вічним триванням.

Натяк на певну циклічність помічаємо вже у самій структурі збірки: періодично автор поезії розмірковує над пошуком сутності речей і понять: саду, утечі, обрію, дороги, криниці, зерна, каменя, стіни, книги, музики, відлуння, болю, птаха, землі, скелі, дощу, сокири, човна, іржі, раю та багатьох інших. Прикметно, що «сутності» не об'єднані окремим циклом чи розділом, немає закономірності у їхньому розміщенні, вони «виринають» несподівано, одна по одній, або відокремлені кількома іншими віршами так, як могли б виникати у потоці природного мислення, розмірковування мовця. Періодичне повторення створює ефект повертання, складається у коло, однією з особливостей якого є безкінечність. Про схожу циклічність говорить і «об'явлення» однієї із сутностей: «Сутність півня – / У відсутності годинника, / У нагадуванні про час / Нелінійний… / Сутність півня – / В зародженні дня / Рожевого дня…» [1, с. 42]. Зародження дня окреслює незмінну багатовікову повторюваність. Помічаємо її і в інших поезіях: «Сутність млина – / У замовлянні руху, / Який *по колу* (тут і далі курсив мій. – Т. П.) / Двигає жорна життя…» [1, с. 60]; «Сутність гойдалки – / *Рух і відрух*, / *Назад і вперед*, / *Угору і вниз*…/ Сутність гойдалки – / У *даванні / І відбиранні* / Простору й часу…» [1, с. 131]. І якщо швидкоплинність часу зображена за допомогою загалом звиклих образів: «Молюсь на цю ріку маленьку, / Аби не висохла, / Аби не щезла…» [1, с. 61], – де річка є символом утікання часу, то цілком несподівано зображено сталість часу, час, який зупинився. Його алегорією є образ берега: «Сутність берега – / В мохові пам'яті, / В травах минущих, / В стійкім очереті…/ Сутність берега – / У відставанні / Від течій швидких, / Від води молодої…» [1, с. 83]. Художній образ «мох пам'яті» має конотацію тривання того, що вже минуло, також про свою незмінну присутність заявляє «стійкий очерет». Оригінальне рішення знаходить автор у іншій поезії: «Поет запитував: / На чиє обличчя / Схожий час? / На лице дитини? / На лице дівчини? / На лице жінки? / На лице баби? / На лице землероба? / На лице шахтаря? / На лице бездомного? / На лице старця?» [1, с. 39]. Градаційна зміна зображень, на перший погляд, демонструє мінливість і плинність: дитина, дівчина, жінка, баба, старець – минущість, змінність. Зміна обличчя – знак ходу часу. Натомість цю плинність заперечує розв'язка: «На лице смерті схожий час» [1,

с. 39]. Таке бачення констатує безрух, зупинку. Парадокс не тільки надає нового обличчя смерті, але й несподівано руйнує стереотипність сприйняття: час є сталим, бо неминучою є смерть, незалежно від обличчя, до якого вона приходить. Ще більш несподіваним є засвідчення «смерті» часу: «На цвинтарі / Де змішались / Усі пори року, / Надгробки часу / Стають помітніші…» [1, с. 271]. Надгробки часу стають філософським означенням того, чого не згадати.

Серед віршів-розмислів про феномен смерті варто також виокремити ті, що заперечують усевладність смерті, як-от: «Пересохлі човни / До клумби причалили, / А в них прочани – / Сухі подорожники... / Склав двірник / Піраміду із коренів, / Де поховано золото / Щедрого літа...»[1, с. 32]. Насолода від сприйняття цієї поезії викликана багатомовністю сказаного і прихованим за непретензійними образами смислом: човен – це не тільки улюблений у добу романтизму символ самотності, безпричальності і вічного пошуку, це ритуальний засіб пересування, у якому, за віруванням стародавніх, померлі перепроваджуються у інший світ. Образ сухих (померлих) подорожників – не тільки оригінальна авторська знахідка, яка ненав'язливо вказує на осінню пору року: схожість звучання відсилає до пароніма «подорожній» – той, хто йде. Саме у цьому контексті визначально звучить остання строфа вірша: «Обійди піраміду / І *човни пересохлі*, / Бо треба ще подолати / Зиму холодну і трудну...» [1, с. 32]. Тепер ліричний герой говорить про власну прощу, про ще не звершене власне призначення, про дорогу, яка не скінчилася.

Міфологічний час постає у віршах Петра Білоуса завдяки творенню міфу: «Коли дивлюся / На першу зірку, / Підглядає за мною / Намальований цар іудеїв…» [1, с. 174]. Біблійний міф про народження Ісуса дещо секуляризується існуванням Спасителя лише як зображення – це намальований Бог, а отже, несправжній, неприсутній. Натомість у подальшому тексті поезії розгортається інший міф, який теж відсилає до народження, щоправда, більш правдоподібного: «Я теж народився колись, / Гойдавсь у колисці, / Підвішеній до сволока / Як до опори світобудови…/ І до мене приходили / Троє дядьків з дарами / І говорили про обраність / Малятку білявому…» [1, с. 174]. Упізнання власного народження у народженні Бога дає можливість кожному врости у міф, за

посередництвом мовця повернутися до власних витоків, де був початок міфу про кожного з нас. Про значення міфів у літературному контексті говорить Я. Поліщук: вони забезпечують переживання спільноти, допомагають осягнути символіку буття, несуть у собі одвічну моральну вартість, «одвічну правду», а також репрезентують таємницю творення і таємницю творчості. «Сам процес написання твору є актом міфологічного порядку, бо наближає людину до таємниці творення світу; читання чи постановка твору знов-таки є вникненням в магію першотворення» [2, с. 21].

Міфічне підґрунтя має образ віщого яблука у поезії «І тоді я вніс...» (див. Додаток), яке надає особливого значення звичайному земному плодові й наділяє його чарівними властивостями. Образ яблука, який актуалізує біблійне значення – одвічну спокусу пізнання добра і зла, – має й інше тлумачення: воно стає символом земної довершеності («І над столом засіяла округлість») і відносної завершеності, виконання призначення («І тоді я звідав... подзвін зерен у серці яблука»).

Поезія Петра Білоуса дає змогу поміркувати над філософським питанням часу, його властивостей, його перебігу і сутності. Сутність часу, отже, не визначається певним твердженням, а вміщує в собі набагато більше. Це сукупність щонайменших відтінків, скалок, що так чи інакше сприяють розумінню й осмисленню цього феномена, який нерозривно пров'язаний із таємницею і чудом людського життя. Зрештою, є у збірці й окрема поезія, що робить спробу виявити сутність часу: «Сутність часу – / У безчассі омріяного» [1, с. 29]. Невже омріяне не можна конкретизувати, позначити часом, а якщо так, то й здійснити? А отже, і знайти сутність? Частково відповідь на це питання дає назва збірки Петра Білоуса. Присутність – це тільки стати при сутності. Її наближення, як обрій, завжди попереду нас, а отже, безкінечний і не має обмежень у часі.

Як відомо, простір у художньому творі – це територія, місце, де відбуваються події. Але виключно таке сприйняття обмежувало б повноцінне розуміння твору і вживання у нього. Даючи естетичну або практичну оцінку предметові, здійснюючи алегоричну чи символічну його інтерпретацію, читач теж окреслює простір, звертає увагу на роль того чи іншого предмета, його значення. У збірці «Присутність» простір означений не тільки найбільш поширеними символами

та алегоріями епохи бароко: сад, дорога, дім, храм, птах, – але й художніми образами, що означають певну відстороненість, відокремленість, маргінальність: «Як тільки тумани *поза тинами* табором стануть» [1, с. 3]; «Сутність птаха – у залітанні *за обрій»* [1, с. 23] (простір не обмежується обрієм); «Сутність утечі – то кидання срібного ножа в *далеке море*» [1, с. 11] (ніж у морі у цьому контексті стає символом невиправної втрати). Із цього погляду цікавою видається поезія «Добре тут...». За своєю формою схожа на замовляння, на промовляння міфу, який апелює до космогонічних уявлень наших предків, ця поезія ніби повідомляє про етапи світотворення, про взаємодію і боротьбу архаїчних первнів: води, землі, повітря. Перша її строфа є спробою описати поглинання землі водою, друга – поглинання води сушею. Такий взаємоперехід є зачарованим колом, безвихіддю, приреченістю блукання від однієї точки до другої, безперервного повертання. Третя строфа говорить про нематеріальне явище зі сфери духовного – «царство віршів, де кожне слово звучить особливо». Це духовне царство співвідносне з небом. Градація *вода-земля-небо* утворює вертикаль, у якій закономірним є прагнення польоту, преображення, підняття в небо. Порівняно із непевністю, несталістю землі й води, небо виявляється більш цінним, а отже, бажаним. Однак у сферу небесного дисонансом вдирається воронячий крик як іронічний символ мовлення. Промовляння, отже, є фальшивим, несправжнім, потворним. Ідеальним так і залишається невисловлене, нематеріальне, недосяжне.

Простір, окреслений райським садом, зображено у поезії «Дзенькіт відра...». Світання свідомості – це самоповернення, самовіднайдення, воскресіння. Ідилії, описаній у першій строфі, протиставляються реалії дійсності, зображені у другій: «...віз торохтить по грудді, аж в грудях від того усе торохтить». Третя строфа знову повертає до ідеального місця раю-саду, але його зображення позначене іронією, яку вдало створює оказіоналізм: у небі – синиця (ліричний герой нею не володіє), натомість у руках – журавель (щоправда, щастя його мати прояснюється призначенням журавля: «отой, дерев'яний, що воду черпає»). У такий алегоричний спосіб ліричний герой повідомляє про те, що фактично нічого не тримає в руках. Досвід, зафіксований у відомому прислів'ї, для нього виявився недійсним. Зрештою,

остання строфа поезії служить своєрідним обрамленням, бо ж знову повертає до заявленої у першій строфі ідилії: «На дереві скрипка». Власне, ця фраза прочитується як «дерево є скрипкою». Дерево – матеріал, із якого може бути зроблена скрипка, але вже по смерті дерева. Філософія незнищенності сутності, її перетікання із однієї речі в іншу, філософія нескінченності і безсмертя дає надію: той інструмент буде народжувати музику і після зникнення дерева. Але доки дерево живе, воно саме є інструментом, що грає, промовляє, співає. Ліричний герой означує простір, у якому можливе тривання музики: «За сад витікає синя мелодія». За сад, отже, у неідеальний, але дорогий для людини світ. Така скерованість ліричного героя не є вигнанням із раю: дорога вибрана ним самим і утверджує життя.

Поетична книга Петра Білоуса «Присутність» запрошує вдумливого читача у світ неперсічних авторських розмислів і рефлексій над сутністю людського існування, спонукає виявити своє місце і призначення у житті, замислитись над його минущістю, але водночас проголошує ідею всеприсутності і всепроникності одвічних цінностей, до яких, зрештою, належить і поезія.

Література

1. Білоус П. Присутність. Поезія / Петро Білоус. – Житомир : П П «Рута», 2011. – 288 с.
2. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002.– 392 с.

Оксана САВЕНКО
кандидат філологічних наук
(ЖДУ імені Івана Франка)

КОНТАМІНАЦІЯ АНТИЧНИХ І ХРИСТИЯНСЬКИХ ОБРАЗІВ У «ЧУДАХ ПРЕСВЯТОЇ ДІВИ» І. ГАЛЯТОВСЬКОГО

Іоаникій Галятовський (? – 1688 рр.) навчався у Києво-Могилянській колегії, згодом був у ній викладачем риторики, а з 1657 по 1669 рік – ректором, після чого став архімандритом Єлецького монастиря в Чернігові. Автор гомілетичного трактату «Наука, албо Способ зложення казання», книги проповідей «Ключ розуміння» (Київ, 1569), збірки легендарних оповідань та чудес «Небо нове» (Львів, 1665), перший розділ якої складається з десяти віршів під загальною назвою «Чуда Пресвятої Діви між сивіллами – віщунками поганськими, які перед зачаттям її про неї знали, у книгах своїх описували та людям проповідували та прославляли» [1, с. 448 – 451]. А загалом «Небо нове» містить 445 оповідань про чуда Пресвятої Богородиці, поділених на 24 тематичні групи.

Викладаючи історію української літератури першої половини XVII ст., І. Франко відзначав: «Якимсь містичним духом повіяло по Україні, як і по всій Польщі: віра в чудеса ніколи не була ще така жива» [5, с. 291]. До фактів підвищеного інтересу до чудес він відносить збірку легенд печерського монаха Афанасія Кальнофойського, розповіді про чудеса митрополита Петра Могили, а також оповідання про чудеса у «збірках Галятовського», маючи на увазі, очевидно, передусім його збірник чудес «Небо нове».

На думку архиєпископа Ігоря Ісіченка, цей збірник «відзначається ряснотою використаних у ньому легендарних і апокрифічних сюжетів. Галятовський вдавався переважно до латинських джерел, хоча можна припускати залучення до книги мотивів із візантійських та південнослов'янських рукописів. Кожен повчальний випадок чудесного втручання Богородиці до перебігу історичних подій мав засвідчити незмінну присутність материнської покрови Вседіви в реальній дійсності, сполучаючи властиві бароко містицизм і закоріненість культу святих у національній культурі» [2, с. 259].

На бароковість оповідань про чудеса Галятовського та деяких інших письменників XVII ст. (Лазар Баранович, Петро Могила, Іван Максимович, Іван Леванда) звертає увагу й Ольга Новик: «У текстах барокової епохи зазвичай змальовували чуда, які тим чи іншим чином слугували для поглиблення християнської віри (…) Твори барокових письменників рясніють іменами як античних, так і біблійних персонажів, які так чи інакше були дотичні до феномену чуда» [4, с. 152].

Дослідники, як бачимо, помітили неодмінну рису в барокових оповіданнях про чудеса – інтертекстуальність, тобто звернення авторів до різноманітних джерел, до яких, крім латинських, південнослов'янських, слід віднести й античні, котрі є доволі відчутно присутніми у «Чудах Пресвятої Діви» І. Галятовського.

Насамперед слід відзначити звернення автора до образу сивілл, які зустрічаються у давньогрецькій міфології, а в літературних джерелах уперше згадуються у Геракліта. Сивілла – пророчиця, віщунка, яка в екстазі передрікає майбутнє (як правило, лихе) [5, с. 430]. Спочатку Сивілла – власне ім'я однієї з віщунок, родом із Трої. В елліністичнний і римський час виникли уявлення про двох, чотирьох і навіть десятьох сивілл. Саме останній варіант обирає І. Галятовський, розповідаючи про чудеса, до яких причетні десять сивілл.

Український письменник переосмислює образ сивілл, позбавляючи їх лихого пророцтва, внаслідок чого цей образ набуває позитивного змісту: усім названим сивіллам приписується пророцтво про Діву Пречисту, яка народила від Духу Святого Божого Сина. Запозичуючи цей образ із, по суті, язичницької міфології і пристосовуючи його до новозавітних подій, І. Галятовський, очевидно, покладався перш за все на авторитет античної літератури, у якій щедро представлено образи сивілл, що впливали на розвиток численних сюжетів. Тому тут не виникає жодної суперечності між античним і християнським дискурсами, більше того – це можна потрактувати як особливість поетики українського бароко.

У «чуді першому» пророкує сивілла Персіка:

Гряде у світ великий пророк
З високих країв крізь оболок,
З чеснот дівочих себе явить,

З Богом людей навік поріднить (*тут і далі переклад В. Шевчука*. − О. С.) [1, с. 448].

Ім'я цієї сивілли походить від назви країни – Персії. Таку тенденцію іменування сивілл простежуємо і в наступних віршах. «Сивілл називали за місцем їх перебування. У Малій Азії мешкали фрігійська, колофонська, ерифейська сивілли, на отровах Самос і Делос – самоська і делоська, у текстах згадуються також персидська, халдейська, єгипетська, палестинська сивілли. У Давній Греції найбільш відома була дельфійська сивілла, у Давньому Римі – куманська, тібуртинська (Альбунея) і римська (Кармента)» [3, с. 430 – 431]. У І. Галятовського зустрічаються такі імена сивілл: Лібіка (від Лібія, Лівія – місцевість на Близькому Сході), Делфіка (м. Дельфи у Давній Греції), Самія (з острова Самос), Кумея (Кумська земля – провінція у Давньому Римі), Гелеспонтіка (Гелеспонт – грецька надва протоки Дарданелли), Фрігія (місцевість на заході Малої Азії), Европея (від назви Європа; у міфології давніх греків Європа – донька фінікійського царя Агенора, яку викрав Зевс і приніс її на острів Кріт), Тібуртина (від назви ріки Тібр, яка протікає через Рим). Питання може виникнути хіба щодо імені сивілли Химерії. Якщо його походження відсилає до образу Химери (вогнедишна потвора з головою й шиєю лева, з тулубом кози та хвостом дракона), тобто образу негативного, то в українському тексті він набуває іншого забарвлення, переінакшується на позитивний, оскільки вона «навчена Духом Святим», що свідчить про християнське переосмислення цього античного образу.

Можна припустити, що український письменник мав у своєму розпорядження античні літературні джерела, зокрема якась частина з них була латиномовною, звідки і почерпнуто не тільки відомості про сивілл, а й перейнято деякі їхні імена.

Суть «першого чуда» полягає у пророцтві явлення Ісуса Христа («великого пророка») дивним чином – «з чеснот дівочих», що увиразнює постійний епітет, який супроводжує ім'я Діви – «Пречиста». За літературною формою пророцтво Персіки – це епіграма на чотири рядки із характерним для силабічного віршування суміжним римуванням.

У «чуді другому» знову акцентується майбутнє пришестя Сина Божого, яке в автора асоціюється зі «світлим днем», котрий, як і в попередній епіграмі, «гряде». Цим урочистим

словом автор підкреслює значимість майбутньої події, яка протиставляється «облудним ученням», «облуді гріхів» (характерний для барокового стилю антитетизм). А біля витоків цього «світлого дня» – панна, чия «душа зболіла» (передчуття страждань Сина Божого?), але вона своїм життям здійснює волю Господа – і це велике чудо.

У «чуді третьому» продовжує звучати мотив світла («невідоме вчення несе світло всім»), який пов'язується з чудесним народженням Христа: «Божим дійством вродиться Син у Діви». Але чудо полягає не тільки в цьому, а й у тому, що «світло вчення» «зросте в серцях вірних Божими посівами». Контекстуально зринає образ зерна, яке в літературі здавна сформувалося як архетип майбутнього народження, що в усіх випадках можна розглядати як незбагненне чудо.

«Четверте чудо» змальовує Богородицю як «дівчину в молодім вінку», якій судилося спізнати «славу людську» через те, що вона прийняла у лоно «Христа тіло». У заключних рядках епіграми зринає алюзія на біблійний текст: «Котрому [Христу] люди правовірні / Несуть три дари чарівні». Ідеться про мудреців зі Сходу, котрі прийшли привітати народження Ісуса: «І ввійшовши в господу, знайшли хлоп'ятко з Марією, матір'ю його, і, припавши, поклонились йому; і, відкривши скарби свої, піднесли йому дари: золото, ладан і миро» (Матвій, 2: 11).

У «п'ятому чуді», яке пророкує Самія («У грішний світ явиться Божий Син із Неба»), вкотре підкреслюється чудесна риса Богородиці – «Діва чиста», що контекстуально протиставляється «грішному», тобто нечистому світу. Образ «Божих посівів» тут змінюється на загальнопоширену сентенцію: «Божу правду Він людям нестиме». Відтак формується образ «Божої правди» як найвищої на землі істини, до явлення якої причетна Діва Марія.

Кумейська сивілла у «чуді шостому» звістує про пришестя Сина Божого, але пізнають Його ті, хто «чистий серцями». Ідеологема «чистий» переноситься з Діви на тих, хто повірить в Ісуса, прийме його серцем. До властивостей чуда автор відносить (через пряму мову Кумеї) те, що Христос «прийме на себе подобу людську», чим підкреслюється передусім людяний смисл не тільки Ісусового приходу, а й факт

народження земною жінкою Марією Сина Божого з людською подобою.

Сивілла Гелеспонтіка у «чуді сьомому» наголошує на тому, що «честь велика зійшла Панні» – подарувати світові «плоть богорівну». Марія постає як обрана Діва, до якої Бог через Духа Святого виявив особливе ставлення і саме на неї поклав чудесну місію – народити Сина Божого. Марія й сама від того стає божественною, але водночас вона залишається Матір'ю, людиною, яка володіє суто людською рисою – умінням посміхатися: «Тоді посміхнеться Панна цнотливо».

«Чудо восьме» викладене у пророцьких віршах сивіллою Фрігією, у ньому йдеться про те, що Бог («Пан») був розгніваний справами земного світу і «готував згубу грішному люду», але сталося чудо: Він послав свого ангела (Духа Святого) до дівчини, «аби з вірою прийняла оного», і ця дівчина прийняла його в тіло і народила сина – Ісуса Христа. У цій епіграмі наявна конотація до чудесного факту народження сина: «Дорогого сина в жертву принесе», тобто автор спроектовує Різдво на розгортання історії Христа, зокрема на кульмінаційним момент цієї історії – жертовну смерть заради спасіння всіх людей («Месія люд грішний від кари спасе»), яка, можна здогадуватися, є дуже болючою для серця матері Марії.

У «чуді дев'ятому», проголошеному Європеєю, з'являється образ «вічного слова», призначення якого – «дорогу вірним оповісти». Це Слово належить Богові, воно провістило народження Сина Божого, а чудо сталося тоді, коли з неба зійшов «Посланець Божий» (Дух Святий) і дав життя Христу. Автор олюднює Ісуса, зауважуючи, що він узяв від матері «лик пригожий», чим возвеличує і саму Діву.

І, нарешті, у «чуді десятому», яке провіщає сивілла Тібуртіна, «Духом наповнена Божим», викладено те, що має статися у майбутньому:

Благовіщу я світу Діви лик урочий,
Вона у Віфлеємі синочка народить,
Однак благочестю її то не зашкодить.
Богорівною стане та щаслива мати,
Що зможе Спасителя на грудях тримати [1, с. 451].

У цій епіграмі сходяться докупи всі ті мотиви та образи, які так чи інакше зринали у попередніх віршах. Це своєрідна

кода, де у викінченій формі викладається основна суть сказаного у попередніх рядках, останній з яких, крім того, ще й має візуальний ефект і нагадує поширену в Україні ікону Богоматері з немовлям. Цей прийом вказує на емблематичність зображеного і відповідає творчим настановам українського бароко.

І. Галятовський використав образи сивілл з античного художнього світу, щоб прославити велике чудо – народження земною жінкою Марією Сина Божого. Контамінація античних та християнських образів є тут закономірним явищем з огляду на особливості компонування барокових текстів у XVII ст. Тому в цьому прийомі, до якого вдався український автор, немає суперечностей, які свідчили б про несумісність двох художній систем, античної і візантійської традиції. Навпаки, письменник вільно використовує надбання європейської літератури, наскільки вона була йому відома, внаслідок чого виникають своєрідні художні твори, до яких відноситься частина чуд, розказана І. Галятовським у збірнику «Небо нове».

Література

1. Галятовський І. Чуда пресвятої Діви… / Іоаникій Галятовський // Слово многоцінне. Хрестоматія. У 4 кн. Кн. 2. Література високого бароко (1632 – 1709 рік). – К. : Аконіт, 2006. – С. 448 – 451.
2. Ісіченко Ігор, архиєпископ. Історія української літератури: епоха Бароко (XVII – XVIII ст.) / Архиєпископ Ігор Ісіченко. – Львів : Святогорець, 2011. – 538 с.
3. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. К – Я. – М. : Олимп, 1998. – 720 с.
4. Новик О. П. Неповторність повторного. Барокові традиції в літературі українського романтизму : монографія / Ольга Новик. – Харків : Майдан, 2011. – 368 с.
5. Франко І. Історія української літератури / Іван Франко // Франко І. Зібрання праць. У 50 т. Т. 40. Літературно-критичні праці / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 7 – 372.

Тетяна СУШКЕВИЧ
аспірант

ДЖЕРЕЛА СЮЖЕТУ ЯК ЧИННИК МОДИФІКАЦІЇ СЮЖЕТНИХ ЛІНІЙ У РОМАНАХ ПРО КИЇВСЬКУ РУСЬ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

Про значущість процесу нагромадження знань і фактів під час написання художнього твору П. Загребельний писав: «На якийсь час стаєш мовби спеціалістом у тій галузі знань і людської діяльності, якої торкнеться твій твір, ти мусиш знати в тисячу разів більше, аніж напишеш про це (…), а то під час написання (…) не матимеш тієї необхідної свободи володіння матеріалом, яка тільки й приводить до справжніх літературних відкриттів» [7, с. 439]. Таким літературним відкриттям стала епоха Київської Русі в історичних романах письменника.

Неодноразово П. Загребельний [5; 7], а вслід за ним і дослідники його творчості (Ю. Бондаренко [1], В. Дончик [3], М. Слабошпицький [13; 14], В. Фащенко [16]) називали низку художніх і наукових праць, які склали джерела для циклу романів про Київську Русь. Однак питання їх впливу на сюжетну побудову цих творів висвітлене фрагментарно.

Художньо скомпонована історична реальність персонажів у романах про Київську Русь П. Загребельного виконує усі покладені на неї функції завдяки модифікації фабульної основи у сюжетних лініях текстів (донести бачення письменником історії до реципієнта, зіставити погляди обох, допомогти читачеві пізнати та пояснити історію і світ, навіть просто отримати насолоду від написання і читання історичного роману і т. ін.). Простежити особливості цього процесу, що є **метою** статті, можемо, дослідивши використання джерел сюжетів або фабульної основи у творах «києворуського» циклу.

Фабульна основа історичних романів залежить від зображеного часу, особливості та ознаки якого письменник черпає передусім з історичних документів. Поштовхом до написання «Дива», «Євпраксії» і «Первомосту» стали рядки з «Повісті минулих літ»: «В літо 6545 [1037] заклав Ярослав город великий Київ, цей город має Золоті Ворота. Заклав і церкву митрополичу на честь святої Софії, премудрості Божої…» [12, с. 633]; «В літо 6617 [1109]. Померла Євпраксія, дочка Всеволодова, місяця липня в 9-ий день. І поклали тіло її в

Печерському монастирі біля дверей, що далі на південь. І зробили над нею божницю, де лежить тіло її» [12, с. 754-755]; «Того ж літа (1115 р. – Т. С.) Володимир збудував міст через Дніпро» [12, с. 778]. Цей літопис і становить основне джерело названих романів. Для фабульної основи «Смерті у Києві» історична частка інформації про боротьбу Ізяслава Мстиславовича і Юрія Долгорукого взята з «Київського літопису». Оскільки фабули романів спираються на історичні події, що відбувалися в житті суспільства чи окремих його представників, то, за О. Галичем, така фабульна основа характеризується як документально-фактична [2, с. 130].

П. Загребельний на сторінках романів послуговується літописною інформацією, проте, як зауважив сам автор, «про Юрія Долгорукого – буквально всього три сторінки в літописі. Про Ярослава Мудрого – трохи більше – але що? "Заклав Ярослав Софію…" – та й усе» [5, с. 43]; про Євпраксію і перший міст через Дніпро взагалі кілька рядків. Тому й постали запитання «чи самому тільки Ярославові завдячувати Софією Київською?», «чи так однобоко вороже і чому сприймали Юрія Долгорукого, невже він не мав прихильників?», «чому так мало сказано про Євпраксію Всеволодівну, адже імператриця відігравала вагому роль у політичному житті середньовічної Європи?». Ці запитання знайшли своє художнє вирішення у романних сюжетах, де поряд діють вигадані Сивоок, Гордій, Борис, Дуліб, персонажі Мостища й історичні Ярослав, Юрій Долгорукий, Ізяслав, Євпраксія і Генріх. При цьому сюжетні лінії текстів не наслідують своїх джерел, бо не відтворити історію чи переписати її бажав П. Загребельний, а показати невідоме, те, що могло би бути або взагалі не бути зафіксоване історичним документом.

Літописи і їхні списки створювалися у літературних осередках, підпорядкованих певному князю. Тож на висвітлення інформації в історичних документах могли впливати інтереси фундатора літописної школи, а також художньо-естетичні смаки письменників, у результаті чого складався їхній літературний стиль. О. Сліпушко відзначає: «Літературний стиль кожного з києворуських літературних осередків – це система літературних засобів, що логічно й гармонійно зумовлюється методом художнього переосмислення історичного матеріалу» [15, с. 27]. Визначені дослідницею

чинники могли впливати на характер фіксації історичних подій. Подіям надавалася форма переказів, легенд, джерелом їх повідомлення були народні оповіді. Зважаючи на такі риси сюжетних джерел романів про Київську Русь, їх фабульну основу можемо потрактувати як умовно-фактичну [2, с. 130]. Приймає П. Загребельний літописи за джерело фабули своїх творів через брак інших джерел, а також тому, що це «поетичні оповіді про минувшину, про велич нашого народу» [7, с. 440-441].

Незважаючи на умовно-фактичну основу, все у сюжеті, наголошував П. Загребельний, «навіть коли воно не може бути історично документоване, повинно бути правдиве, мати точні відповідники в дійсності» [7, с. 457]. Тому, створюючи цикл романів про Київську Русь, письменник знайомився з іноземними хроніками і працями науковців, зокрема хроніками Тітмара Мерзебурзького, Галла Аноніма, Вінцента Кадлубека, «Книгою церемоній…» Костянтина Багрянородного, працями О. Шахматова, Н. Кондакова, Дж. Грота, О. Потебні, О. Веселовського, Ф. Буслаєва, Б. Рибакова, французького візантолога Ш. Діля та ін. У «Євпраксії» відповідність сюжетних ліній джерелам підкреслюється прямими посиланнями на них, їх цитуванням і полемікою з ними. Під час роботи над «Первомостом» критерієм достовірності була для письменника сама можливість існування такого мосту протягом століття. Щоб вибудувати фабулу для цього твору, П. Загребельний вдається до певних припущень: події роману перенесено у Київ, бо Вишгород на той час вважався периферією (навряд би Володимир Мономах захотів будувати міст, який передбачає зв'язок, не в центрі); оскільки Київська Русь була на час, описаний у романі, розвиненою державою, то могла собі дозволити, як і Польща або Франція у X-XI ст., збудувати дерев'яний постійний міст; зображена у творі споруда протрималася століття, хоча це неймовірно, але може бути домислом, бо світова історія знає подібні випадки.

На думку П. Загребельного [7] і дослідників його творчості [1; 3; 11], одна з основних функцій будь-якого художнього твору – естетична. Історичні романи також виконують цю функцію через наявність у їхніх сюжетних лініях вимислу та домислу, тобто інформації, «безпосередньо не зв'язаної ні з якою фактичною, наперед заданою основою» [2,

с. 130]. Звідси й оригінальність фабули романів про Київську Русь, тому як джерела сюжетів можна розглядати життєвий досвід письменника, суспільні обставини часу написання творів і певні творчі чинники.

Відтворити колорит і психологію руської доби П. Загребельному вдалося, бо, на його думку, «народився в такому селі, яке було, мабуть, на рівні Київської Русі». Солошине було віддалене село, тому й жило за усталеними звичаями і законами громади [5, с. 42]. В одному з есеїв письменник пригадує випадок, який трапився з ним у дитинстві: «…горіла церква в Морозо-Забігайлівці. Там люди не дали зачинити церкву, і тоді комсомольці підпалили її, і вона горіла цілу ніч, на весь степ, і пожежу ту видно було і до Козещини, і до Кобеляк, і до Царичанки, і до Кременчука. Бачили ту пожежу з двох кінців степу і два полтавських хлопчики: одинадцятилітній Олесь Гончар із села Суха і п'ятнадцятилітній Павло Загребельний із Солошиного» [4, с. 66]. Можливо, саме описаний випадок (імовірно й для двох письменників) став однією з причин того, що у 60-их рр. П. Загребельний зацікавився історією Софії Київської. Він вибудовував сюжети романів з життєвих подій, навіть не знаючи про це. Наприклад, автор розповідає про основу сюжетної лінії Гордія Отави з «Дива»: «Коли вже роман вийшов у світ, мені розповіли, що в Києві до війни жив професор Моргілевський, великий знавець історії архітектури. Коли Постишев вирішив знищити Михайлівський Золотоверхий, то «прикритися» задумано було іменами вчених. Ігор Грабар дав телеграму, що собор не має історико-культурної цінності. Прийшли й до Моргілевського: "Підпишіть і Ви". Він підписав, а наступного дня прийшов на лекцію, став на кафедру і сказав "Діти мої, вчора я скоїв найстрашніший свій гріх". І заплакав. Під час окупації професор залишився в Києві. Німці схиляли його до співробітництва, але він не пішов на це і невдовзі помер з голоду. Свого Отаву я писав з Моргілевського, не знаючи, що такий чоловік був на світі» [5, с. 44].

Творчий чинник як джерело сюжету романів про Київську Русь проявився, коли П. Загребельний працював над романом «День для прийдешнього» [8]. Автор помітив, що один із розділів тексту про історію Києва займає великий обсяг,

вибудовувалася окрема історична лінія, яка б порушувала фабулу «Дня…». Так задум поєднати минуле із сьогоднішнім реалізувався в «Диві». Потім П. Загребельний планував створити «романічний триптих», у якому «Диво», «Смерть у Києві» та «Первоміст» були б окремими частинами і водночас перетиналися в ідеях. Однак з часом триптих переріс у цикл з чотирьох романів включно з «Євпраксією», про художнє дослідження чотирьох доль (таланту, ідеї, споруди і людини).

Отже, проведене дослідження доводить, що джерела сюжетів, котрі надають оригінальність фабульній основі досліджуваних творів, поряд із документально- й умовно-фактичними джерелами – це змістові чинники художнього компонування історичних фактів і модифікації на їх основі фабульно-сюжетних ліній у романах П. Загребельного. Видозміни фабульної основи романів на сюжетному рівні відбуваються тому, що, з одного боку, зображені події у творах грунтуються на інформації з літописів і наукових праць про Київську Русь, а з іншого – спираються на творчі чинники, життєвий досвід письменника, суспільні обставини часу написання творів, що спонукали автора робити художні припущення щодо «білих плям» в історичних документах.

Література

1. Бондаренко Ю. Феномен історичності в романі П. Загребельного «Диво» / Ю. Бондаренко // Дивослово. – 2006. – № 2. – С. 2–7.
2. Галич О. Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
3. Дончик В. Істина – особистість: Проза Павла Загребельного : літ.-крит. нарис / В. Дончик. – К. : Рад. письменник, 1984. – 248 с.
4. Загребельний П. Думки нарозхрист, 1974-2003 / П. Загребельний. – К. : Пульсари, 2008. – 240 с.
5. Загребельний П. Євпраксія / П. Загребельний // Загребельний П. Твори : у 6 т. – К. : Дніпро, 1979-1980 – . – Т. 4 : Євпраксія. День для прийдешнього. – 1980. – С. 5–269.
6. Загребельний П. «Замкнене коло нашої історії – ось це я мав на увазі…» : [інтерв'ю з письмен. Павлом Загребельним] / спілкується В. Панченко // Дивослово. – 1999. – № 2. – С. 42–45.
7. Загребельний П. Неложними устами : статті, есе, портрети / П. Загребельний. – К. : Рад. письменник, 1981. – 680 с.

8. Загребельний П. Твори : у 6 т. / П. Загребельний. – К. : Дніпро, 1979-1980 – . – Т. 2 : Диво. – 1979. – 575 с.
9. Загребельний П. Твори : у 6 т. / П. Загребельний. – К. : Дніпро, 1979-1980 – . – Т. 3 : Смерть у Києві. Первоміст. – 1980. – 680 с.
10. Київський літопис // Золоте слово. Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX-XV століть : в 2 кн. / [упоряд. В. Яременко, О. Сліпушко ; перекл. Л. Махновця]. – К. : Аконіт, 2002 – . – Кн. 2. – 2002. – С. 193−331.
11. Нестерук С. Образи-символи в творчості П. Загребельного / С. Нестерук // Слово і Час. – 1999. – № 8. – С. 62−65.
12. Повість врем'яних літ. Літопис за Іпатським списком // Золоте слово. Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX-XV століть. В 2 кн. / [упоряд. В. Яременко, О. Сліпушко ; перекл. В. Яременка]. – К. : Аконіт, 2002 – . – Кн. 1. – 2002. – С. 460−781.
13. Слабошпицький М. За гамбурзьким рахунком. Читацькі маргіналії та варіації на тему Павла Загребельного / М. Слабошпицький. – К. : Ярославів Вал, 2004. – 222 с.
14. Слабошпицький М. Інший Загребельний / М. Слабошпицький // Дивослово. – 2004. – № 8. – С. 66−68.
15. Сліпушко О. Література Києворуської держави (XI-XIII століття): Актуальні проблеми сучасних студій / О. Сліпушко // Слово і Час. – 2007. – № 8. – С. 14-28.
16. Фащенко В. Павло Загребельний. Нарис творчості / В. Фащенко. – К. : Дніпро, 1984. – 207 с.

Сніжана ЧЕРНЮК
кандидат філологічних наук
(ЖДУ імені Івана Франка)

СЕМАНТИЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ МОТИВУ СМЕРТІ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ НЕОРОМАНТИКІВ

Елеонора Соловей у монографії «Українська філософська лірика» підкреслює «суттєву відмінність поетичного філософування від власне філософії», відзначаючи, однак «значну залежність розвитку ФЛ від рівня філософської культури (етносу, соціуму, доби). Очевидно також, що ФЛ має значний «компенсаторний» потенціал і по-своєму відгукується як на розквіт, так і на занепад науки філософії» [8, с. 364].

Коли в 1927 році виходить «вибухова», за оцінкою Жаклін Рюс, праця Гайдеґера «Буття і Час» [7, с. 64], українська література переживає час модерністських пошуків, дещо притлумлених уже політикою в підрадянській Україні, політикою та релігією в західноукраїнській літературі й модульованих української національною ідеєю в творчості представників «Празької поетичної школи». Відтак, посилений інтерес філософії до екзистенційних проблем логічно стає одним із джерел інтересу літературного. Серед інших − пролонгована суспільна свідомість fin de siècle, незрозуміла й напружена соціально-політична ситуація в Україні та Європі періоду міжвоєнного двадцятиліття і, зрештою, літературна традиція, як зовсім «свіжа», з перелому XIX-XX століть, так і більш давня (барокова й романтична).

Одним із найвиразніших (найпопулярніших) екзистенційних мотивів в українській модерній літературі постає мотив смерті, обігруваний у всіх стильових різновидах українського літературного модернізму: насамперед в експресіонізмі (згадати хоча б новели В. Стефаника), у неоромантизмі («Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, «Лісова пісня» та інші твори Лесі Українки), як варіант – декадансі − збірка «Зів'яле листя» Франка, в імпресіонізмі (М. Коцюбинський «Intermezzo», «Блакитний роман» Г. Михайличенка, новели Гр. Косинки), у символізмі (твори Валер'яна Поліщука, раннього А. Головка), у неореалізмі Архипа Тесленка й Степана Васильченка, в яскраво індивідуальних стилях Володимира Винниченка, Євгена

Плужника, Тодося Осьмачки, Валер'яна Підмогильного, Миколи Хвильового. Загалом важко згадати письменника цього періоду, який би не цікавився темою смерті. Л. Демська-Будзуляк і в ранньому модернізмі помічає: «Одна з найпопулярніших тем періоду раннього модернізму − тема смерті» [2, с. 25].

Тож інтерес до мотиву смерті активізується в українській літературі явно перед актуалізацією екзистенціальної філософії у першій половині двадцятого століття. Це не стільки віддалена літературна рефлексія над філософськими загальноєвропейськими пошуками, скільки саморефлексія національної літератури, зумовлена, як уже згадувалося, загальною суспільно-політичною і гуманітарною ситуацією та світоглядною традицією українського бароко, сентименталізму й романтизму, яку не зміг пересилити короткотривалий період реалізму 70-90-х років XIX ст.

Пізніше, на тлі такої традиції, закономірно виникає потреба позбавитися від української зацикленості на темі смерті. Постають яскраві альтернативні естетико-філософські проекти: «філософія кларнетизму» Павла Тичини, «філософія вітаїзму» Миколи Хвильового, «конкордизм» Володимира Винниченка. Літературна критика підтримує пошуки: Дмитро Донцов у своїй спробі авторської історії української літератури, вслід за літературним критиком перелому століть Миколою Євшаном, визнає справжніми письменниками лише тих, котрі динамічно, в боротьбі, утверджували життя.

Ця життєствердна характеристика проступає навіть у далекому від гедоністичних настанов неоромантизмі. Назва відсилає до романтизму, постулати якого лягли в основу нової течії. Неоромантична традиція є, порівняно з іншими, тяглою, віднаходимо її риси у творчості письменників як перелому століть (Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської, «молодомузівців»), так і 20-30-х років, як у підрадянській українській літературі (у формі революційного романтизму у М. Хвильового, Ю. Яновського), так і позарадянській (у творчості представників «Празької поетичної школи»). Неоромантизм успадковує від романтизму інтерес до фольклору, до історії, до громадянських і психологічно-особистісних мотивів, до одночасного протистояння людської особистості оточенню через власні ідеали і причетності до

буття цього оточення. Успадковує також інтерес до теми смерті, набутий романтизмом від барокової традиції та через фольклорний жанр балади, одночасно трансформуючи, модифікуючи його.

В українській романтичній поезії смерть є остаточним завершенням життя тіла або розчиненням особистісного людського в природному. Факт або образ смерті не подаються побіжно, не перетворюються на предмет глибокої абстрагованої рефлексії, але виступають у сюжетних конструкціях як несподівана, часто фатально несправедлива зупинка ряду життєвих дій, несанкціонована перерва життєвого сценарію, як своєрідна гайдеґґерівська «неможливість подальшої можливості». Смерть – випадкова, невчасна, вона переважно є небажаною для помираючого (хоча природною і зрозумілою як факт припинення тут-буття), небажаною і трагічною для тих, які будуть оплакувати. Це смерть на шляху до омріяного життєвого ідеалу, до мрії-мети або через остаточну недосяжність ідеалу. Романтичні твори часто зосереджуються на картині помирання, намагаючись передати почуття (відчуття) помираючого:

Де недавно козак гомонів,
…Там тихо по білому степові сивий
Туман розлягається…
…Степ-земля рідну й нерідну кров допиває;
А поміж трупами стогне, немов розмовляє…
То старий козак із сином віку доживає,
І порубаний із посіченим він розмовляє:
«Батьку, батьку! Мені душно, мене пече,
В горлі засихає!» −
«Синку, синку! Біля мене все кров тече,
Водиці немає!»

«Батьку, батьку! Хто по нас в степу заплаче,
Хто нас поховає?»
«Чуєш, синку? Чорний ворон в'ється, кряче,
За дяка співає!»

«Батьку! Із-за плечей мороз подирає,
В серці стине, стине…» −
«Трупом вкрийся, кров'ю вражою умийся,

Й їх не трохи гине!»

Отак розмовляло, далі застогнало,
А далі й замовкло… тільки кров дзюрчала…
А. Метлинський, «Козачая смерть».

Подібні варіації – в поезіях «Кладовище», «Гетьман» Метлинського, «Лиха доля» Шашкевича. Романтичне бачення мотиву смерті далеке від традиційно християнського з його опорою на Бога й Божий промисел.

У випадках, коли смерть згадується як бажана («Ой ішов козак, ой, ішов бурлак» М. Костомарова, «Місяченько круглоколий» М. Шашкевича) – ця згадка зумовлена нестерпністю життя, це не стільки закликання і бажання смерті, скільки бажання викликати співчуття, знайти соціальне оточення, своєрідна емоційна спекуляція через використання гіперболи. (Марія Прусова в дослідженні «Проблема смерті в російській поезії першої половини XIX століття» відзначає посилений інтерес російських романтиків до теми смерті й зазначає: «Романтики оспівували Смерть як велику таїну вічності і як чарівний світ возз'єднання душ» [6, с. 4]. У цьому випадку розуміння смерті наближається до екзистенціального, до смерті прирівнюється межова ситуація самотності, а навіть соціального відчуження, яке, втім, може бути замінене на злиття з природою [9, с. 26, 34].

Якщо гине історичний романтичний герой, то смерть не пояснюється, але усправедливлюється тим (як у наведеній цитаті), що він гине в бою з ворогами (тобто до кінця виконує свою соціальну роль), для значного історичного персонажа (гетьман Метлинського) смерть – логічний підсумок його життя і діяльності. У «Смерті бандуриста» Метлинського бандурист – характерник, він закликає грім і бурю, які повинні спалити його і бандуру, «Бо і в мені, і в бандурі вже глас замирає!/ Вже не гримітиме, не горітиме, як в хмарі, / Пісня в народі, бо вже наша мова конає!». Позбавлення голосу (суті соціальної ролі бандуриста) – гірше за фізичну смерть, тому бандурист хоче спалення громом. Тоді його смерть (саможертвопринесення) – достойне закінчення земного життя, бо навіть смертю він прислужиться козакам, продовжить свою соціальну дію, з кожним наступним громом козаки будуть його (а більше – його творчість) згадувати: «Може бір, може й звір,/ Степ та вітер,

море й Дніпр,/ Може, хмара, Грім і кара/ І Бандуру, і мене/ Козакові спом'яне».

Романтична думка спиняється на онтологічній межі, безрезультатно намагаючись вирішити конфлікт між існуванням і буттям, але точно відчуваючи відносність смерті й бажаючи осягнути її суть, докладним переказуванням останніх хвилин ніби бажаючи продовжити життя, не погоджуючись із абсолютністю смерті, не погоджуючись із тлумаченням смерті як остаточного припинення. При цьому трансцендентне в романтичних образах смерті присутнє у неможливості заперечення факту смерті, в обмежено-прагматичних варіантах природного й соціального. Смерть – припинення соціальної ролі й розклад тіла, а не абсолютне припинення буття. Переважно дистанційоване, через віднесення в минуле, романтичне осмислення – естетичне або етичне, причину несподіваної смерті романтики, услід за фольклорною традицією, віднаходять у материнському чи батьківському проклятті, в широко тлумаченому понятті гріха. Основна мета звернення до образу смерті – загострення емоцій, а не безпосередньо рефлексії чи активізація мислення.

«Випадає» з такої традиції мотив смерті у Шевченка – багатогранно й широко інтерпретований, серед іншого – як мотив особистісний і осмислений.

Неоромантизм, успадкувавши від попередника основу, спирається на багатогранність Шевченкового бачення і враховує ніцшеанські ідеї, а пізній неоромантизм «пражан» враховує також новий досвід української філософії й літератури. Мотив смерті інтерпретується тепер як мотив смерті індивідуальної, смерті яскравої особистості, підпорядкованої власним законам життя, рефлексуючої. Це ліричний герой, який пройшов шлях від естетичної і етичної фаз індивідуальності до вищої, або релігійної (як у поезії Ю. Дарагана, О. Стефановича, Галі Мазуренко), або свідомісної (як у творах О. Ольжича й О. Теліги).

Юрій Дараган близький до романтичного бачення зверненням до соціального й природного, які в нього не протиставляються, а зливаються, ліричний герой відчуває органічне злиття з природою. Водночас його сприйняття смерті відрефлексоване релігійно, підпорядковане суб'єктивованій трансцендентній силі й тому радісне, а не трагічне:

Як князь ранений − день схилився на захід,
Одкинув свій червоний щит,
Рубіни крови бризнули на дахи,
І червінню спокійний став блищить.
…
А герць гучний був, променистий впертий.
Мій Боже! Радісно співає сурма...
О дай же і мені в свій час умерти
Так пишно і безжурно («Вечір»).

Попри містичну модальність, у традиційно християнському релігійному ключі (часто – як апокаліптичні, «День гніву»), вирішує драматичні конфлікти світу Олекса Стефанович. Чутливий ліричний герой розчиняється в глобальності й масштабності подій кінця світу:

Над світом кличе чорний Див...
Із верходревного у лісі
На світового він розрісся
І велетенський віщий зів
У людську темряву розкрив.

Над світом − клекота погроз,
Над споночілим − крила Дива...
− Лиш той, кого зродила Діва,
зі згубних вирятує гроз −
Лиш той, чиє ім'я Христос…

Мотив смерті також може бути позначений конкретикою й риторичністю, як у поезіях Олекси Стефановича, Олени Теліги («Засудженим»), Галі Мазуренко («Пам'яті Олени Теліги»), написаних під враженням від загибелі товаришів. У цих поезіях чітко проступає семантика смерті немарної і невипадкової. У поезії Галі Мазуренко художнє рішення традиційне міфопоетичне: смерть як самопожертва (ближча до християнської – не від природи, а від рук людей). Але, на відміну від традиційної, це самопожертва тиражована:

…Її забили, бо вона поет.
Помазаники перші йдуть на жертву,
В тюрмі за стінкою голосить кулемет
За тих живих, що ждуть своєї черги.

Та ж семантика – лише суб'єктивно активніша через використання не «віддалених» займенників «вона», «вони», а «ближчих» «ми», «ви» – у поезії О. Теліги «Засудженим». Тут суб'єкт лірики – не риторичний коментатор того, що роблять інші, парадоксально безвладні (бо всього лише «ждуть своєї черги»), але сам активний учасник динамічного процесу (хоча й у множині − ми):

А тепер в кожнім серці пожежу пригаслу
Розпалили ви знову − спаливши життя.
І мов гимн урочистий, мов визвольне гасло,
Є для нас двох імен нерозривне злиття.
Над могилою вашою тиша і спокій,
Та по рідному краю − зловіщі вогні.
І піти по слідах ваших скошених кроків
Рвучко тягнуться сотні окрилених ніг.

Характеризуючи ідейного натхненника «вісниківців» і Олени Теліги зокрема, Сергій Квіт пише: «…Донцов долучає Лесю Українку до свого розуміння людського волевиявлення як частини загальної волі, що урухомлює світ і всесвіт». І перецитовує: «Сенс мав для неї лише абстрактний, незалежний від конкретного змісту, від мети, від вихідної точки – великий порив душі до чину, до руху, до виявлення себе і глорифікація сього первісного елементу життя» [4, с. 67]. Мотив смерті у присвяченій Мосендзові поезії Олени Теліги «Лист» підтверджує засвоєння поеткою донцовських ідей:

І в павутинні перехресних барв
Я палко мрію до самого рання,
Щоб Бог зіслав мені найбільший дар:
Гарячу смерть − не зимне умирання.
Бо серед співу неспокійних днів,
Повз таємничі і вабливі двері,
Я йду на клич задимлених вогнів −
На наш похмурий і прекрасний берег.
Коли ж зійду на каменистий верх
Крізь темні води й полум'яні межі −
Нехай життя хитнеться й відпливе,
Мов корабель у заграві пожежі.

Інерція динаміки така потужна, що зберігається й у смерті. Через використання ліричного «я» зростає суб'єктна напруга мотиву смерті, що тут, як у поезії Юрія Дарагана, набуває якісних характеристик. Для нового суб'єкта лірики, відповідального за життя, важливо, якими мають бути смерть чи помирання: як відпускання життя на найвищій точці чи як заслужене полегшення й відпочинок після сповненого чесної боротьби життя:

Поважна мова врочистих вітрин,
Уривчасто-скупі її аннали.
«Ми жали хліб». «Ми вигадали млин».
«Ми знали мідь». «Ми завжди воювали».
«Мене забито в чесному бою,
Поховано дбайливою сім'єю».
Як не стояти так, як я стою
В просторій залі мудрого музею? (О. Ольжич, «Археологія»).

Легко і ясно лежати з пробитими грудьми
В травах поплутаних, в росах на вогкій землі.
Так всевидюче-спокійний мій сон непробудний.
Брови розкинулись вільно на рівнім чолі. (О. Ольжич, «Легко і ясно лежати…»).

Смерть на найвищому піднесенні у цитованій вище поезії Олени Теліги корелює з перебуванням відсутнього героя на кручі в герметичному малюнку О. Ольжича «Яблуня на горі»:

Над кручею, за садом, на горі
Розквітла яблуня. Іди, тебе немає.
Здалека злото котять дзвонарі,
І вітер тихо квіти коливає.
Тебе немає. На траві прибитій
Не буде видко сліду ні на мить,
Як станеш ти угледіти крізь віти
Густу, глибоку і м'яку блакить.

«Його лірика − це сповідь воїна, відкритого й чесного в бою, який чітко усвідомлює, що тільки ціною власного життя прокладається шлях до свободи, до виборення права бути органічним складником генетичної пам'яті народу

(«Триптих»)» [5], − пише Ю. Ковалів. Така думка щодо поезії О. Ольжича видається певним утилітарним спрощенням. М. Ільницький схильний розглядати Ольжичеву готовність померти як наслідок поетової віри в щасливе прийдешнє: «З цієї всесвітньої катастрофи має відродитися золотий вік, але він прийде ціною жертв і самопосвяти, до яких треба бути постійно готовим» [3, с. 291], але наголошує на семантичній складності поезії: «Ускладненість символів, що мають «особливі асоціативні значення» для поета, не раз доходить до крайньої межі, за якою відкриваються якісь інші виміри, солодкий жах «кінцевості», екзистенційної межі; весь сенс у тому, що випадковість жесту, поруху виражає закономірність, невідворотність…» [3, с. 286]. І тому «призначення-самопожертва» в поезії О. Ольжича відповідає «універсальному закону сутності життя і людини»: людський дух і воля завжди будуть шукати утвердження і будуть перемагати страх [3, с. 295]. Таке розуміння видається тим аргументованішим, що О. Ольжич, як пам'ятаємо, не лише був інтелектуалом, але закінчив філософський факультет, тож для нього органічні світоглядна глибина й високий ступінь абстрагованості, серед іншого – й у семантиці мотиву смерті. Вочевидь, як студент Карлового університету в 1924-1929 роках, він знав думку Гайдеґера про те, що саме ідея смерті дає людині уявлення про час: коли «в 1926 році Гайдегер вивчав питання про те, від чого ідея смерті рятує людину, то у нього відбувся важливий інсайт: усвідомлення прийдешньої особистої смерті спонукає нас до переходу на більш високий модус існування…» – від стану «забуття буття» до стану «усвідомлення буття» [1]. Відтак логічним продовженням виступає і донцовська вимога чину, дії. Інтерпретація літературознавцями мотиву смерті в О. Ольжича взаємозалежна з оцінкою стильової спрямованості його творів: класицистичної, символістичної чи неоромантичної.

Неоромантична складова зближує поезію О. Ольжича з іншими «пражанами» перевагою духу над матерією, небоязким, як і в поезії О. Теліги, усвідомленим прийняттям смерті. Але якщо в творах Галі Мазуренко, Олекси Стефановича, Юрія Дарагана це прийняття теоцентричне, то в О. Ольжича й О. Теліги – свідомісне Неоромантичний герой їхньої поезії не може відвернути смерть., але планує (враховує) її як елемент свого життєвого сценарію, це не несподіване й несправедливе

припинення життя кимось або чимось ворожим, а власний волевияв. Романтична туга від неуникності смерті на шляху до ідеалу заміщується усвідомленням потреби жертв заради ідеалу, відтак смерть стає не лише немарною, але й бажаною, її краса – не в декадентському захопленні спліном, а в тому, що це смерть як частина життя, заради активного утвердження життя.

Література

1. Абросимова Е. А. Анализ концепцій смерти в Кьеркегора и Хадегера [Электронный ресурс] / Е. А. Абросимова. − Режим доступа: http://hpsy.ru/public/x009.htm
2. Демська-Будзуляк Л. Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців / Л. Демська-Будзуляк // Слово і час. – 2008. − № 1. – С. 25-31.
3. Ільницький М. М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / М. М. Ільницький; НАН України; Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича. − Львів, 1995. − 318с.
4. Квіт С. М. Дмитро Донцов. Ідеологічний портрет : монографія / С. М. Квіт. – К. : ВЦ «Київський університет», 2000. – 260 с.
5. Ковалів Ю. Біографія О. Ольжича [Електронний ресурс]/ Ю. Ковалів. − Режим доступу: http://ukrcenter.com/Література/Олег-Ольжич/57666/Біографія-авт-Ю-Ковалів
6. Прусова М. О. Проблема смерті в російській поезії першої половини XIX століття : автореф. дис ... канд. філол. наук : 10.01.02 / М. О. Прусова. − Сімферополь, 2001. − 20 с.
7. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки / Жаклін Рюс; пер. з фр. В. Шовкун. – К. : Основи, 1998. – 669 с.
8. Соловей Е. Українська філософська лірика : навч. посібник зі спецкурсу / Елеонора Соловей. – К. : Юніверс, 1999. – 368 с.
9. Яценко М. Т. Українська романтична поезія 20-60-х років XIX ст. /М. Т. Яценко // Українські поети-романтики : поет. твори / упоряд. і приміт. М. Л. Гончарука; вступ. ст. М. Т. Яценка; ред. тому М. Т. Яценко. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 6-35.

Альона ШАШКО
(Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова)

ОБРАЗ «ІНШОГО ЦАРСТВА» В ЛІТЕРАТУРНІЙ КАЗЦІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Авторська літературна казка займає значне місце в системі епічних жанрів. Залишившись тісно пов'язаною з фольклорною казкою, у творчості письменників вона набула самостійності і художньої невторності.

Пройшовши шлях еволюції від записів у первинному вигляді і проміжного «фольклористичного» етапу, літературна казка успішно розвинулася в самостійний епічний жанр. Її «всеохопленість» в описі навколишнього середовища дозволяє стверджувати, що літературна казка як спадкоємиця народної казки продовжує одну із головних функцій фольклору – формування у читача світоглядних основ, сприйняття себе у цьому світі. Незважаючи на те, що різні грані становлення і розвитку літературної казки, її взаємодії з фольклором розглядаються у працях І. Арзамасцевої, Л. Брауде, Т. Зуєвої, Т. Леонової, І. Лупанової, А. Нечаєва, Л. Овчиннікової, Л. Дерези та інших авторів, саме цей аспект розглядався досить фрагментарно і цілісного висвітлення не отримав. Нас цікавить, якою мірою українська літературна казка кінця XIX – початку XX століття успадковує картину світу, зафіксовану в народній казці.

Людина з найдавніших часів володіла цілісною системою уявлень про навколишній світ і своє місце в ньому, а кожна етнокультурна спільнота створювала визначену картину світу, яка мала ту чи іншу форму вираження для збереження і передачі її новим поколінням. У науковій термінології різних галузей такі поняття як «картина світу», «модель світу», «образ світу» дещо відрізняються від буденного сприйняття цих понять, тому в нашій роботі ця диференціація не є принциповою, ми будемо використовувати їх як синонімічні поняття, маючи на увазі «цілісну багаторівневу систему уявлень людини про світ і своє місце в ньому» [1, с. 11].

Форми втілення моделі світобачення спостерігаються в різних жанрах фольклору. Насамперед це можна простежити у дитячому фольклорі. Так, колискові пісні та забавлянки за

допомогою простих і доступних образів починали долучення немовляти до традиційної міфологічної картини світу. Світописання в міфологічних системах завжди починалося з визначення центрального образу, сакрального центру. У східнослов'янській міфопоетичній традиції таким сакральним центром є Світове дерево (Вічне Дерево Життя) як уособлення єдності усього світу, своєрідна модель Всесвіту й людини, де для кожної істоти, предмета чи явища є своє місце. Це також посередник між світами – своєрідна дорога, міст, драбина, якими можна перейти до світу богів або в потойбіччя. В образі дерева поєднались уявлення про час, простір, життя і смерть. Найчастіше у фольклорі як світове дерево виступають дуб, явір, верба, липа, калина, вишня, яблуня, сосна.

Розташовується Світове дерево у казковому просторі фольклору зазвичай на горі, посеред моря, в чистім полі неподалік дороги, в пана-хазяїна на його дворі.

У казках трапляється мотив «дерева до неба», здершись на яке герой бачить небесне божество й отримує чарівні подарунки. З образом древа-посередника між світами пов'язаний і звичай саджати дерева чи кущі на могилах. Важливість цього звичаю підкреслюється тим, що на них саджають рослини певних порід. В Україні це переважно калина.

В українських легендах дівчата перетворюються на дерева з туги за коханими. У казці «Про чарівну сопілку» з кісточок дівчини, підступно вбитої сестрами, виростає кущ калини. Зроблена з її гілочки сопілка промовляє людським голосом. Узагалі, в казковому епосі дерева тісно пов'язані з жінками й дівчатами.

В одній із казок до царського двору внадилася жар-птиця − красти золоті яблука чи груші з чарівного деревця. Царенко вирушає в похід, аби піймати злодійку, а повертається додому з нареченою.

У казці «Золотий черевичок» вмираюча мати залишила донечці дарунок-оберіг: зернятко, з якого виросла верба. Довго допомагало дерево, населене чарівними паннами, бідній сиротині. Стало у пригоді й тоді, як прийшов час шукати собі пари. А після весілля дівчини з князенком «верба з криничкою пішла в землю та й знов у князенковому саду вийшла».

Специфіка дитячого віку передбачає те, що в поезіях, піснях, казках, легендах максимально заповнена «ліва» частина опозиції – внутрішній, свій [4]. Досягається це за рахунок образів, максимально наближених до дитини, − таких як Сон, Дрімота, кіт, домашні тварини, члени родини, предмети побуту. Чужий, зовнішній, ворожий світ лише намічений образом вовка, що живе в темному лісі. Таким чином, вже у дитячому фольклорі світ розподілений на «свій» і «чужий» простір.

У всіх жанрах дитячої літератури спостерігається розширення меж простору, який засвоює дитина, і поступове переміщення центру дії зі світу свого в інший світ, чужий і небезпечний, населений дивними і загадковими істотами, що живуть за своїми законами. Чарівна казка дає досить схематичний опис «свого» світу – тільки як місця, де відбувається казкова дія і відправлення героїв у дорогу, проте «інший» світ і його мешканці описуються більш повно і детально.

У загальному вигляді казковий образ можна уявити як єдиний простір, розмежований на «умовно-реальний світ», що відповідає лівій частині опозиції «внутрішній», «свій», − та «інший світ», «тридесяте царство», що відповідає правій частині опозиції «зовнішній», «чужий», з межею між ними. Варто відмітити, що важливе міфологічне протистояння не тільки має топографічне втілення, але й проектується на аксіологічну координату – тобто всі дії і вчинки героїв обов'язково оцінюються з позиції «добро-зло».

Основними характеристиками казкового, «іншого царства» дослідниками виділяються такі: віддаленість від рідного дому, складність, бо «інше царство» часто знаходиться за непрохідним лісом, морем, вогняною рікою і дорога туди завжди пов'язана з небезпекою та жертовністю, відсутність зовнішнього єднання – «тридесяте царство» може знаходитися під землею, на горі, під водою, на острові. Часто підкреслюється його пустельність, а якщо і згадуються якісь будівлі, то це неодмінно замки та великі, пишні будинки. Золото, срібло, діаманти, перли; багатства та достаток; чудова музика; наявність казкових персонажів і чарівних предметів – всі ці елементи також присутні і можуть вільно комбінуватися між собою. До того ж ні «інше царство», ні умовно-реальний казковий світ ніколи немає ні чіткої адреси, ні назви, ні

детального опису, і всі події відбуваються в невизначений казковий час.

Майже всі авторські казки відрізняються від фольклорних значно ширшим і детальнішим описом частин казкового світу і подорожі героя. Фольклорна формула «Чи довго, чи не довго…» в літературних казках часто перетворюється в пейзажні мініатюри О. Олеся, М. Черемшини, Дніпрової Чайки та ін. Не менш детальне зображення казкових палаців, садів і міст. Часто автори вводять деталі, що зближують літературну казку із сучасністю. Так, у казці Ю. Федьковича «Від чого море солоне?» головний герой – стрілець, пригощається і гостей частує в хаті не тільки горілкою, а й «угорськими винами» [3, с. 96]. В авторських казках зустрічаємо і царів, і городничих, і стрільців. В казках М. Коненка «У царя у чатах», «Бабині гроші» перераховуються звання, деталі амуніції, військового одягу та життя військовослужбовців.

Для більшості літературних казок характерні мотиви християнства. Не дивлячись на зауваження В. Проппа щодо «лжеруського стилю» в зображенні «іншого царства» як Небесного Єрусалиму і неможливості знаходження там церков [3, с. 283]. Є. Трубецький ще в 20-ті роки XX століття відмічав, що «казкові образи якось зовсім непомітно і природньо сприймають в себе християнське вчення» [3, с. 114].

Те саме явище ми спостерігаємо і в авторських казках кінця XIX – початку XX століття. Так, у казці М. Рильського «Король» вже на самому початку показано, у якому храмі вінчається молодий королевич: «А на узгір'ї стоїть храм, сіяючи білим мармуром, золотими й срібними візерунками, променистими самоцвітами і світло-кришталевими вікнами» [3, с. 103]. У казці М. Коненка «Багатий Марко» зображується Бог як старий подорожній дідусь, а не так, як його уявляв собі головний герой: «Він гадав, що Бог прибуде / У обставинах не простих, / А з прислужниками, пишно, / На колесах золотих…» [3, с. 4]. У творі купці славлять Бога: «Слава Богу! Це на диво / Щастя нам Господь послав» [3, с. 9], автор зображує церкву і монастир як святі місця миру та спокою.

Цікавим залишається й той факт, що в літературних казках, в одному творі, зберігається поєднання і міфологічного, поганського, і християнського. Так, у казці С. Васильченка «Чорний орел» Побратим йде шукати дочку Сонця, красуню

Акулян, допомагає йому в цьому Чорний Орел в образі Лицаря, який при кожному випробуванні, допомагаючи головному герою, перетворюється в собаку, рушницю, гребінець, черевички.

Якщо в фольклорних казках «інший світ», «інше царство» частіше сприймається як данність, то в казках літературних їм все частіше надається певна оцінка. Так, у казці Катрі Гриневичевої «В царстві весни» після випробувань та повернення Усті додому, все змінилося на ідеал краси та гармонії: «Де тільки-но ясне його світло торкнулося землі, там підіймалася зелена травиця, жужжали мушки, жебоніла пташня, дерева зміняли лист, а над ставом проти Устиної хати обсипалася лоза сріблястими пуп'янками. Сонце продерло густу мряку і відбилося усміхом на тихій воді» [3, с. 131].

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що в літературних казках кінця XIX – початку XX століття зберігається внутрішньожанровий поділ казкового простору за опозиційним принципом, що характерне і для казки фольклорної. Проте кожний автор в межах загальної схеми втілював своє уявлення про казковий хронотоп, а також виділяв аксіологічні центри, на основі яких формувався моральний світ твору як складова частина загальної моделі світосприйняття.

Література

1. Аксенова Ю. А. Символы мироустройства в сознании детей / Ю. А. Аксенова. – Екатеринбург, 2000. – 272 с.
2. Дереза Л. В. Романтизм и русская литературная сказка первой половины XIX века / Л. В. Дереза. – Полтава, 2003. – 252 с.
3. Мандрівники : казки українських письменників. – Харків: МОСТ – Торнадо, 2003. − 320 с.
4. Перзеке М. Ю. Образ «иного царства» в фольклорной и литературной сказке первой половины XIX века / М. Ю. Перзеке // Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. − 2008. – Вип. 24. – С. 36- 39.
5. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л., 1986. – 365 с.
6. Трубецкой Е. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке / Е. Трубецкой // Литературная учеба. – 1990. − № 2. – С. 100-118.

Олена ЮРЧУК
кандидат філологічних наук, доцент
(ЖДУ імені Івана Франка)

ГЕТЬМАН ІВАН МАЗЕПА: АНТИКОЛОНІАЛЬНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ

Антиколоніалізм пов'язаний з активною позицією у національному питанні, що реалізується через опір імперському дискурсові й націленість на розвиток та відновлення національної культури. Він дозволяє порушити принцип, за яким колоніальне розуміється як маргінальне, те, що потребує захисту, від імені якого потрібно говорити.

Антиколоніальність оприявлюється двома рівнями: фізичним (визвольні змагання за незалежність країни) і духовним (спротив нав'язаним стереотипам та створення власних моделей розвитку рідної культури). В українській історії можемо виокремити кілька етапів антиколоніального руху: «боротьба за незалежність у добу Козаччини, національно-культурне відродження доби Романтизму (Харківський гурток романтиків, «Руська трійця», Кирило-Мефодіївське братство); мистецький ренесанс доби Модерну («Плеяда», «Молода Муза» та «Українська Хата»); національно-визвольні змагання часів Української народної республіки; «розстріляне відродження» в радянській Україні і «Празька школа» в еміграції; збройний опір ОУН-УПА; діяльність МУРу у повоєнній Німеччині; рух шістдесятників («задушене відродження»)...» [1, с. 330].

Варто констатувати певну обмеженість антиколоніального дискурсу, що визначена двома факторами. По-перше, центральною ідеєю антиколоніального руху є опір, який стає причиною уникання тієї частини культури, що з ним не пов'язана, або трактуванням її як обмеженої і негативної, такої, що не має національного ядра. На нашу думку, саме цей тип мислення тривалий час не дозволяв у свідомості української інтелігенції віднайти для давньої культури належного місця. Механічна оцінка за принципом «потрібне – непотрібне» або «іманентне – неіманетне» вимагає досить обережного ставлення. По-друге, антиколоніалізм, попри свою опозиційність до колоніального дискурсу, неможливий без нього, а також глибинно занурений у ті структури, проти яких

бореться. Він не веде до «відцентровості» мислення, а продовжує обертатися навколо імперського центру як його апологет. Тому антиколоніалізм видається дієвим за умов перебування нації у колоніальних умовах, а не після проголошення її незалежності.

Частиною антиколоніальної моделі є ідея потреби міфологізації нації, яка реалізується через міфологізацію часу (залюблення у минулому й віра в краще майбутнє) та призначення інтелігенції (ідея месіянства). Якщо говорити про духовний рівень антиколоніалізму, то йому іманентне відкидання сучасного стану. Створюється парадоксальна ситуація, за якою опір відбувається тут і сьогодні, але не для сучасного етапу, а для майбутнього. Така націленість особливо характерна для українського антиколоніалізму. Можемо пояснювати це романтичною акцентуацією української свідомості. Та заглиблення в окреслені процеси вказує на присутність в українській психіці закріпленої орієнтації на програш, за яким цінність боротьби мотивується не нагальною потребою сьогодення (тому можна й програти), а ідеєю майбутнього «золотого віку».

Яскравим прикладом антиколоніальної моделі, що реалізується через літературу, є роман Р. Іваничука «Орда». Розглянемо текст на двох рівнях реалізації опозиційності щодо російського імперського дискурсу: заперечення версії О. Пушкіна як основоположної для російського розуміння подій української історії, пов'язаних із постаттю гетьмана Мазепи, та загалом стереотипів, нав'язаних імперією українцям за роки колоніального становища.

Р. Іваничук вдається до зображення не самої Полтавської битви, а подій після неї: втечі й смерті Мазепи, помсти російського царя. Ці події у свій час не «зацікавили» О. Пушкіна, адже характеризували Петра І не як благородного правителя, а як страшного тирана-садиста, який після перемоги над бунтівним гетьманом вдається до винищення українського народу. В Р. Іваничука цар та його піддані постають не європейцями, але азіатами. Романіст маркує їх сутність двома словами: «орда» й «москалі», у зображенні вдаючись до емоційно-принизливої лексики: «...орда вже ревіла моторошним ревінням, те страшне ревіння, що оскверняло Бога і людей, морозило кров у жилах...» [2, с. 249] − та натуралістичних

описів звірств ординців: «...закінчувався дикий содом: кого волокли в полон, обрубаючи захопленим носи і вуха, жінок роздягали, шаблями відтинали перса, в животи піки встромлювали, козаків прив'язували до дощок і кидали з мурів у глибокий Сейм» [2, с. 250]. Продовжуючи традицію Т. Шевченка (наприклад, поема «Великий льох»), Р. Іваничук розуміє російське як антибоже, те, що призводить до омертвіння живого. Так, головний герой отець Єпіфанія, опинившись на боці Петра І, стає носієм смерті та нещасть, вражаючи ними всіх, із ким зводить його доля (поранення шведського короля, смерть самого Мазепи).

Опозиційність до тексту О. Пушкіна присутня в Р. Іваничука й на рівні характеристики центральної тріади образів: Мазепа – Мотря (дочка Кочубея) – цар Петро І. У цій тріаді чоловічі образи виписано як полярні. Українського гетьмана зображено як державного діяча, який намагається здобути свободу власному народу. Образ виписано в традиціях українського месіанізму: Мазепа переможений, але не скорений, помирає, не реалізувавши амбітні плани, але посіявши зерно бажання боротися у майбутньому. Російського царя показано як жорстоку людину, гіпертрофовано залюблену в катуванні. Автор подає неприваблений портрет Петра І, у якому поєднує риси й людини, й тварини, тим самим вказуючи на його анти-людську сутність (як видається Єпіфанієві, перед ним вовкулака): «Підстрибнула в царя верхня губа і так застигла, загнавши закручені кінці у широкі ніздрі, оскалилися білі клики...» [2, с. 263].

Мотря в «Орді» постає не хтивою любкою, наприкінець божевільною, як її зображав О. Пушкін, але свідомою своєї долі українкою, яка не тільки кохає Мазепу, а й поділяє його погляди на долю України. Вона діє за біблійним наказом Христа, за яким мала залишити батьків своїх і дім свій заради Нього, але в центрі Мотриних бажань − її рідний край, заради якого вона ладна йти на будь-яку жертву. Образом Мотрі Р. Іваничук продовжує галерею сильних українських жінок, започатковану ще Лесею Українкою, відмінність складає той момент, що якщо Лесині героїні боялися крові, то Мотря усвідомлює, що «це лише початок... Воля не може народитися в теплому зачіпку, вона завжди народжується в крові, тільки ми

ніколи не бачили, не зріли заблизько смерть за волю...» [2, с. 255].

Антиколоніальність позиції Р. Іваничука реалізується не тільки через деконструювання міфу про зраду Мазепи, утверджену імперським поетом О. Пушкіним, але критикою Російської імперії у різні її періоди. Використовуючи давнє історичне тло, письменник зображує близьку його часові імперську дійсність – реалії Радянського Союзу. Радянський устрій прочитується в описі життя колонії карликів (інтернаціональність, заборона спілкування рідною мовою, надумані плани економічного зростання – заготівля нікому не потрібного піску, поклоніння вождям, фізичне покарання кожного, хто висловить сумнів у доцільності колоніального існування). Радянська дійсність найповніше маркована не так діями карликів, як вербально. Р. Іваничук вживає популярні в радянський період лексичні утворення: «Єпіфаній швидко збагнув, що різнонаціональність карликів, зібравшись у міцну і спаяну дружбою інтернаціональну колонію, порозуміваються між собою московською мовою як засобом міжнаціонального спілкування, та щоб усім була зрозуміла його мова, він вживав для зв'язку менш зрозумілих понять одних і тих самих слів та словосполучень, серед яких найчастіше вирізнялися такі: «виконаємо і перевиконаємо», «покажемо світові перевагу нашого ладу», «крокуємо у світле майбутнє»...» [2, с. 318].

У розгорнутій історичній ретроспекції російської імперії: від Петра І до радянсько-комуністичного тоталітарного ладу номінація «карлик» вказує не так на фізичні вади, як духовні. Р. Іваничук доводить, що навіть висока на зріст людина, опинившись у ситуації пригноблення, погодившись на несвободне існування, стає духовним карликом. Автор вказує на складність позбуття в собі духовного карлика: «У вашій Малоросії ми залишимося навіть тоді, коли вона проголосить декларацію про незалежність. Ми ввійдемо ордою в душі малоросів, вони полюблять рабство...» [2, с. 3233]. Його слова перегукуються з ідеєю О. Забужко, висловленою Миколою у «Польових дослідженнях з українського сексу», що бажання вирватися ще не означає звільнення від рабства.

У романі «Орда» Р. Іваничук вдається й до руйнування низки стереотипів, що виробилися в українців за час імперської залежності, серед них:

– добровільності входження народів до складу Російської імперії (зображення помсти Петра І та наступних дій його представників на території України);

– асоціації Росії з «рідною», «своєю» землею – ідея побратимства народів, що найчастіше приховує під собою страх перед сильнішим, нехай і «братнім» (з думок полковника Носа: «Чи ж то від чужинців можна чекати добра? А Москва, хоч і влізлива, зате своя, православна, та й хіба встоїмо ми перед Петром?» [2, с. 250]);

– корисності для поневоленої нації толерантності щодо імперії, аніж активної боротьби супроти неї («Бачив це полковник Ніс, і злобна втіха діймала його, що не тільки він допустився зради, а й оцей улюбленець Мазепи; їх поки що два, та буде більше – тих, що впору зрозуміли безглуздя й марність боротьби з царем; а може, вони з Єпіфанієм і не зрадники, а навпаки – рятівники свого народу?» [2, с. 252]). Дія цього стереотипу ставала виправданням братовбивству, зраді серед представників однієї нації, перетворювала зрадників Батьківщини на її національних героїв.

Попередньо зазначалося, що антиколоніальні тексти, попри вагомість їх опозиційного щодо імперського дискурсу, однак існують у тій самій системі координат, що й він. Це стосується й роману Р. Іваничука «Орда». Твір не мислимий поза колоніальним простором. У романі зі сторінки в сторінку пролонгується ідея потреби закріплення в історичній пам'яті моментів нищення українців. Складається враження, що українська нація може самовизначитися лише як нація мазохістів, що, пригадуючи свій біль, отримує силу для наступних зрушень. За таких умов виникає потреба постійного гноблення, з яким нація-мазохіст буде боротися й за рахунок якого розвиватиметься. Тобто кожного разу в антиколоніальному тексті спливає ідея потреби розвитку народу не заради самого себе, а супроти когось. До того ж ідея нації-мазохіста, який інакше не може, стає наступним виправданням власної неспроможності отримати й втримати незалежність за принципом – «ми не винні, нас стільки били»: (з молитви Єпіфанія) «Уціни нас, Всевишній, державністю розуму, ми не винні за нашу історію» [2, с. 286].

Зауважимо, що ідея оприявлена в багатьох розвідках, присвячених аналізу української історії. Наприклад, Олег

Ольжич у праці «Дух руїни» зазначає: «Ми, українці, не вспіли цього зробити, бо нам перешкодили в цьому орди з півночі та зі сходу, які нападали на нашу державу, а згодом сусіди, які наш знесилений нарід поконали, розбивши нашу державу і попровадивши у відношенні до нашого народу політику внутрішнього порізнення, відомого під назвою «діли й пануй» або «путь русіна на русіна» [3, с. 11-12].

Прив'язаність антиколоніального мислення до імперського центру прослідковується й на рівні тлумачення вчинків російської верхівки. Так, полковник Чечель звинувачує Петра І не в поневоленні України, а в недотриманні українсько-російських угод: «Та коли говорити про недостойність політичних вчинків, то здрайцею передовсім треба назвати тебе, царю, ти ж бо перший потоптав угоду між нашим батьком Хмелем і твоїм вітцем Олексієм, навівши свої війська на постій в Україні, на грабунок українського люду, і посягнув на наші одвічні вольності, задумавши перемінити в драгунів козацькі полки» [2, с. 264]. Цей епізод маркує у собі неусвідомлене закріплене уявлення про можливість відмінної історії за умови іншого/добрішого/справедливішого колонізатора.

Отже, антиколоніальний дискурс, попри націленість на опір імперському дискурсові й на розвиток та відновлення національної культури, продовжує залишатися в імперській системі координат. Українському антиколоніалізмові іманентні міфологізація національного через міфологізацію часу та призначення української нації, її інтелігенції (ідея месіянства). Акцентуація на минулому веде до уникання активності в сучасному, що вказує на закріплену орієнтацію на програш, за яким цінність боротьби мотивується ідеєю майбутнього «золотого віку».

Література

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
2. Іваничук Р. Мальви. Орда: Романи / Роман Іваничук. – Донецьк: Сталкер, 2005. – 448 с.
3. Ольжич О. Дух руїни / Олег Ольжич. – К. : Смолоскип, 2007. – 52 с.

ББК 83.3(4Укр)6

Ж74 Житомирські літературознавчі студії / за ред. П.В. Білоуса. – Житомир : ЖДУ, 2012. – Випуск 6. – 132 с.

Наукове видання

ЖИТОМИРСЬКІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Випуск 6

Науковий редактор
доктор філологічних наук, професор
П. В. БІЛОУС

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

Комп'ютерна верстка, макетування, художнє оформлення –
А. В. Горбань

Формат 60×84/16. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк арк.6,6. 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