

ПИТАННЯ ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Роман Крохмальний
ПОЕТИКА ПАРАЛЕЛЬНОГО СВІТУ:
КУМУЛЯТИВНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ
«ЗАПОРОЖЦІ» ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Назар Федорак
«ВЕСЕЛИЙ ЦВИНТАР» –
«CONTRA SPERM SPERO» ВАСИЛЯ СТУСА

Ольга Вознюк
ІМАГОЛОГІЧНА ВІЗІЯ УКРАЇНИ
ЮЗЕФА ЛОБОДОВСЬКОГО

Мар'яна Гірняк
МІЖ СЦИЛЛОЮ І ХАРИБДОЮ
ВЛАСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ
(ЗА РОМАНОМ ВІТОЛЬДА ГОМБРОВИЧА «ФЕРДИДУРКЕ»)

Віктор Мартинюк
ПРИНЦИП АБСУРДНОГО В ДИСКУРСІ АБСУРДУ

Зоряна Лещишин
MONOLOG WYPOWIEDZIANY – ОДНОСТОРОННІЙ ДІАЛОГ:
ФУНКЦІОНУВАННЯ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ РОМАНІСТИЦІ
XX СТОЛІТТЯ

Роман Крохмальний Поетика паралельного світу:
кумулятивна інтерпретація
тексту «Запорожці»
Івана Нечуя-Левицького

Текст «Запорожці» І. Нечуя-Левицького – малодосліджений в аспекті кумулятивної інтерпретації, тому спробуємо: встановити параметри його полісемантичності, визначити спектр його образної палітри, розгледіти латентний зміст та ідейне навантаження часової інтерференції у паралельному світі. При цьому намагатимемось розкодувати езотеричні образи та явища, врахувати архетипні, світоглядні, історичні, фольклорні, літературні ремінісценції, здійснити віртуальну проекцію на мозаїчне тло, яке складають фрагменти текстів фольклорного та літературного походження. Сподіваємось при такому методі якнайглибше проникнути у духовний зміст тексту, розкрити його зв'язок зі скарбами нашої культури. «Отже, пріоритетною передумовою здійснення дослідження поставлених проблем є не просто занурення в художньо-літературний дискурс, а занурення саме в діахронний історико-літературний масив...»¹ – ця теза П. Іванишина щодо «постколоніального *modus interpretatio*» допомагає чітко наголосити на векторі нашого дослідження*.

¹ Іванишин П. *Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко*. – К.: Академвидав, 2008. – С. 8.

* Промовистим буде екскурс в історію публікації твору. У 1873 р. у львівському журналі «Правда» вперше надрукована казка «Запорожці» (№ 11–13). Цього ж року разом з уривком з роману «Хмари» («Новий чоловік») вона вийшла у Львові окремою брошурою. За життя письменника твір вдалося опублікувати кілька разів, зокрема, 1904 р. в Коломиї та 1917 р. в київському видавництві «Криниця». Очевидно, що перша публікація твору мала

З огляду на жорстоке переслідування царською цензурою, письменник, змушений імітувати «несерйозність» тексту, максимально наблизив поетику твору до фольклорної, використовуючи засоби часової інтерференції, трансферності, метаморфози тощо. Але поставлена ідея духовного пробудження українського народу зобов'язувала до реалістичного зображення життя у поневоленому козацькому краю. Це й спонукало автора до побудови сюжету як «в'язанки» текстів, що й породило той неординарний

за мету нагадати суспільству про чорну дату в українській історії – 1775 р. За два роки до сторіччя руйнування Запорізької Січі письменник у міфологізованому вигляді виклав свої погляди на цю подію. «У царській Росії “Запорожці” деякий час були заборонені. Нечуй-Левицький кілька разів подавав цю легенду (тут і далі підкреслення моє. – Р. К.) до цензури, але дозволу на друк не одержав. 10 травня 1886 р. київський цензор доповідав Головному управлінню в справах друку: «Что же касается повести “Запорожцы”, два издания которой были уже разрешены цензурой, то, по моему мнению, эту повесть не следует вновь разрешить печатать ввиду ее тенденциозности. Основная мысль ее показать, что в прежние времена, когда существовало козачество, запорожцы, народу жилось лучше, привольнее, свободнее... Со времени уничтожения Сечи “Украина уснула страшным сном, и люди разом так уснули и будут спать, пока снова не повеет теплый ветер с теплого края (?)», пока он не принесет с облаками живой и целительной воды”. И вся повесть проникнута такими намеками, которые возбуждают в читателе сожаление об уничтожении козачины, запорожцев, Сечи. Ввиду этого, мне казалось бы, что повесть эта не подлежит новому перепечатаванию». Як бачимо, хай би як автор намагався замаскувати твір, подаючи його то як казку, то як легенду, цензор уперто вживає дефініцію «повість» і тим самим акцентує увагу на серйозності потенційного впливу образів запорожців на поневолений люд. Особлива небезпека у тому, – вважала царська цензура, – що українофільський твір – невеликий за розміром і «може бути широко розповсюджений серед народу» (Нечуй-Левицький І. Твори: У 10 т. – Т. 2. – К.: Наукова думка, 1965. – С. 385–386).

Привертає увагу різножанрове визначення тексту – казка, легенда, повість, історична повість... Сучасний дослідник О. Вертій вважає «Запорожці» І. Нечуя-Левицького історичною казкою (Вертій О. Народні джерела національної самобутності української літератури 70-90-х років ХІХ століття. – Суми: Собор, 2005. – С. 305), текст якої він трактує як «художній взірць українського суспільства, заснований на підставах уваги і поваги до людської особистості, спадкоємності героїчних звичаїв, звичаїв історичного, духовного, соціального і політичного життя, суспільства справжнього народовладдя» (Там само). Твір цей, на наше переконання, сприймається як історична драматична поема у прозі.

«жанровий букет», в основі якого – міф про паралельний світ. А раз так, то твір вимагає такого ж неординарного прочитання. Клод Леві-Стросс у праці «Міт та значення»² наголошує на необхідності адаптувати сам процес читання тексту до його жанрової ознаки: «читаючи міт як оповідання чи газетну статтю, тобто рядок за рядком, зліва направо, ми не зрозуміємо міту, бо його ми мусимо схопити як цілість і зрозуміти, що *основне значення передане не послідовними подіями, а, якщо можна так сказати, в'язанкою подій* [тут і далі курсив мій. – Р. К.], навіть якщо ці події з'явилися в самій оповіді у різний час <...> якщо ставитись до міту так, ніби він оркестрова партитура, написана рядок за рядком, тоді ми можемо зрозуміти його як цілість, і саме таким чином зможемо виявити значення міту»³. Прочитання тексту «Запорожців» як в'язанки подій, що сталися у різних часових площинах, сприятиме адекватному виявленню сутності твору. Звідси і назва методу – *кумулятивна інтерпретація* (лат. *cumulatio*, від *cumulo* – «згрібаю», «нагромаджую»). Для зручності – у виявленні образних аналогій, намаганні «зв'язати» окремі події – дозволимо собі поділити цілісний Текст на підрядні тексти за ознаками їхньої автономності.

Текст-1 («Ненаситець»): умовний поділ твору на окремі тексти орієнтований на «внутрішній часу» певного відрізу Головного Тексту.

Вже сама номінація Головного Тексту кумулює в собі два значення: «запорожці» – лицарі, вільні люди, що проживали колись за Дніпровими порогами й завжди стояли в обороні рідного краю, рідного народу, рідної християнської віри; «запорожці» часів посткозацьких – то вже не військові, не вільні, а просто цивільні люди, позбавлені суспільного голосу – «німі на панщину ідуть / І діточок своїх ведуть»⁴. Об'єднує тих давніх вільних (духом і

² Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 345.

³ Там само. – С. 353.

⁴ Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1991. – Т. 2. – С. 111.

тілом) лицарів з нещасними кріпаками місце проживання, знаменитий топонім – жили вони «над Дніпром, коло славних порогів». І все ж письменник в образі Карпа Летючого бачить невидимий, але нерозривний зв'язок (діахронну когерентність) із тими давніми лицарями: «*він був потомок славних запорожців і мав увесь хист, всю вроду запорозьку*»⁵.

Намагаючись розбудити в українській душі її одвічну жагу до вільного життя, автор вдається до часової інтерференції (накладання часів), до уявного зіставлення гармонії високого духовного буття в паралельному світі та сучасного земного, де правнуки козацькі стали кріпаками, робочою скотиною, для якої лиш «робота тяжкая ніколи / І помолитись не дають...»⁶. Ідейний задум твору змушував письменника вдатися до пошуків такого складного переплетіння сюжетних колізій, яке оптимальним чином наблизило б світ реалістичний до світу віртуального, дозволило б художньо змодельовати картину жахливої історичної катастрофи, що призвела до руйнації духовного космосу українця. Приймаючи леві-строссівське прочитання тексту як оркестрової партитури, зазначимо, що Увертюру («Ненаситець»), як і весь Головний Текст, пронизує мотив, що зринає у підсвідомості реципієнта як слова Шевченкового звернення «До Основ'яненка»: «Б'ють пороги; місяць сходить, / Як і перше сходив... / Нема Січі, пропав і той, / Хто всім верховодив!»⁷.

Тому Текст-1 «Запорожців» І. Нечуя-Левицького закований на певні аналогії історичного плану: нащадок славного українського козацтва – молодий лоцман Карпо Летючий – має провести купецьке судно через Дніпрові пороги. Справа ця для парубка звична, бо він виріс на Дніпрових порогах, але тепер вона набуває доленосної ваги через те, що за умови успішного її завершення у його житті станеться щаслива зміна – батько коханої дівчини дасть згоду на їхнє одруження.

⁵ Нечуй-Левицький І. *Твори*. У 10 т. – К.: Наукова думка, 1965. – Т. 2. – С. 338.

⁶ Шевченко Т. *Повне зібрання творів*. – Т. 2. – С. 207.

⁷ *Там само*. – Т. 1. – С. 52.

Композиційно (за характером та змістом сюжетних колізій) Текст-1, розташований у зачині «Запорожців», має виражені ознаки окремого оповідання з несподіваним драматичним закінченням. Умовна назва – «Ненаситець» – конденсує у номінативному кодї той смертельний ризик подорожі через Дніпрові пороги, що його малює автор з тонким психологізмом та прагматичним знанням справи: на Кодацькому порозі вода «шуміла й ревла»; Звонецький, Сурський і Лохманський пороги «Карпо не зогледівся, як байдак минув»; але головне випробування було попереду: «Ще було чути, як стогнали вищі пороги, а тут уже заревів Дід, чи Ненаситець». Анімація підводної кам'яної скелі у тексті здійснюється через метафори: «Дід усе ревів та стогнав, все дужче та дужче, неначе десь ревла череда корів...»; через аналогії: «неначе десь *стріляли з гармат або дзвонили у великі дзвони*» («Задзвонили, задзвонили! – / Пішла луна гаєм. / «Ідіть же ви та моліться. / А я доспіваю». <...> Задзвонили в усі дзвони / По всій Україні»⁸

До речі, у практичному сенсі, звуки видавала не сама лиш скеля, не поріг, а водна течія. Бо вода, як відомо, здатна запам'ятовувати і видавати інформацію, здатна реагувати на зміст інформації зміною своєї молекулярної структури. У цьому сенсі Дніпрова течія може розглядатися як вмістилище історичної пам'яті. У ній закарбувалися і звуки церковних дзвонів, і звуки пострілів гармат. Дзвони і гармати – два винаходи людського інтелекту. Є в них і спільне, й діаметрально протилежне. Обидва вироби виліваються з металу. Щось не пригадується, аби гармати переливали на дзвони. Хоч Святе Письмо тисячоліттями закликає: «Перекуємо мечі на рала!» Не чують... А ось дзвони на гармати переливали. Особливо цим пишається історія Російської імперії. (Чи не за цей тяжкий гріх Петра I називають «великим»?)

Дзвони скликають народ на важливу подію – до церкви на Службу Божу, на майдан – на віче, дзвонили колись під час епідемії – звукові хвилі згубно впливали на збудник хвороби, дзвонили під час великої снігової заметілі – щоби подорожні могли

⁸ Там само. – С. 82, 88.

зорієнтуватися і не заблукали у чистому полі, дзвонили при ворожому нападі, пожежі чи іншому випадку, коли треба було якнайшвидше підняти людей на ноги, дзвонили на Великдень – щоб Бог послав щедрий урожай! Звуки дзвонів благотворно впливають на людський організм. Дзвін когерентний з людиною. А що ж гармата? Гармата – знаряддя убивства. У кого б вона не стріляла. Зливаючись воедино, голос дзвонів та гармат творить акустичний символ, що у тексті маніфестує боротьбу двох одвічних антагоністичних начал – Добра і Зла.

Та все ж образ гармати у певнім контексті може набирати дуже позитивного забарвлення: «Було колись – в Україні / Ревіли гармати; / Було колись – запорожці / Вміли панувати. / Панували, добували / І славу, і волю»⁹. Головна ж протидія в сюжеті Тексту-1 на рівні двох образів – Карпа Летючого і Ненаситця. Людини і кам'яної підводної скелі. І завершилася ця боротьба не на користь молодого парубка. Образ байдака, яким керував лоцман, також анімований: «Судно заревло перед смертю, затріщало дуже страшно, аж перемогло великий клекіт Ненаситця й впало на остру скелю». «Пекло не було таке страшне, як Ненаситець!» Бурхливий Дніпро, несподівані різкі пориви бокового вітру, стрімкість течій, що змінюють свій курс, існування підводних скель, – не лише реалії конкретного хронотопу, але й символи круговерті української історії. Події сучасні когеруються з тими, які відбулися на ціле століття раніше. Уява реципієнта «бачить», як з-під верхнього сучасного шару реалістичного живописання просвічуються барви минулого: така діахронна інтерференція кумулює в собі дві події, одну локальну, іншу – планетарну. Причиною обох – несподівані, підступні, надзвичайно круті повороти – флагманський корабель української історії із назвою «Запорізька Січ» наскочив на підводну скелю, що її уособлює «Російська імперія», а байдак Карпа Летючого розбився вдрузки на Дніпровому порозі, що зветься «Ненаситець»... Аналогія між тими двома трагічними випадками у тексті очевидна. Особливо увиразнює хижацьку сутність

⁹ Шевченко Т. *Повне зібрання творів*. – Т. 1. – С. 55.

імперії ім'я найстрашнішого Дніпрового порога: уявна паралель між реальною та віртуальною руйнівною силою пролягає через подібність характеру – ненаситна жорстокість, скеля та імперія поглинають людські життя та майно – породили дуже влучну назву для обох. Імперія = Ненаситець! Упродовж свого існування імперія ненаситно поглинає цілі країни та цілі народи, і все їй мало та й мало...(Татаро-монгольський чи золотоординський синдром? манія експансіонізму?) «У нас же й світа, як на те – / Одна Сибір неісходима, / А тюрм! а люду!.. Що й лічить! / Од молдаванина до фінна / На всіх язиках все мовчить, / Бо благоденствує!..»¹⁰.

Для Тексту-1 – затоплення судна аналогічне руйнації людської долі. Пригода на Дніпровому порозі завершується віртуальним самогубством головного персонажа: у розпачі від того, що катастрофа байдака унеможливила одруження з коханою, хлопець кидається зі скелі у «білу кипучу хвилю». На цьому внутрішній час Тексту-1 зупинився.

Текст-2 («Паралельний світ»): Але Головний Текст «Запорожців» – то «в'язка», переплетіння багатьох текстів. Критична ситуація для головного персонажа стає перехідним містком до наступного тексту, який починається актом переміни трансферної метаморфози¹¹: Карпо не тоне, стається його перенесення (transfero) з реального у паралельний світ: «він почув, що разом так і полетів униз, в якусь безодню, і стратив пам'ять». Переміщення парубка із земного у підземний світ має певну традицію в українській культурі («Котигорошко», «Марко Проклятий»). Але герой І. Нечуя-Левицького перемістився не в якесь підземне царство, де проживає лихий змії, і не в самісіньке пекло до чортів, а опинився «під Дніпром», водна течія у тексті має «внутрішній зміст»(за О.Потебнею), символізує русло історичного часу. І. Нечуй-Левицький, переносячи людину з реального часу

¹⁰ Шевченко Т. *Повне зібрання творів*. – Т. 1. – С. 247.

¹¹ Крохмальний Р. *Метаморфоза і текст (семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу)*. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. – С. 139.

в життя, що тривало понад сто років раніше, суголосний з поглядом на історичне пізнання, який висловив Поль Рікер: «зрозуміти щось – означає перенести себе в інше життя»¹² З допомогою метаморфози відкривається можливість часової інтерференції – накладання минулого на сучасність. Трансферна метаморфоза супроводжується амнезійною: парубок зустрів мешканців паралельного світу, запорожців і не зміг пригадати навіть свого імені, не зміг відповісти на запитання – хто він такий? Що він за людина? Карпо як образ-символ рідного народу, що раптово опинився поза річищем власної історії, й не пам'ятає свого імені, свого роду-племіні. У новому світі спочатку все видається цілком реалістичним, схожим на земне, адже Карпо впізнає високі скелі Ненасицького порога. «Високо над ним висіла водяна стеля. Він почав придивлятися і побачив, що там, угорі, лилася вода, текла, пінилась і навіть шуміла, а через скляну стелю синіло небо, а серед неба світило ясне сонце».¹³ Накладання реального та віртуального часу має точки дотику, має спільні базові образи: і в паралельному світі, і в земному – одне сонце, одне небо, один Дніпро. Одначе уважніший погляд помітив незвичайність підводного світу: «От дивиться Карпо вниз, а меж тими стінами росте пишний сад, про якого тільки в казках розказують». Автор не деталізує красу казкового саду. Але уважна рецепція твору вказує на те, що у підводному паралельному світі казковість образів весь час змішується (або стикається) із землею реальністю: «Там розстелялись зеленою скатертю луки з такою травою, як і на землі; там були розкидані невеличкі, але гарні пригорки, велике каміння, то гостре, як дзвіниці, то рівне й високе, наче стовпи», або порівнюється з віртуальною (біблійною) реальністю: «І все місце було гарне, як рай: зеленіло гаями, лужками, садками, виноградом. Між зеленою травою цвіли всякі квітки. Карпо бачив під самою скелею, де він лежав, пишний рожевий кущ, чув навіть пахощі од рож і васильків». Контамінація

¹² Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – С. 230.

¹³ Нечуй-Левицький І. Твори. – Т. 2. – С. 341.

біблійного, фольклорного і реального у тексті представлена через сприймання головного персонажа, що є репрезентантом земного теперішнього буття, й засвідчує накладання різних часових вимірів: того, коли ще козацтво було реальним потужним творцем української історії, й того, коли запорожські лицарі були запряжені в чужого воза й вірно служили безмежним забаганкам ненаситної цариці-німкені, завойовуючи в перших рядах її війська все новий клапоть чужої землі, клали свої буйні голови за *Lebensraum* для «неисходимой імперии», і тим самим наближали той час, коли в домовину запорозької вольниці «найрідніший» брат заб'є свого останнього підлого й підступного іржавого цвяха! А Україна, «вдова-сиротина», від розпуки й туги втратить пам'ять, вільні степи козацької на довгі століття потраплять у загребуці криваві лапи поневолювачів-народовбивць, і різноманих світових пройдисвітів та шахраїв... Хоч образ Карпа позначений дією амнезійного коду, десь на дні його притлумленої свідомості незгасно жевріє пам'ять про подію на Дніпровому порозі, аналогія якої століттями ятрить душу українця, завдає їй невимовно жорстокого болю... Запитання – як він, досвідчений лоцман, припустився такої фатальної помилки? – трансформоване в Тексті-2 як ідея паралельного світу, спонукає до роздуму над значно ширшою та болючішою проблемою: Як таке могло статися, що європейський багатомільйонний народ раптом опинився поза власним історичним часом? У тексті все побудовано на протиставленні: у земному реальному світі люди вже втратили свою ідентичність. Вони вже не козаки, не українці, не вільні хлібороби-селяни, вони – **кри-па-ки!** А в паралельному світі людина живе природнім своїм життям, цвіте, як квітка: «Придивляється Карпо вниз, аж попід гаями неначе ростуть купи високих червоних та синіх квіток. Придивляється він лучче, аж ті квітки ворущаться: то були люде». Перебування земної людини у паралельному світі позначене емінентним кодом – той світ змінює її душу, її фізичне та моральне самопочуття: «крикнув Карпо і почув, що його голос зовсім змінився: став дзвінкий, рівний, голосний». Барви, запахи трав, квітів, кущів, дерев і, навіть,

повітря дихали тут такою свободою, що «Карпо заговорив, неначе пісню заспівав»¹⁴.

Як під каменем жовкне і нидіє зелена трава, так під кріпацьким ярмом на рідній землі нидіє душа й тіло... Цьому пригнобленому кріпакові протиставлена дивовижна легкість вільної людини, у неї з'являється відчуття пташиних крил за плечима. Паралельний світ наділений особливою гравітацією, – коли гість із профанного світу стрибнув з високої скелі, то «зараз почув, що він тихесенько спускається на землю, як обережна птиця спускається з неба на дерево». Таким чином, образ Карпа Летючого не лише за номінативним кодом, а й за й за реальними відчуттями стає когерентним зі світом пташиним.

Мешканці паралельного (підводного) світу, як люди, що ніколи не знали рабської покори, душа яких окрилена свободою, вражали своїм зовнішнім виглядом: «вони були високі, рівні, дужі! Такі вони були гарні на вроду, що він таких людей не бачив ні між панами, ні між простими селянами»¹⁵. В очах представника змногого світу людські постаті позначені аберативним кодом.

А репрезентанти того історичного часу, коли ще в Україні панувала і слава, і воля, також дуже дивувалися, що в покріпаченому краю живуть такі вутлі: «Чи вже ж тепер на Україні стали такі маненькі та мізерні люде, як отсе ти? – спитав один чоловік, і обидва вони якось жалібно усміхнулись»¹⁶.

Поява у тексті металінгвістичного коду перериває дію езотеричного: розкривається таємниця походження паралельного світу. Із розмови з двома вусатими чоловіками Карпо довідався, що перед ним запорожці і що, як зруйнували Січ, то козацькі характерники зачарували її та «З того часу наша Січ з островом, з гетьманом, з козаками отут! Нашу Січ поглинув Дніпро». Отже, паралельний світ, – вихідний образ трансферної метаморфози, суб'єктом якої – запорозькі характерники, критичну ситуацію створив той, «що розпинав нашу Україну» і та, що «доконала

¹⁴ Нечуй-Левицький І. *Твори*. – Т. 2. – С. 342.

¹⁵ *Там само*. – С. 343.

¹⁶ *Там само*.

вдову-сиротину», тяжкий злочин яких закодований І. Нечуєм-Левицьким у номінації «страшне повітря», або, як антонім до «теплого вітру з теплого краю», що має вивести Україну зі страшного сну, – руйнація Січі північними «братами» мала б вказувати на дію «холодного вітру з холодного краю». Але таку паралель письменник не міг відверто висловити у творі. Вона існує як уявна.

Усі казкові особливості паралельного світу спричинені у тексті незвичайно високою його духовністю: «*В тому ліску зовсім не було тіні; скрізь потід деревом блищав однаково ясний теплий світ*». Постаті козаків сприймаються як цілком реальні, тілесні, але їхня внутрішня моральна чистота й безгрішність пронизує їх наскрізь, робить їх людьми незвичайними, прозорими, святими: «Карпо озирнувся набік і побачив, що через обох запорожців було видко кожне дерево, кожну квітку. Запорожці здались йому тінню, одначе він і кришки не злякався, бо страху там зовсім не було на тому світі.»¹⁷ Епізод засвідчує наявність у тексті потужного сакрального коду.

Аберативну закодованість паралельного світу виявляють *слухові* чуття, коли Карпо почув перемену свого голосу; *гравітаційно*, коли парубок відчув легкість ваги свого тіла; *візуально*, коли він побачив незвично могутні постаті; *фотогенічно*, коли світло проникало крізь об'єкт й не створювало тіньового ефекту. Аберативний код – чи не найважливіший у тексті – має ще й виражений хронотопний характер. Відхиленість часового простору проявляється у багатьох епізодах. Такий задум твору. Автор навмисно «зсунув», «наклав» дві часові площини, різниця між якими – століття. Таким чином у тексті унаочнена та разюча переміна, що сталася в Україні, коли її підступно поневолено, позбавлено одвічного лицарського духу. Через образ природи зображено реакцію паралельного світу на порушення гармонії буття у земному: тут бачимо сади, кожен з яких переживає одночасно іншу пору року: в одному «На дереві висіли спілі яблука та груші, червоніли вишні та черешні, червонів та жовтів спілий виноград», а інший був ще весь зелений та в квітах. Одночасне

¹⁷ Там само. – С. 343–344.

переживання рослинами різних пір року вказує на хронотопну аберацію у паралельному світі, що є дзеркальним відображенням дисгармонії вже у людському світі реальному.

Текст-3 («Гай»): Картину паралельного світу доповнює мікротекст про особливий гай. «Той гай був такий гарний, як у нас буває він гарний весною. Дерево зеленіло, як серед дня під ясним південним сонцем». Образ гаю у паралельному світі на перший погляд адекватний земному. Цікаво, що слово «гай» має ще одне, важливе для інтерпретації цього тексту, значення – «як народнопоетичний вигук-заспів уживається на початку речення; цим вигуком у народних обрядах викликали душі небіжчиків»¹⁸. Саме вигуком «гай» актуалізувався у народному світогляді взаємозв'язок між профанним та постлетальним світами. Душі з того світу викликалися на допомогу в скрутній ситуації. Пливучи на байдаках через море, щоб визволити побратимів з турецької неволі, герої Шевченкової балади співають: «Гай-гай! Море грай! / Реви, скелі ламай!»¹⁹. Пісня мала зміцнити козацьку волю до осягнення поставленої мети. У земному житті це коротке й милозвучне слово «гай» належить до символіки національного світобачення як культове місце обрядового чину весняного циклу, обряд від цього названий «гаївка».

І. Нечуй-Левицький по-своєму трактує цей образ, прирівнює його до земного, детально малює надзвичайно світлими чарівними барвами: «Незвичний світ пронизував кожний листочок наскрізь: все дерево з листям було ніби вироблене з зеленого тонкого скла. Здавалось, ніби світ бризкав з середини кожної гілки, з кожного зеленого листка, з кожної квітки й травини. Карпо мусив прикрити очі рукою...» Постійна контамінація реалістичного з віртуальним, то продуманий засіб для створення присутності у тексті часової інтерференції: «В гаю щебетали соловейки, кували зозулі, туркотали горлиці, щебетало всяке птаство. Між деревами скрізь цвіла рожа великими кущами, цвіли гвоздики,

¹⁸ Жайворонок В. *Знаки української етнокультури: Словник-довідник*. – К.: Довіра, 2006. – С. 126–127.

¹⁹ Шевченко Т. *Повне зібрання творів*. – Т. 1. – С. 154.

чорбривці, півонія; зеленіла між купами квіток рута, м'ята, любисток». Між казковими деревами лунає знайоме щебетання – картину населяють цілком земні птахи. А щедрий перелік розквітлих фітонімів підкреслює своїм розмаїттям, що й «на землі є Божий рай!» Автор навіть не малює своєї картини, а вишиває її найтоншим бісером: «Все те було освічене весняним сонцем, бо нігде під деревом не було тіні. Весь гай з квітками й птицями блищав і світився наскрізь, неначе був витканий з одного світу і з самих квіток та птиць»²⁰.

Текст-4 («Кладовище»): Аберативним кодом позначені людські образи в розвагах, в рухові – «козаки танцювали, неначе птиці літали, бо не згинали навіть вершечків трави під золотими підківками й тонкими закаблуками». У цій симфонії звуків та барв так багато мажорних тонів, що мелодії смутку, страху, тривоги, відчаю, які лунали у Тексті-1, затихли, зарубцювалися, як кровоточива рана. І раптово у той веселковий світ, у те надзвичайно оптимістичне буяння, просочується ледь чутний низький за тональністю звук, що поволі переростає у сумовиту мелодію, в основі якої – дія одного з найцікавіших у тексті – біологічного хронотопного коду. Запорожці в паралельному світі відзначаються довготривалістю життя, навіть наймолодший серед них віком понад сто двадцять років! Та все ж паралельний світ – не позачасовий. Як і всі тілесні люди в реальному світі, мешканці паралельного не вічні, а підвладні смерті. Мотив кінченості часу для біологічного суб'єкта у паралельному світі виринає в образі кладовища-діброви з височеними деревами, з дивним освітленням, позначеним дією аберативного семантичного коду: «Над тією дібровою стояла ніби дуже ясна місячна ніч або ясний вечір. На зеленому полі, скрізь попід дібровою, скрізь було видно могили. Над кожною могилою стояв у головах низенький білий кам'яний хрест, а в ногах ріс дуб. Перед кожним хрестом палав великий ставник, а в кожному дубі був застромлений козацький меч. В тій стороні світ був такий тихий, що ставники горіли, як у церкві. Йдучи

²⁰ Нечуй-Левицький І. *Твори*. – Т. 2. – С. 345.

проз те місце, запорожці почали хреститись і молитись, поздіймавши шапки»²¹.

Текст-5 («Гетьман»): Козаки повели Карпа до гетьмана, який перебував за кам'яною стіною. Ця стіна символізує поділ паралельного світу на дві частини, з'єднані між собою воротами, що пильно охороняються. «Дивиться він, аж в тій стіні прорубані ніби ворота, та такі високі, як церква! Коло тих воріт по обидва боки стояли на сторожі два старі запорожці з великими мечами. У їх сиві бороди були аж до пояса»²². Образ воріт прирівнюється з образом церкви, бо за тими воротами перебуває сам Гетьман – людина особлива у запорожській спільноті. Він наділений владою, честь та гідність якої сакралізована, місце, де перебуває козацький батько, оберігають сивобороді старці: мудрість і досвід стоїть на сторожі державотворчої традиції. А ще аналогія «ворота» – «церква» нагадує про Золоті ворота, про головну урочисту браму давнього Києва, над проїжджою частиною якої було зведено надбрамну церкву Благовіщення. Для сучасників вона є символом Київської держави.²³

Паралельний світ перебуває під водами Дніпра, про що часто наголошує наратор. Прив'язка віртуального світу до конкретного топоніму, що належить реальному світові, створює ілюзію наближеності його образу до профанного буття, ймовірність співпереживання реальних земних проблем. Поетизуючи розповідь про місце перебування гетьмана, автор висловлює своє надзвичайне захоплення козацтвом: «Ввійшовши в ті ворота, Карпо вглядив ще більше диво: там між двома високими стінами була друга гетьманська половина тієї Січі. Глянув Карпо на стелю, а там так само лився й шумів Дніпро. Сонце так чудово грало промінням в тій стелі, як у чистому кришталеві. Карпові здалося, що в тій водяній стелі одна дошка з щирого золота, а друга з срібла, третя червона як жар, а там далі жовта, зелена, синя. Ті дошки ніби ворухнулись, змінялись, неначе чиясь рука перегортувала їх навмисне. То

²¹ Нечуй-Левицький І. *Твори*. – Т. 2. – С. 346.

²² Там само.

²³ Жайворонок В. *Знаки української етнокультури...* – С. 253.

се вони всі шезали: і пишне сонце і синє небо було видко через воду, як на землі; було видко, як птиці літали в небі, як риба плила стрілою або грала проти сонця цілими табунами!»²⁴. І знову «вишивання бісером» – тонке веселкове переплетіння кольорів. У картині «гетьманської половини тієї Січі» – символічно відображений Закон Єдності Трисвіття: Небесного – Земного – Підземного. Образи гетьманської Січі, що в тексті належать до підземного світу, когерентні із реальними, земними, коли підняти погляд. А тут, поруч, під водою – світ незвичайний, бо тут усе закодовано сакральним, емінентним, аберазивним та іншими казковими кодами: «срібний лист був перемішаний з золотими яблуками та грушами, з кораловими вишнями та черешнями, з кетягами винограду з дорогого каміння». Означення срібний, золотий, кораловий, дорогий – належать до категорій, які в земному світі є символами вищої досконалості. У цьому сенсі текст про паралельний світ споріднений з народнопоетичною образністю, яка «широко вживається в колядках, у величальних піснях, де бачимо «коники золотогриві», вербу «золотокоору», де в пана «золота брама», в оленя на рогах «золотий терем».²⁵ Образ саду також споріднений з народнопісенним, там він позначений кодом святості, особливо у щедрівках. У І. Нечуя-Левицького: «Весь сад блищав, як сонце. З дерева на дерево перелітали райські птиці, неначе хто перекидав пучки вогню або блискавки». У фольклорі: «Щедрий вечір, добрий вечір! Там сад-виноград да посажений, Щедрий вечір, добрий вечір! Райські пташки да принадажені»²⁶.

Сприймання образів віртуального паралельного світу як реальних сприяє постійна аналогія з народнопісенними образами: «А там за садом стояв простий зелений дуб, а під тим дубом на камені сидів гетьман» (В народній пісні – «Там за садом зеленим / Дівчинонька з козаком стояла»); дуб, під яким сидить гетьман, – символ поваги, здоров'я, сили, могутності, «дуб споконвіку поважаний у народі; вірили, що це незвичайне дерево, бо

²⁴ Нечуй-Левицький І. *Твори*. – Т. 2. – С. 346.

²⁵ Жайворонок В. *Знаки української етнокультури...* – С. 253.

²⁶ Там само. – С. 520.

його нібито любили боги і жили на ньому; <...> дерево порівнювали з людиною (“Міцний, як дуб”)²⁷.

І. Нечуй-Левицький успішно застосовує фольклорну символіку в гіперболізованих характеристиках образу гетьмана: «Він був такий великий, як Палій. Здається, не було коня на світі, щоб вдержав його на собі!» Зовнішній вигляд – у золотих деталях одягу, в атрибутах гетьманської влади, підкреслює духовну та інтелектуальну досконалість козацького батька: «На гетьманові була висока шапка, а з шапки набік висів золотий вершок; він був підперезаний золотим поясом і обутий в червоні чоботи з золотими підківками. Спершись однією рукою на широкий меч, гетьман держав в другій руці булаву з щирого золота, обсипану дорогим камінням, котре блищало, як проміння. Вся булава так світилась, неначе гетьман держав у руці сонце». Меч, як і булава, символізують владні повноваження, якими наділило гетьмана січове товариство. З давніх-давен «меч був емблемою суду, символом князівської влади; на мечі присягалися (за Олега присяга зброєю вже була «твердою присягою»)²⁸. Порівняння булави із сонцем вказує на символіку єдності трисвіття. Про це так само свідчить метаморфоза, вхідним образом якої «мислі», а вихідним – «соловейки»²⁹: «Гетьман думав глибоку думу, схиливши голову, і його мислі вилітали соловейками, сідали на дубові та співали»³⁰.

Цікавим видається те, що мешканці паралельного світу, перебували під водами Дніпра, бачили крізь товщу його течії сине небо, птахів, не вважали себе такими, що перебувають в Україні. Окрім духовного, іншого контакту чи інформаційного зв'язку з рідним народом у козацтва не було. У цьому також підкреслена «паралельність» світів (адже дві паралельні лінії ніколи не перетинаються, скільки б їх не продовжувати). Тому, коли Карпа Летючого привели перед очі ясновельможного гетьмана і повідомили, що «чоловік прибув до нас з України», то в тексті це

²⁷ Жайворонок В. *Знаки української етнокультури...* – С. 203.

²⁸ *Там само.* – С. 361.

²⁹ Крохмальний Р. *Метаморфоза і текст...* – С. 144.

³⁰ Нечуй-Левицький І. *Твори.* – Т. 2. – С. 347.

призводить до критичної ситуації, що реалізується у метаморфозі («сльози» – «рожі»), яка в поетичній формі символізує відновлений живий зв'язок з рідним краєм: гетьман довго дивився на парубка, і «дві сльози упало з його очей на землю. На тім місці вже лежало дві рожі»³¹. Першими словами козацького чільника була висловлена надія, що перед ним чоловік, якого прислав Бог і народ. Козацтво сподівалося і надіялося, що настане ще такий час, коли народ покличе до себе своїх славних лицарів. У цій надії – футуристична когерентність паралельного світу зі світом земним. На жаль, виявилось, що Карпо зовсім не посланець народу, а випадково потрапив сюди через драматичну пригоду на дніпровому порозі. І все ж гетьман з великою радістю зустрів людину, живого свідка усіх тих подій, які відбуваються там, на поверхні, на рідній землі. Радість гетьмана така велика, що він боїться обняти парубка, аби не задушити його «од моєї великої сили, од щирого серця» і ніжно стиха поцілував. Козацький батько цікавиться: «Скажи ж мені, сину, що там діється на Україні?» «Чи пам'ятають на Україні про гетьмана й козаків, чи згадують?»

Коли ж виявилось, що лиш дещо знають молоді люди про козацькі часи од старих людей, від кобзарів. Але мовчать про Січ вчені люди, попи, ченці... Ніхто нічого не розкаже, чи лучче тепер, чи гірше, як колись було. Поневолювачі пильно стежили, аби серед народу українського не відродився дух козацький. «Гетьман важко зітхнув і поклав свою булаву на камінь. З каміння так і бризнули левкої та фіалки кругом булави, а виноград оплів навкруги камінь і постлався по траві»³². Фітонімна літогліфічна метаморфоза³³ у тексті засвідчує поетизацію булави та її зв'язку з рідною землею, виражає діахронну когерентність образів паралельного світу, бо продовжує давню українську традицію: «палиця з кулястим металевим потовщенням на кінці» у княжі часи використовувалася як військова зброя, а «за Козаччини стає символом влади («До булави треба голови»). Гетьманська булава

³¹ Там само.

³² Там само. – С. 348.

³³ Крохмальний Р. *Метаморфоза і текст...* – С. 65.

мала вже срібну або позолочену кулю, що «покривалася, як правило, бірюзою, смарагдом, перлами;» «відомою є булава Івана Сірка, яку потім вручали наступним кошовим отаманам Січі до її остаточного зруйнування...»³⁴ Символ гетьманської влади у тексті, очевидно, не пов'язаний із булавою Сірка, адже твір побудований виключно на віртуальній символіці, на діахронному духовному єднанні різних поколінь нашого народу.

Козацтво, усім єством пов'язане з рідною землею, співчуває за свій народ, бо ним там тепер поганяють «жиди, й ляхи, й москалі». Перебування у паралельному просторі не перетворило заповорожців на пасивних спостерігачів. Вони палають бажанням допомогти своїм рідним, визволити їх із тяжкої кормиги, та усвідомлюють, що зробити це можна лише за умови розкріпачення людських душ. Єдину надію козаки покладають у цій справі на щирі молитви: «Ходімо ж, козаки, до церкви та питаємо в Бога, що діяти нам, та помолимося Богу за Україну»³⁵.

Після того, як гетьман проголосив клич іти до церкви, а козацтво з радістю відгукнулося, знову стається літогліфічна метаморфоза³⁶, вхідним образом якої – «камінь», а вихідним – «кров»: гетьман застромив свій меч у камінь, як у віск, «а з-під меча задзюрчала кров»³⁷. Посеред численних знаків української етнокультури вхідний та вихідний образи метаморфози посідають важливе місце: «Кров не вода, а серце не камінь»; Що символізує кров, що витікає з каменю? «у народній творчості кров символізує життя...»; «відомий вираз *голос крові* означає передусім обурення проти кривди, завданої тому чи іншому родичеві...»³⁸

І. Нечуй-Левицький бачить в особі гетьмана мужа надзвичайно авторитетного та розважливого, порівнює його з іншими славними полководцями, батьками народу; бере з них кращі риси і творить збірний образ ідеального державного діяча: «Гетьман

³⁴ Жайворонок В. *Знаки української етнокультури...* – С. 59.

³⁵ Нечуй-Левицький І. *Твори*. – Т. 1. – С. 348.

³⁶ Крохмальний Р. *Метаморфоза і текст...* – С. 65.

³⁷ Нечуй-Левицький І. *Твори*. – Т. 2. – С. 348.

³⁸ Жайворонок В. *Знаки української етнокультури...* – С. 316.

був вищий і краший од усіх запорожців; високий, як Палій, гарний, як Мазепа, сміливий, як Богдан Хмельницький. Його лице блищало, як раннє сонце».

Текст-6 («Козацька церква»): У паралельному світі особливою символікою наділена козацька церква. У всій тій ході козацького війська до церкви бринить якийсь особливий сакральний мажор, що його навіює на людину довколишня жива природа. Йшли «широким зеленим полем» («Гей, долиною, гей, широкою козаки йдуть» – немовби лунає відома народна пісня десь за кадром), «а по обидва боки росли чудові гаї та сади. В тих садах росло дерево з золотим та срібним листом, а між тим деревом траплялося часом і просте дерево садове, і отсе на одному були спілі овочі, а на другому тільки що наливалися, а третє дерево стояло в білому цвіту». Знову спостерігаємо контамінацію віртуальних та реалістичних образів: поруч із чарівними деревами ростуть у паралельному світі прості садові дерева. А те, що різні дерева переживають різні пори року, знову, вкотре, акцентує увагу на діахронній когерентності, на тому, що категорія часу у тексті позначена аберативним кодом стосовно земного біологічного хронотопного коду та щодо аксіології земного буття.

З образом церкви у тексті пов'язані водоспади, що лилися з розколин високої кам'яної стіни «і спадали найдрібнішою білою росою в дві річечки. Ті річечки стікалися докупи, а між ними був високий острівець». Острівець, на якому міститься козацька церква, символізує посланницьку місію церкви. Вона є сакральним анклавом у світі дочасному. Можливо, Карпо, йдучи з козацьким товариством до церкви, шукав очима звичної будівлі, такої, як у Т. Шевченка: «А онде, онде за Дніпром, / На пригорі, ніби капличка, / Козацька церква невеличка / Стоїть з похиленим хрестом»³⁹.

Але увагу парубка привернула не будівля, якої ніде не було видно, а острів посеред двох потоків чистої води. Щось рідне й близьке проглядалося у ньому: «На тім острові понад річечка-ми, скрізь попід кам'яною стіною росли вишневі сади і стояли

³⁹ Шевченко Т. *Повне зібрання творів*. – Т. 1. – С. 29.

в цвіту, як у нас буває весною. Весь той куток білів вишневим цвітом» (картина асоціюється з Шевченковим «Садок вишневий коло хати»). Тож у тому дивному світі тісно переплітається знайоме та незнайоме, звичне і незвичайне. Та церкви не було видно. «Карпо бачив тільки на острівці камінь, а на камені стояв високий хрест з чистого золота, весь гладенький знизу доверху. На самому перехресті висів терновий вінок, а на колочках того вінка блищала свіжа кров». Терновий вінок символ страждання, з образом асоціюється «так звана «тернова (тобто важка) до Бога дорога»; не випадково вінець Христовий зроблено із терну».⁴⁰ Образ свіжої крові на терновому вінку, що висить на золотому хресті, когерентний і зі стражданнями розп'ятого за людські гріхи Сина Божого, і розп'ятого на історичних «розпуттях велелюдних» народу християнського: сакральна і часова когерентність у тому, що кров свіжа. «Хрест блищав навкруги, як сонце, а од того світу над хрестом на кам'яній стіні стояли аж три веселки, дуже-дуже ясні! Карпо більш нічого не бачив, тільки білі, як пух, сади, а над садами золотий блискучий хрест і три веселки». Хрест і три веселки – надзвичайно вражаючий символ єднання землі й неба; «у народі завжди вважалося, що воду з річок до неба подає веселка-райдуга (цим шляхом ангели сходять з неба набирати воду з річок), тобто простягається «в рай дуга»⁴¹. Наратор два рази наголошує, що було водночас аж три веселки! Він хоче привернути особливу увагу до числа «три», «що з найдавніших часів символізує довершеність, досконалість». З дохристиянських часів в українській міфології символом світобудови було світове дерево, в образі якого закодована єдність небесного – земного і підземного світів. Предки керувалися Законом Трояна. У християнському світогляді число «три», як відомо, має надзвичайно важливе значення: воно дуже часто згадується у Святому Письмі. «В українців число три відіграє значну міфічну, містичну й магічну роль», згадаймо – народну пісню «про три криниченьки й три дівчиноньки», «баладу про чарівне трой-зілля, колядку

⁴⁰ Жайворонок В. *Знаки української етнокультури...* – С. 593.

⁴¹ Там само. – С. 578.

про трьох братів, трьох товаришів (сонце, місяць, дощ) і церкву «з трьома верхами».⁴²

– Се наша церква! – промовили діди до Карпа, показуючи на хрест. – тільки отой хрест ми взяли з собою з Запорожжя, бо ми знали, що й хреста там не зосталося б. А ми за хрест лежали на степах, на морі свої голови»⁴³.

Церква у паралельному світі також символ: острівець, утворений двома найчистісінькими річками, той сакральний анклав з хрестом посередині, два водоспади, що зливаються «найдрібнішою білою рососою в дві річечки», є символом Божої благодаті, що огортає святе місце. Адже вода «опоетизована в народній творчості, оскільки з нею тісно пов'язане життя людини від народження до смерті, взагалі все земне природне життя»; «її здавна шанують як святу»⁴⁴; у річці Йордані хрестився сам Спаситель, а в Дніпрі – українці.

Текст-7 («Калина»): Кущ калини, що стоїть коло острівця навпроти самого хреста, сприймається насамперед візуально: «Зверху на кущі червоніли спілі ягоди, а середина куща була облита білим цвітом. Під самісіньким кущем блищала в калині криничка» (на криничку звертаємо увагу, бо вона потім зіграє у сюжеті роль інвертора метаморфози). Поєднання цвіту та спілих ягід на одному кущі, як і на інших плодових деревах у тексті, знову вказують на характерну особливість категорії часу в паралельному світі. Час виконує рух не лінійно, а спіралевидно. Тому на одному дереві розвиток плодів перебуває на різних стадіях, властивих для різних пір року. Зорове сприймання образу калини змінюється на слухове: «От почали вони наблизитись до того хреста, аж чує Карпо, хтось співає пісню, і співає голос дівочий. Карпо чув усякі голоси, та ще зроду не чув такого гарного, рівного, високого, дзвінкого та голосного! Той голос співав українську пісню». Полісемантичність образу калини надзвичайна, але в цьому тексті символ України переважає усі інші. Через духовний

⁴² Там само. – С. 604.

⁴³ Нечуй-Левицький І. *Твори*. – Т. 2. – С. 348–349.

⁴⁴ Жайворонок В. *Знаки української етнокультури...* – С. 106.

зв'язок калини та Карпа можемо відчутти на глибинному рівні, що таке когерентність: «То велика, незмірна туга та горе, то надія, то радість і гаряче кохання лилося в тому чудовому голосі. Карпо чув, як дуже забилось в його серце, як у його серці переживалося все те, що співав голос...»

Його супутники-запорожці, напевно, також пригадали сумну козацьку пісню: «Ой поїхав козак в Московщину та там і загинув. / Свою рідну Україну навіки покинув. / Казав собі насипати високу могилу, / Казав собі посадити в голові калину. / Будуть пташки прилітати калиноньку їсти, / Будуть мені приносити з України вісті»⁴⁵. «Навіть старі діди похиляли голови»⁴⁶. Пісня – живе втілення української душі, її незвичайної ніжності, лагідності й чистоти.

Текст-8 («Молитва»): Молитва – найважливіший духовний когерент, місток між людиною і Богом. Від княжих часів цей засіб єднання міцно увійшов у постійну щоденну традицію. Володимир Мономах «вислухував утрєню ще перед сходом сонця», «Перед вечором деколи слухали вечірні»; «Ніччю побожний Мономах деколи вставав помолитися або хоч ударити поклон»⁴⁷. Князь у «Повчанні дітям» «Закликає до каяття, поклонів, молитов. Навіть серед ночі добре є співати побожні пісні й бити поклони. Так само, сидячи на коні, коли нема іншого діла, ліпше говорити «Господи, помилуй», ніж думати якусь нісенітницю»⁴⁸. Надзвичайна прихильність козацтва до молитви – у глибині переживань Стороженкового персонажа у мить її сотворення: «Кобза упав на коліна й став молитися. Не устами молитва його творилась, а теплою душею: полинула вона до Милосердного і, напиваючись Його благодаті, забула землю, забула й саму себе»⁴⁹. Страшному грішникові, який перебуває на маргінесі сакральної

⁴⁵ Жайворонок В. *Знаки української етнокультури...* – С. 270.

⁴⁶ Нечуй-Левицький І. *Твори*. – Т. 2. – С. 349.

⁴⁷ *Історія української культури* / За загал. ред. І. Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994. – С. 31–32.

⁴⁸ *Там само*. – С. 216.

⁴⁹ Стороженко О. *Марко Проклятий: Повість. Оповідання* / Упоряд., передм. та приміт. П. Хропка. – К.: Дніпро, 1989. – С. 318.

антропоцентричної триєдності, й, незважаючи на всі зусилля, ніяк не може повернутися у її лоно, козак радить: «лучче почни ранок молитвою. От що тобі треба!». У відповіді Марка Проклятого – може, одна з найголовніших вимог до налаштованості на розмову із Всевишнім:

– Не вимолиш, – одказав Марко, схиливши на груди голову, – коли тієї молитви нема отут! – і Марко приложив руки до серця. – Поперечитував я на своєму віку усі акафісти, тропарі, псалми, напам'ять їх вивчив, *ціліснітькими днями й ночами харамаркав*, а торба моя од сього не полегшала. Доводилось мені і скарби знаходити: багацько набудував я церков, монастирів; багацько роздавав старцям, бідним, неймуцим, а ще більше задля того, щоб одмовляли тяжкії мої гріхи, а торба моя усе-таки не полегшала. *Чужим словом і чужими грішми не ублагаєш Господа; ті молитви і скарби в нас самих; шукай їх у твоїм серці, у твоїй душі; коли ж там нема, то вже ні в кого їх не позичиш...*⁵⁰

У тексті «Запорожці» І. Нечуя-Левицького українців трактують як єдину душу. Вони не діляться на окремі особи у загальнонародній справі визволення з неволі. Їм допоможе лише спільна молитва. Вражаючою духовною силою наділена у паралельному світі козацька молитва за Україну: «Гетьман став проти хреста на коліна, і за ним упало навколішки все товариство. От гетьман почав читати молитву, а разом з ним загула вся громада, як-от гуде народ у церкві, тоді як почнуть співати “Їже херувими”». Насамперед привертає увагу висока повага товариства до гетьмана. Навіть тут, перед Богом, він – перший! Єдиним серцем і устами молиться козацтво. Та ще й як молиться! Молитва – потужний когерент, місток духовного взаємозв'язку. Від тої молитви дрижить земля і передає духовну енергію по всій Україні: «Карпо чув, що під його коліньми дрижала земля; він ухопився рукою за камінь, і той камінь дрижав, а після так і розколовся надвоє. Од тієї козацької молитви страшно заревли пороги, задрижали обидва береги Дніпра, затрусилась земля на Україні, затрусився Київ на горах». Когерентність підводного паралельного світу зі світом земним у тексті очевидна. А єдність з небом проявляється через образ калини: «І знов загуло товариство, і впало ниць до

⁵⁰ Там само. – С. 319.

землі. В той час знов з калини заспівав чудовий дівочий голос, заспівав пісню до Бога, і вся громада слухала ту пісню і плакала»⁵¹.

Текст-9 («Маруся»): Після натхненної молитви у повісті настає критична ситуація для образу червоної калини: «Гетьман скінчив молитву і встав, всі козаки встали за ним. “Настав час!” – промовив один характерник, показуючи рукою на куц калини, і Летючому здалося, що та калина аж заворушилась, неначе на неї повіяв вітер. Голос заспівав веселої пісні».⁵² У словах козацького характерника категорія часу має доленосне значення для здійснення зворотної метаморфози «калина» – «дівчина». Інвертор – вода; суб’єкт переміни – дід-характерник; об’єкт переміни – куц калини і криничка; Акт переміни у тексті відбувається експлікативно: «Один дід пішов до криниці, набрав у пригорщі води і тричі бризнув на калину. І Карпо бачив, як червоні кетяги калини ставали квітками та стрічками на голові чудової дівчини, ставали рум’янками на повних щоках; він бачив, як білий цвіт ставав білим лицем, білою сорочкою, як криничка стала відрами». Вихідний образ метаморфози: «Де був куц калини, там стояла чудова дівчина і брала воду з криниці. Коли придивиться Карпо до тієї дівчини, аж то стоїть Олеся, дочка отамани Музики»⁵³.

Під враженням від побаченого перемінився і сам парубок: вихідний образ попередньої метаморфози «калина» – «дівчина» скасував дію амнезійного коду, повернув пам’ять, і він раптово «згадав усе-усе: і своє ймення, і свою біду, і все, що з ним сталося». У метаморфозі закодована надія на те, що воскресіння України козацької пробудить пам’ять у поневоленій.

Відкрилися передумови дивовижної переміни, яка сталася сто років тому. Кризова і критична ситуація метаморфози «дівчина» – «калина» виникли через палке кохання: Маруся Музиківна, коли повернулася знову в людський образ, серед перших запитань промовила: «Де мій милий гетьман? І з тими словами її очі впали на гетьмана. Вона почала умлівати і тихо сіла на

⁵¹ Нечуй-Левицький І. *Твори*. – Т. 2. – С. 349.

⁵² Там само. – С. 350.

⁵³ Там само.

камінь. А гетьман дивився на неї довго-довго. Його грізне лице стало таке ласкаве, як у малого хлопця»⁵⁴.

Текст-10 («Таємниця»): В основі – металінгвістичний код. Про щире палке кохання, та про таємницю столітньої метаморфози розповів один із характерників: Маруся Музиківна покохала гетьмана запорізьких козаків, сіла на човник і припливла на Січ. Жінка ступила ногою на острів і тим самим порушила закон. Подія ця сталася якраз перед тим, як Катерина I зруйнувала козацьку вольницю. Характерник звертається до дівчини, розкриваючи перед нею причину її перетворення: «Ти вчинила великий гріх! Запорожець не повинен кохати дівчат, а твоя дівоча нога не повинна була і торкатись об нашу січову землю. За свій гріх ти стала калиною, і разом з нашим кошом тебе поглинув Дніпро. Ти стояла отут уже сто літ і спокутувала свій гріх»⁵⁵. Таким чином, метаморфоза дівчини в калину має семантичний код покути, покаяння. Цю тезу підтверджує сам гетьман:

– Иди, Марусе, з сим хлопцем на Україну. Така Божа воля. За твою щиру любов до мене ти каралась, за щиру любов ти й спокутувала. Иди, і коли людям добре жити на Україні, то зоставайся там і кінчай свій людський вік; а коли людям погано жити, то ти вернешся до нас, знов от-тут перед хрестом станеш калиною і розкажеш нам, і виспіваш нам про горе України.⁵⁶

Текст-11 («Орел»): Трансферній переміні «паралельний світ» – «поневолена Україна», що здійснюється дідом-характерником за наказом гетьмана, передує автометаморфоза «дід» – «орел»: «Той дід зараз став орлом, вхопив на себе Марусю й Карпа, махнув широкими крилами. Водяна стеля так і розступилася на три сажні, неначе од великого вихра. Орел поніс їх обох понад страшними Дніпровими порогами»⁵⁷. Повернення з підземного світу за допомогою птаха відоме в українському фольклорі («Котигорошко»), як і уявна метаморфоза «людина» – «орел»

⁵⁴ Там само.

⁵⁵ Там само.

⁵⁶ Там само. – С. 351.

⁵⁷ Там само.

(«А козак, як орел, Як побачив, так і вмер», кажуть: «Орел, а не козак»); народнопісенні аналогії символізують силу, відвагу і мужність. Широко використовує цей образ Т. Шевченко – «Літа орел, літа сизий / Попід небесами» («Гайдамаки»);⁵⁸ «Споконвіку Прометея / Там орел карає, / Що день Божий добрі ребра / Й серце розбиває» («Кавказ»)⁵⁹. У першому випадку образ несе в собі потужну позитивну енергію, бо когерентний з небом і землею; у другому – символізує двоголового імперського орла, загарбницьку народоббивчу політику Росії.

В українській літературі Шевченкове двояке розуміння образу орла стало традицією: птах у різних випадках трактується по-різному. Іван Фанко орлиним прізвищем наділив головного героя повісті «Захар Беркут», в образі якого – найкращі риси людського характеру. В поезії «Рад би я, весно...» поет в душі прагне злитися воєдино з небом і землею, цілком належати сакральній когерентності, підкоряючись одвічному Закону Триєдності: «Рад би я ястребом плавать в блакиті, / Травкою ніжною п'ятись з землі»⁶⁰. Його Беркут, то шукає на світі правди, шукає вічного життя в образі самого Бога, то сам уособлює знаряддя смерті: «В блакиті він завис недвижний, розпростертий, / Мов над життям грізний, невпинний образ смерті»⁶¹. Проекція Франкового образу орла, що на гербі імперії, поєднує і виразне емоційне забарвлення, і вмотивоване його сприймання: «Я не люблю тебе, ненавиджу, беркуте! / За те, що в груді ти ховаєш серце люте, / За те, що кров ти п'єш, на низьких і слабих / З погордою глядиш, хоч сам живеш із них, / За те, що так тебе боїться слабша твар, / Ненавиджу тебе за теє, що ти цар!»⁶². Олександр Олесь також неоднозначно трактує в різних поезіях цей орнітонімний символ: «О дух України! Орел! / Дух вільний, смілий і високий, / Злети, стурбуй цей

⁵⁸ Шевченко Т. *Повне зібрання творів*. – Т. 1. – С. 80.

⁵⁹ *Там само*. – С. 246.

⁶⁰ Франко І. *Зібрання творів* : У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 1. – С. 32.

⁶¹ *Там само*. – С. 81.

⁶² *Там само*. – С. 82.

мертвий спокій...»⁶³ В іншому випадку сам народ переминюється в орла: «Народе мій! І ти – орел, вночі підтятий, / І чом не лицар ти, захоплений в полон?! / О орле мій, мій велетню крилатий, / О лицарю, покараний за сон!..» Саме завдяки орнітонімному символу, а також через потужне поєднання ексекутивного та лєтаргійного семантичних кодів, мотиви поетичних творів О. Олєся у наведених прикладах дуже близькі до «Запорожців». Хоч у І. Нечуя-Левицького твір напоєний жалісливим співчуттям до поневоленого народу. Олєсєву душу шматує болісне й гірке риторичне запитання-докір: «Чому ж ти, орле мій, з орлами не літаєш, / А крила веслами волочиш по землі?!»⁶⁴

Що єднає Франкового Захара Беркута з дідом-характерником у «Запорожцях» Нечуя-Левицького? Обидва образи закодовані на збереження кращих рис нашого народу. Франків Беркут возвеличив, підніс свій народ до вершин людського духа як такий, що уміє бути господарем своєї землі та своєї долі, і, як треба, вміє відважно постояти за свою волю й честь зі зброєю в руках. В образі тухольської громади, як і в образі січового братства, – зразок чітко злагодженого суспільного життя, в якому немає місця кривді, брехні, егоїстичній корисливості, облуді чи будь-якій несправедливості. У беркутів, як і в козаків, генетична державницька жилка, бо в їхній крові рабського – ані краплини! Обидва діди – Франків Захар та характерник Нечуя-Левицького свято оберігають традиційний Закон суспільного життя, суспільної моралі, вони є прикладом для наслідування в житті майбутніх поколінь.

У І. Нечуя-Левицького метаморфоза «дід» – «орел» позначена субвентивним кодом, бо мета її вихідного образу – допомогти двом персонажам змінити місце перебування, перенести зі світу паралельного у світ реальний. Орел І. Нечуя-Левицького також підносить свій народ до піднебєсєя! Адже Маруся Музиківна й Карпо Летючий, то образи-символи: дівчина представляє спільноту козацьких часів, а парубок – кріпацьких. При перельоті орел

⁶³ Олєсь Олєксандр. *Твори*. У 2 т. / Упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Радишевський. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 74.

⁶⁴ *Там само*. – Т. 1. – С. 117.

піднявся так високо, що стається уявна метаморфоза: «Дніпро здавався якимсь звіром, у котрого грива і шерсть крутилась білими вихрами». Вихідний образ метаморфози «Дніпро» – «звір» резонує з Шевченковим «Реве та стогне Дніпр широкий». В обох текстах образ Дніпра символізує надзвичайне психологічне напруження, збурення... Коли ж парубок запитав, нащо орел так високо піднявся, у відповіді проявився козацький волелюбний характер: «Бо я запорожець і люблю простор. А де більше волі, більше простор, як не тут, у небі, під хмарами...» Коли орлині крила черкалися об хмари, орел спитав своїх підопічних, чи бачать вони, що діється на Україні? Вони відповіли, що не бачать, бо «зелена Україна туманом укрилась». Народ козацький (Маруся) та народ кріпацький (Карпо) не бачать рідної землі. Глибокий метафоричний зміст закладений в опозиції кольорів «зеленого» та «сірого» (туман). Зелений символізує життя, а сірий, то колір солдатської шинелі, символ московщини, що заповонила українські степи.

Текст-12 («Прокляття»): Дід-характерник (хоч сам перебуває у метаморфованому образі) чинить ще одну перемену – візуальну. Інвертором метаморфози тут є хмари: Орел радить дівчині та парубкові доторкнутися хмар і протерти собі очі. Перед їхнім поглядом відкривається страшна картина: «од самого Дніпра аж по Сян, аж до Перемишля і Ярослава на зеленому полі скрізь в'ються жовті гадюки і повсисались в українську землю...»⁶⁵ «скрізь неначе великими клубками в'ються черви або глистюки...» «на зеленому полі плазують сірі комашки поміж тим гадом...»⁶⁶. Таким чином, у «Запорожцях» І. Нечуй-Левицький протиставляє невимовно красивому й духовно гармонійному паралельному світові огидні образи та жахливу реальність видимого земного світу. Характерник тлумачить своїм супутникам значення побаченої з-під хмар картини: «жовті гадюки» – «польські пани, що ссуть кров з нашої землі»; «черви або глистюки» – «шинкарі, що висисають з нашої України останній сік»; «сірі комашки» – «то московське військо муштрується. Між тим військом вже нема ні однісінького козака...»

⁶⁵ Нечуй-Левицький І. *Твори*. – Т. 2. – С. 351.

⁶⁶ *Там само*. – С. 352.

Коли ж орел опустився нижче, то вже стало видно і міста, і села. Але вражала незвичайна тиша. «Нігде не ворухилася й жива душа, неначе всі люде вимерли од великої чуми. А жовті гадюки та черви все крутилися, все вилися! А військо все муштувалось, як сіра комашня, розсипавшись на зеленому полі»⁶⁷.

Земний світ у повісті різко контрастний до паралельного: там – вирує й буяє життя у всіх його чарівних проявах, домінує духовна атмосфера з її веселковими барвами; людина відчувається затишно у своїй повсякчасній когерентності з Богом і природою; протиставленням духовного наповнення паралельного світу – земний покріпачений світ, що вражає мертвецькою тишею, летаргійністю та огидністю образів, що символізують підступну повзучу експансію, під впливом якої усе завмерло, чи заснуло страшним примарним сном: «Скажи мені, орле, бо ти все знаєш, де ж ділися люде на Україні? Чи їх татари полонили, чи їх турки вирізали? – спитала Маруся».

Виявляється, виною тут страшне прокляття, чари, навіяні на Україну. Абракадабричний код, що перемінив долю цілого народу, цілої, квітучої колись, землі. Про суб'єкт метаморфози можна лиш здогадатися через співставлення: зворотна метаморфоза (пробудження, позбавлення чарівного заляття) станеться тоді, коли повіє «теплий вітер з теплого краю», який є опозиційним «страшному повітрю», бо назвати в тексті «холодному вітру з холодного краю» було б прямим звинуваченням Російському царизмові...

– Ні. Їх і татари не полонили, і турки не вирізали! Вони зачаровані, так само як і наша Січ. То, бач, схопилося таке страшне повітря і навіяло страшний сон на Україну, і люде разом так і поснули та й будуть спати, поки знов не повіє теплий вітер з теплого краю, поки він не принесе з хмарами цілющої та живущої води і покропить тією водою землю й людей⁶⁸.

Інвертором зворотної метаморфози – цілюща та живлюща вода.

⁶⁷ Там само.

⁶⁸ Там само.

Образ України, метаморфований абракадабричним та летаргійним кодами, створив і О.Олесь: «Як прекрасна царівна у казці старій, / Заворожена відьмою злою, / Спить нетлінная роки в могилі сирій / І нетлінною сяє красою...» Поет називає суб'єкт переміни то відьмою злою, то лютою мачухою, яка, не відомо за що, закувала «без жалю у кайдани страшні» і поклала в труну Україну. І в Нечуя-Левицького, і в Олесь у серці палає надія, що все завершиться щасливо: «Але явиться лицар колись молодий / Вирве з рук тебе в мачухи злої, / І тебе поведе він у день золотий, / Як царівну, для долі ясної»⁶⁹.

Текст-13 («Неволя»): Січовикові-характернику дуже кортіло поглянути, що там тепер на Січі діється. «Орел почав спускаться на правому березі Дніпра, проти того острова, де колись була Січ. Він глянув на той острів, де й сліду козацького не сталося, де козацькі могили заросли бур'яном та огородиною, де на гетьманських могилах колоністи німці насадили картоплі». (Тут у тексті відчутна ремінісценція Шевченкового «І на Січі мудрий німець / Картопельку садить»). «Де колись на майдані роєм гули на раді запорожці, там тепер паслась німецька череда... Орел гірко заривав, тихенько зсадив на берег Карпа та Марусю, а сам знявся і впав у білу кипучу піну Ненаситецького порога»⁷⁰.

Життя автохтонів у страшній скруті. І все ж природа у покріпаченому світі живе, як і колись, своїм життям. Маруся спостерегла, що степ, як і сто років тому, гарний, зелений, що скільки сягало око зеленіли трави, пахли квіти, у синьому небі так само співали пташки...Картина природи брентить надією, що вернеться ще колись щаслива доля в Україну... Але з картиною природи різюче контрастує жалюгідне людське існування – зустріли вони в сепу велику череду «голендерські корови, здорові коні, круторогі чумацькі воли, цілі табуни іспанських овець. Череда була сита, а пастухи й чабани пообдирані, босі або в драних постолах. На свитках були самі за себе лати. Вони були худі замлілі»⁷¹.

⁶⁹ Олесь Олександр. *Твори*. – Т. 1. – С. 166.

⁷⁰ Нечуй-Левицький І. *Твори*. – Т. 2. – С. 352–353.

⁷¹ *Там само*. – С. 354.

Худоба, що належала поневолювачам, була у кращому становищі, ніж людина.

Автохтони, що жнуть панську пшеницю, не можуть дати відповідь козацькій дочці, звідки взялися на їхню голову пани та посесори. Вони покійно виконують щоденну важку виснажливу роботу й не цікавляться, хто дав право комусь зазіхати на їхню волю, на їхню працю та на їхню прадідівську землю. Коли ж виявилось, що навіть баштани не належать козацьким нащадкам, а землі їм залишилося маленька дециця, «Маруся стала смутна-смутна! В неї знов з'явилась думка стати калиною і вернутись до свого любого гетьмана, щоб співати йому вічну пісню про кохання»⁷².

Мотиви знедоленості тодішнього українського селянства набувають у тексті щораз виразнішого реалістичного звучання: Карпо з дівчиною відшукали родичів Марусі, зайшли у хату, в якій було дуже бідно. («У тій хатині, у раю / Я бачив пекло... там неволя, / Робота тяжкая, ніколи / І помолитись не дають»⁷³) На співчутливе здивування гостей нужденній злидарській убогості, господиня хати відповіла:

– Авжеж бідні, бо нема з чого забагатіти. За поле плата велика, а тут і подушне плати, і на волость, і на школу... Та все плати та плати! І робимо, і нічого не маємо⁷⁴.

Спогади Марусі про життя у цих степах за козацьких часів різьчє контрастують з теперішнім животінням:

А Маруся сиділа та все згадувала, як-то було колись в хаті її батька. В її батька хата була така сама невеличка, але далеко багатша, була обвішана рушниками, шаблями, пістолями. Все те оружжя висіло по стінах поміж вишиваними рушниками і хрестами з квіток і васильків. В її батька було що їсти й пити, бо було в його стільки степену, скільки оком скинути; в його була отара овець, були воли й корови. А які коні мав її батько! Як той степовий вітер, літали вони по степах. Був у його і ставок, і млинок, і садок, а в садку була пасіка⁷⁵.

⁷² Там само. – С. 355.

⁷³ Шевченко Т. *Повне зібрання творів*. – Т. 2. – С. 207.

⁷⁴ Нечуй-Левицький І. *Твори*. – Т. 2. – С. 356.

⁷⁵ Там само. – С. 357.

В поетизації картин Марусиного давнього життя при допомозі фольклорних мотивів розкривається когерентність літературного образу, внутрішній світ якого асоціює в собі минуле і сучасне.

Текст-14 («Повернення»): Прощання Марусі з дорогими серцю місцями, перед її поверненням у паралельний світ, насичене образною символікою. Сцена обставлена декораціями, кожна з яких є часточкою серця – садок, криниця, хата, вишні: «Маруся пішла в садочок, походила по садочку і почала плакати... потім стала коло криниці, ще раз глянула на убогу хату, на вишні, ще раз глянула на синє глибоке небо, все залите останнім червоним промінням сонця. Сонце впало десь у степу, неначе потонуло; останній червоний промінь зачепився на хмарці і розтопив її на червоне золото». Внутрішній світ персонажа когерентний і з глибоким синім небом, і з вишневим садком... Червоний захід сонця символізує тривогу за майбутнє рідного краю, але потопаюче сонце, що переминює хмару на золото, позначене емінентним кодом, брентить нотками віри та оптимізму.

І знову стається метаморфоза, така сама, як і сто років тому: «Маруся» – «калина». Різниця лишень у тім, що тоді її перетворили примусово за вчинений нею гріх, а тепер вона сама, добровільно, чинить перетворення, бо не годна знести того гнітючого враження, яке зробило на неї життя у поневоленому краю: «Маруся глянула на ту хмарку, зітхнула важко і знов стала калиною. Знов на тій калині зачервоніли зверху сілі ягоди; куц навкруги зацвів білими квітами». Образ калини у «Запорозцях» когерентний і з ніччю, і з зорями, і з криницею, і з травою та синім Дніпром: « Настала чудова зоряна ніч, і калина вмилася росою... роса закапала в криницю... то були Марусині сльози. З криниці так і піднялася вода, полилася через край по траві, потекла річечкою аж до синього Дніпра»⁷⁶. Через перетікання річечки від криниці до Дніпра у тексті реалізовано трансферну метаморфозу (чарівне переміщення образу калини), бо дівчина перемінилася

⁷⁶ Нечуй-Левицький І. *Твори*. – Т. 2. – С. 357–358.

у калину там, в рідному садочку, а потім враз опинилася вже у паралельному світі:

А гетьман і запорожці все стояли під золотим хрестом, молились Богу та все поглядали на те місце, де стояла калина. І в той саме час, як Маруся стала калиною в Музичиному садочку, в той час запорожці побачили, що коло хреста знов зазеленів кущ калини, зачервоніли ягоди, забіліли квітки. А під калиною знов заблищала криничка, ще й вода бовталась в криниці, неначе хтось от-от тільки що набрав з неї води. І в той час знов заспівав пісню чудовий дівочий голос, тільки та пісня була ще жалібніша, ще смутніша. Той голос ніби заголосив над домовиною рідної матері, і разом с тим голосом заривав гетьман, заплакали запорожці, як малі діти. Ті сльози закапали на жовтий пісок, і вкрили його, і змішались з Дніпровою водою⁷⁷.

Перефразовуючи одного із Стороженкових персонажів питаєм: Чи ж знаємо ми, що таке козаचा сльоза?

А козача сльоза важка: як викотиться, то неначе могилою тебе придавить; а глянеш на неї, то ні одна мова того тобі так не розкаже, як у неї побачиш <...> Молять Бога, щоб він оборонив люд од огня, меча, потопу, гладу, трусу і хвороби: зложи до купи усе те лихо, і вийде з нього одна тільки козача сльоза. Глибоко вона криється у серці, важка вона, не лавто її зворушить; а як же видавлюють її з ока, то горе і людові, і краю, і годині!.. Викочувалась вона не раз на Україні за Наливайка, Острияниці, Полуруса, Богдана <...> Відкіль же береться те полум'я, та кров, той пекельний чад?.. Із козачої сльози! <...> Да будет же той проклят од Бога і людей, хто розворушить ту сльозу і видавить її із ока!⁷⁸

«**P.S.**»: Кумулятивна інтерпретація тексту апріорі передбачає його закодованість на співтворчість реципієнта, уява якого послуговується культурним досвідом цілих поколінь; наявність конкретного специфічного підходу до прочитання тексту: подібне кумулюється з подібним. Тут можемо лиш частково погодитися з Ю. Лотманом у його визначенні, що «текст мислиться як відмежоване, замкнене у собі *завершене* утворення». Хоч, звичайно, погоджуємося, що «однією з основних його ознак є специфічна іманентна структура, що тягне за собою високу значеннєвість

⁷⁷ Там само. – С. 358.

⁷⁸ Там само. – С. 146–147.

категорії межі («початку», «кінця», «рампи», «рами», «п'єдесталу», «куліс» тощо)⁷⁹. Сам факт здатності тексту до кумуляції з іншими текстами виводить (уявно) його поза межі, задумані автором. Ю. Лотман переконаний, що «текст або тяжіє до панхронности (наприклад, іконні тексти живопису та скульптури), або ж утворює свій особливий внутрішній час, відношення якого до природного здатне творити різні смислові ефекти».⁸⁰ Щодо панхронности, то словесний (літературний чи фольклорний) текст також може набувати ознаки діахронної когерентности, тобто виявляти взаємозв'язок реципієнт – текст – реципієнт. На прикладі тексту «Запорожці» І. Нечуя-Левицького підтверджується теза про «особливий внутрішній час» та його відношення до природного. Навіть, саме час як такий є головним персонажем у цьому тексті, на нього покладена місія актуалізації головної ідеї твору. Категорія часу проявляється в різний спосіб: як дія звичного біологічного хронотопного коду (далі – БХТК), якому підвладне усе живе в дочасному світі (образ Карпа, ще до початку дії внутрішнього часу тексту «Ненаситець», позначений «позатекстовим» часовим відрізком «малий» – «молодий»); у паралельному світі відразу впадає увічі аберативність БХТК, про що ми вже вели мову раніше. Історична часова віддаль між світом реальним і паралельним – понад сто років. Хронотопна інтерференція – накладання історичного часу на внутрішній час Тексту-2 («Паралельний світ»). На зустрічі представника реального часу з архетипними людьми, що сприймаються у тексті як реальність, тримається весь творчий задум. Присутні також у паралельному світі ознаки позачасового, постлетального світу – могили, кладовище. Наявність серед запорожців старезних дідів з довгими сивими бородами також вказує на підвладність мешканців паралельного світу невідворотній дії БХТК, хоча в інших параметрах (адже наймолодшим запорожцям щонайменше по сто двадцять років!). Усвідомлення козаками реального плину земного часу проявляється через

⁷⁹ Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – С. 431.

⁸⁰ Там само.

металінгвістичний код, коли вони запитують, чи пам'ятають в реальному світі про гетьмана та козаків? Інтертекстом можна вважати розповідь про дивний образ калини. Текст «Калина» також має свій внутрішній час. Дії вихідного образу столітньої метаморфози мають певну ремінісценцію з фольклорним образом «Калинової сопілки». Для Карпа вони закриті езотеричним кодом, але для характерників час їхньої тривалості відомий («швидко сам побачиш»). Після молитви один з характерників проголошує, що *настав час*, і вказує рукою на калину. Ці слова підтверджує й гетьман – «настав час!». Таким чином, внутрішній час інтертексту «Калина» добіг якоїсь певної межі. І ця часова межа є критичною ситуацією для метаморфози «Калина» – «дівчина». Вихідний образ цієї метаморфози започатковує новий інтертекст «Маруся», і цей новий текст також має свій внутрішній час, узалежнений від обставин реального земного людського буття. Через потужний металінгвістичний код (розповідь діда характерника) образ Марусі когерується з архетипними образами вікової давнини. І таким чином внутрішній час мікротексту накладається на внутрішній час паралельного світу. Час у мікротексті знаходить своє обмеження також через металінгвістичний код: дії вихідного образу останньої метаморфози – виконати завдання запорожців: побувати у підневільному земному світі. Час мікротексту «Маруся» узалежнений від її внутрішнього сприймання того світового порядку, що панує там, на козацьких колись степах, а тепер – «на нашій не своїй землі»... Сподобається дівчині таке життя – зостанеться в реальному світі, не сподобається – час мікротексту на цьому завершиться. І це його завершення стане критичною ситуацією для останньої у макротексті метаморфози (автометаморфози) «Маруся» – «калина». Час цього мікротексту інтерферується з часом паралельного світу. Реальний земний час усього Тексту орієнтований на образ Карпа Летючого: від (вранішнього) початку подорожі по Дніпру й до (вечірнього) заходу сонця – один світловий день, на який накладається ціле століття...

Образ часу – категорія абстрактна, візуальним еквівалентом до якої – народний архетип води (річки), що супроводжує нарацію. Таким чином, у тексті констатуємо наскрізний мотив: час –

вода, церква – вода, людина – вода, народ – вода і т.д у різних варіантах. Отже, образ часу у тексті І. Нечуя-Левицького отримує свого видимого відповідника – образ води, яка, як і час, невпинно тече, має здатність об'єднувати, роз'єднувати, поглинути, відродити, перемінити. Паралельний світ у цьому тексті – під річищем Дніпра (під часом), але не поза часом.

На підставі кумулятивної інтерпретації Тексту переконаємося, що за умови «широкого» прочитання, як партитури музичного симфонічного твору, з'являється можливість «в'язати» до купи певні образи, що лежать у різних площинах внутрішнього часу, що «стосовно іманентно організованого і замкненого тексту активізовуватиметься ознака його незавершеності і відкритості.» Коди досліджуваного тексту отримують притягальну енергію для кодів позатекстуальних, за аналогією. І тут ми цілком погоджуємося з Ю. Лотманом, що «текст допускає в принципі відкрити кількість інтерпретацій, механізм, що його кодує, хоч і мислиться як закритий на окремих рівнях, у цілому принципово відкритий»⁸¹.

У «Запорожцях» І. Нечуя-Левицького дивовижним чином переплелася реальність з віртуальністю, адекватне трактування значень та відкритість до народження нових смислів. Віртуозне володіння композиційною майстерністю, народнописенною семантикою, уміння спрямувати погляд «углиб» поставленої проблематики... Мабуть, саме це мав на увазі Іван Франко, коли назвав великого письменника «всеобіймаючим оком України».

І. Нечуй-Левицький як справжній неперевершений «артист зору» втілює у видимих (стереоскопічних) поетичних образах «Запорожців» те, що насправді не має матеріального виміру, але відчувається дотиком людського серця. Письменник розраховував, що, можливо, від того дотику прокинеться нарешті споконвічна жага українців до свободи! Адже це слово отримує під пером письменника такі переконливо чіткі обриси... На жаль, і після пробудження народу зі сну, свобода не стає ближчою, її ще треба покликати, вона – у паралельному світі...

⁸¹ Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – С. 431.

Назар Федорак «Веселий цвинтар» –
«Contra spem spero»
Василя Стуса

До книжки Василя Стуса «Веселий цвинтар» увійшло 65 творів, а саму цю книгу, третю за ліком у творчості поета, що була «видрукована 1970 року кількістю 12 примірників»¹, писано у драматичний період життя автора: між славнозвісним виступом-протестом у київському кінотеатрі «Україна» й одруженням із Валентиною Попелюх (події 1965 р.), з одного боку, та першим арештом В. Стуса на початку 1972 р. – з другого. Проте на офіційному, так би мовити, рівні книга «Веселий цвинтар» не стала навіть дебютною для автора, адже спроби видати в Україні попередні збірки поезій «Круговерть» і «Зимові дерева» були безуспішними*, а щодо самвидавівської появи «Веселого цвинтаря», то, як згадує поетів син Дмитро Стус, «повернувшись 1979 року з заслання до Києва, він (Василь Стус. – Н. Ф.) з жалем зазначав, що «Веселий цвинтар» назавжди втрачено»². На щастя, бодай один примірник цієї книги таки зберігся поза межами України; й, аналізуючи сьогодні цю збірку як цілісний художній твір, можемо побачити, як особисті розчарування автора (ситуацією з невиходом двох попередніх книжок, утисками

¹ Д.С. Замість коментарів // Стус В. Веселий цвинтар. – Варшава: Видавниче агентство Об'єднання українців у Польщі, 1990. – С. 5.

* «Зимові дерева» все-таки вийшли друком у 1970 р., та не в Україні – у Брюсселі.

² Д.С. *Цит. праця.* – С. 5.

та переслідуваннями на побутовому рівні, затхлістю імперської атмосфери з повільним добиванням усього українського в ній) переплавились у кількарівневу, сказати б, симфонічну картину філософсько-публіцистичного трактування гірко-абсурдної дійсності кінця 60-х рр. ХХ ст.

Перший ключ до відчитання цього складного творчого організму закладено в самій назві, якою став промовистий оксюморонно-абсурдистський епітет. Ми не знайдемо у книзі вірша з назвою «Веселий цвинтар», а проте це гасло – своєрідне викриття сутності довоколишніх обставин – дуже влучно характеризує той художній ракурс, під яким відбувається, дедалі поглиблюючись, наświetлення психологічних основ дійсності в цій збірці Василя Стуса.

Утім, веселим цей світ-цвинтар постає лише тоді, коли дивитися на нього або крізь призму тогочасної життєрадісної офіційної пропаганди, або очима традиційного в українській літературі психотипу юродивого. Насправді ж у всіх віршах, позбавлених чистої публіцистичної шаржовості, на передньому плані залишається питома сутність цвинтаря, надаючи цьому місцю зустрічі життя і смерті значення наскрізного метафізичного образу-символа.

Власне, метафізичну лінію звучання «Веселого цвинтаря» започатковує вже перший вірш книги – «Над осіннім озером»³. Тут в антуражі темних барв («осінній чорний став», «утла синь», «чорностав») і суворих пейзажних подробиць («став повіслений», «п'янке бездоння», «високогорлі сосни») відразу з'являється один із головних персонажів цілої збірки, то зримо, то незримо присутній чи не в кожному вірші, а в цьому він «*виблискує Люцифера очима*». Йому протистоїть ліричний герой, чиї настрої і психологічний стан постійно змінюватимуться з подальшим розгортанням поетичної картини у книзі. Як згодом з'ясується, саме ліричний герой – чи не єдина насправді жива людина поміж

³ Стус В. Веселий цвинтар. – Варшава: Видавниче агентство Об'єднання українців у Польщі, 1990. – С. 9. Надалі покликання на сторінки цієї книги подаватиму в дужках: або після назви вірша, або після цитованих фрагментів.

механічних ляльок, фальшивих акторів, а також щемливих образів найрідніших для нього істот, котрі існують лише в його спогадах. Не даремно, мабуть, Василь Стус особливе зацікавлення виявляв до безсмертної «Божественної комедії» Данте, – своєрідною ремінісценцією твору початку XIV століття, принаймні частин «Пекло» та «Чистилище», став «Веселий цвинтар». Тому і перший досвід зустрічі з «*Люцифера очима*» відбувається відразу ж, так само як і з'являється природна реакція живої людини на цю зустріч, яка збурує «*антрацит видінь і креміль крику*», «*криваво рветься з нього вороння / майбутнього*», і – «*чуєш, чуєш протяг у душі?*» Жаскі видіння та холоднеча в душі – ось другий ключ до подальшого відчитування книги, справжні події якої розгортаються аж ніяк не на примітивній поверхні лялькової радянської дійсності. Василя Стуса цікавить глибинне коріння поверхового абсурду, а воно – на території цвинтаря.

Двоюрусність того світу, який починає досліджувати поет, підштовхує його до аналогії з двоюрусним вертепом, от лише замість небесного та земного рівнів у «Вертепі» (другий вірш збірки – с. 10) «Веселого цвинтаря» з'являються земний і пекельний, причому різниця між ними, найімовірніше, суто зовнішня:

На першому поверсі – двоє людей,
на другому – їхні тіні.
Вправний оператор
так освітлює кадр,
що й не добереш,
де люди, а де лиш тіні.

Образ тіні мимоволі спричинює накладання двох світів: платонівського (з його вченням про ідеї та їхні бліді відбитки) та християнського (починаючи від «Граду Божого» святого Августина). На схожому перетині на самому початку своєї мандрівки в супроводі Вергілія опинявся й Данте. Проте у Стуса «*на авансцену вискакує чорт*»: маски зірвано, тіні розбіглися, акценти, як сприймати подальшу мандрівку, розставлено.

Занурення в пекельні глибини викликає ефект розчинення ліричного героя в інших і в іншому, зовнішньому – наближення до цілковитої безнадії триває і стає дедалі стрімкішим:

Мені здається, що живу не я,
а інший хтось живе за мене в світі
в моїй подобі.

Ні очей, ні вух,
ні рук, ні ніг, ні рота. Очужилий
в своєму тілі (с. 11).

Разом із цим віршем («Мені здається, що живу не я...»), третім у книжці, в її художній світ проривається поетика експресіонізму. Ліричний герой цього вірша – це «кавалок болю», «лялечка німа: / розпечена, аж біла з самоболю», «лаконічний крик / усесвіту», який давним-давно застрягнув десь у метафізичному міжчассі, а щойно тепер усвідомив свою ситуацію:

Ти ждеш іще народження для себе,
а смерть ввійшла у тебе вже давно.

Наступний етап своєрідного поетичного аналізу – з'ясування, якщо це можливо, так би мовити, географічних меж цвинтаря-вертепа-пекла. І, зосереджений до цього часу винятково на собі, ліричний герой немовби озиряється довкола. Так з'являється четвертий вірш книги – «Порідшала земна тужава твердь...» (с. 12), – де крізь це «порідшання» поступово сповзають кудись униз, непомітно для себе всмоктуються різні люди, котрі щосили імітують життя, а насправді всі ці

Міліціонери, фізики, поети
вигадливо майструють власну смерть.

Як у фантазмагорії Івана Нечуя-Левицького «Запорожці» з козацьким світом, який пішов під воду і там зберігає ілюзію свого існування, надіючись на те, що коли-небудь знову доведеться вийти на поверхню, так і у Василя Стуса з'являється підземний світ цілої України, який невпинно розростається, сягаючи розмірів материка, та, на відміну від Нечуєвих запорожців, цей світ навіть не усвідомлює свого «підземного» становища. І тому, хоч

Протрухлий український материк
росте, як гриб,

однак лишень одиниці стурбовані цією «протрухлістю», а нато-
мість колективна пам'ять – у стані клінічної смерти, тож

Вже навіть немовлятко
й те обіцяє стати нашим катом
і порубати віковий поріг...

При цій загрозі – вже не суто індивідуальній, а всеукраїн-
ській – уперше у книжці з'являється Бог, щоправда, з маленької
літери і теж ніби безсилий, позбавлений пам'яті. Йому ще здат-
ні молитися якісь «ми» (теж уперше у збірці відбувся перехід за-
йменника першої особи від однини до множини) з цього вірша, та
ці «ми» ще (вже?) не окреслені, аморфні, мовби самі «протрухлі»,

...І господом забуті,
вітчизни просимо, як подання.

Враження таке, що ця вітчизна, відродившись, має випірнути
із землі, щоби замінити собою ту іншу – несправжню, сфабрикова-
ну, – котра мирно животіє у примітивних побутових координатах.
У наступному вірші їх, ці координати, звужено до однієї цятки на
мапі Києва – «Біля метро «Хрещатик» (с. 13). Різко здійснено та-
кож перехід від розмитого «ми» до конкретної постаті двірнички.
Вона механічно виконує свою роботу, щоранку збираючи сміття
в дитячий візок (промовиста вказівка на «роль і місце» дитини в
механічному суспільстві!). Але одного дня, власне

...сьогодні, напередодні свята,
вона вбрала найкращу спідницю з сатину,
новенькі черевики й фуфайку,
навіть візок прикрасила
штучними квітами з поролону.

Чергове безіменне свято – «чергові» штучні прикраси. І не
справжня радість чи втіха на її «святковому» обличчі, а лишень
якась, мовби навмисно схоластично виписана «рівновага щастя».

Разом із цим віршем у книгу закономірно входить новий, але,
відверто кажучи, очікуваний у загальному контексті струмись, який,
на відміну від уже закоріненого в попередніх текстах метафізично-
го, можна було б окреслити як політично-публіцистичний. І два

наступні вірші («Посадити деревце...» та «Їх було двоє – прибиральниця і двірник...») навіть самою своєю присутністю увиразнюють важливість для автора «Веселого цвинтаря» такої гротескно-злободенної лінії у книзі. Бо ж і справді, цвинтар, а надто за радянських часів, – це місце не лише поховань і метафізичних роздумів, а й героїчних святкувань над могилами тих, хто виконав той чи інший «соціалістичний обов'язок»... Прикметно, що вся ця щаслива дійсність, незмінно карикатурно зображена у збірці, завжди подається крізь призму свята – зазвичай не називаного чітко, а безіменного. Та процес і способи святкування радянських лялькових людей дуже одноманітні, штивні, шаблонні, немовби справді це не святкування, а лише «заходи по естетичному вихованню ув'язнених» (с. 14) або змагання «в якому районі міста / пленуми провадяться якнайкраще» (с. 15), як зазначено у двох останніх згаданих віршах.

Третій важливий для автора стрижень книжки, тінь якого прозирала ще в першому – автологічному – тексті збірки, по-справжньому починає звучати в дев'ятому вірші книги – «На Лисій горі догоряє багаття нічне...» (с. 17) Ідеться про щемливу, мовби дещо затуманену і через те завжди віддалену від ліричного героя на певну нездоланну дистанцію інтимну лірику. Цей та інші вірші такого спрямування («Відлюбилося...», «В кишені я маю телеграму...», «Так явно світ тобі належать став...», «Молочною рікою довго плив...», «Вечірній сон. І спогади. І дощ...», «Надворі дощ? – я запитав...», «День величався і пишався...») по-своєму контрастують і з песимістичною філософською та медитативною лірикою, де ліричний герой звертається до себе здебільшого на «ти» (ніби душа до тіла, яке вона щойно покинула), а не висловлюється від першої особи, і з абсурдистськими та сюрреалістичними творами (на кшталт 19-го вірша книги «Я знав майже напевне...»), і з відверто карикатурними образками, які для підсилення шаржового ефекту виписано в соцреалістичній стилевій манері. Крім того, саме у глибоко інтимних творах Василь Стус найчастіше вдається до своїх улюблених тавтологічних, ампліфікаційних і алітераційних прийомів. Якщо повернутися до вірша «На Лисій горі догоряє багаття нічне...», то тут побачимо цілий каскад цих стилістичних засобів, починаючи зі всуціль еліптичного першого чотиривірша:

На Лисій горі догоряє багаття нічне,
і листя осіннє на Лисій горі догоряє,
а я вже забув, де та Лиса гора, і не знаю,
чи Лиса гора впізнала б мене.

Водночас тут, спершу малопомітно, виринають Шевченкові інтонації, які через одну строфу стають нарочито впізнаваними:

І я вже не знаю, не знаю, не знаю, не знаю,
чи я вже помер, чи живу, чи живцем помираю.

Такі перегуки з відомими рядками з «Кобзаря» непоодинокі у збірці «Веселий цвинтар», а 48-ий її вірш «*Чого ти ждеш? Скажи – чого ти ждеш?..*» – це немовби суцільний переспів, мало не попури з кількох Шевченкових творів, наприклад, із «Думи мої...», з «Плачу Ярославни» та з «Мені однаково...» Звичайно, йдеться про роздуми іншого поета про долю дещо іншої України, та перегук Стус – Шевченко ледве чи є випадковим, причому автор ХХ століття навмисно вдається до основних Шевченкових символів, як-от «калина», «могила», «Україна», «син», міцно поєднуючи їх в одному конденсованому фрагменті, а водночас пристосовуючи до власної магістральної теми – теми «Веселого цвинтаря»:

Ще видиться: чужий далекий край
і серед степу, де горить калина –
могила. Там ридає Україна
над головою сина: прощавай.
І плачуть там, видушуючи з себе
сльозу навмисну, двоє ворогів,
радіючи, що син той не любив
ні України, ні землі, ні неба...

Таким чином, структуру книги «Веселий цвинтар» формують чотири настроєво-тематичні лінії (філософсько-медитативна, політично-публіцистична, гротескно-абсурдистська та любовно-інтимна), кожна зі своїми лаятмотивними образами-символами, «розташованими» у двох семантичних полях: життя і смерті. Людина, Бог, любов, веселість, справжність – ознаки першого семантичного поля; труп, чорт, ненависть (байдужість), сон, штукарство – другого.

Зазвичай ці тематичні лінії перемежовано, переплетено у книзі, й завдяки цій поліфонічності й ефекту контрасту між ними поет досягає мовби одночасно різнорівневого звучання збірки як цілісного літературного твору. Своєрідний принцип упорядкованого хаосу порушено, здається, лише двічі: приблизно на середині книги вміщено потужне ядро однопланових філософсько-алегоричних текстів (твори 22–27: невеличка поема *«Ця п'єса почалася вже давно...»* та вірші *«Змагай, знеможений життям...»*, *«Мов жертва щирості – життя...»*, *«У тридцять літ ти тільки народився...»*, *«Людина флюгер. Так. Людина флюгер...»* і *«Вмирає пізно чоловік...»*), а завершують книгу два тексти, які можна назвати програмними та найбільш ідейно значущими в її контексті: *«В мені уже народжується бог...»* (63-ій вірш) і *«Зазираю в завітра – тьма і тьмуца...»* (65-ий вірш)

Поемка *«Ця п'єса почалася так давно...»* нагадує розлогий гамлетівський монолог про нескінченну виставу, початок, кінець і сенс якої втрачено або їх і не було взагалі. Мовби фокусуючи в одному пучку енергії всі чотири виокремлені вище настроєво-тематичні лінії книжки, невідомий виголошувач монологу заявляє:

...то вистава,
де кожен, власну сутність загубивши,
і дивиться, і грає...»

Абсурдність цієї екзистенційної ситуації раз у раз підкреслюють влучні художні образи, багато з яких створено за «цвинтарним» принципом оксюмору-антитези: *«глухонімий суфлер»* (с. 33), *«... Рушив катафалк – / а я втішаюсь»* (с. 33), *«О, щасливий Йоріку»* (с. 34), *«... Тут роки не минають. / Бо тут життя – з обірваним кінцем»* (с. 34), *«... Раз єдиний – Йорик, / а все життя – ніхто...»* (с. 35), *«... оком Поліфема угорі / світив червоний місяць без'язикий»* (с. 37), *«... нарешті увімкнули дня рубильник / і краном башовим підняли сонце»* (с. 37), – остання фраза – своєрідна філософська та поетикальна дискусія з В. Маяковським.

Наступний вірш із цього найбільшого цілісного змістового ядра збірки – *«Змагай, знеможений життям...»* – прикметний

насамперед прозиранням у бездонність штучности, яка заповонила світ і замінила собою самих людей: від «*А ти, сомнамбуло змагай, / у напівсні живи...*» до «*Ти ж тіні тіні тінь*» (с. 38)!

Своєрідним продовженням цього вірша є наступний – «*Моя жертва щирості – життя...*», в якому ще поглиблюється розпач ліричного героя через власну непотрібність у чужому для нього світі, – ліричного героя, котрий, із одного боку, «*жертва щирості*», а з іншого – вже сам для себе «*кат оговтаних бажань*» (с. 39).

Особливо зближається з автором (принаймні завдяки автобіографічній віковій подробиці) наступний текст – «*У тридцять літ ти тільки народився...*» Та це народження-прозріння не приносить нічого втішного, бо

Земля укрилась панцирем, немов
стара, давно оглухла черепаха,
а ти на ній, мов кузочка мала,
що творить сталий світ на збіглій хвилі (с. 40).

А сам ліричний герой зізнається, що народився, на жаль, тільки для того,

аби збагнути: мертвий ти еси
у мертвім світі. І нема нікого
около. Ти тільки сам. І – мрець еси (с. 40).

Перейшовши колами особистого пекла від довічного ув'язнення-театру, від напівсну, від убивства власних бажань до внутрішньої смерті, ліричний герой «Веселого цвинтаря» все-таки замислюється над природою та сенсом свого подальшого загадкового механічного існування. Цим роздумам присвячено вірш «*Людина флюгер. Так. Людина флюгер...*», уже сама назва якого цілковито з'ясовує та вичерпує проблему позірного життя спустошеної, безвільної, а отже, мертвої істоти. А от пошуки сенсу такого пробування в певних часово-просторових координатах результату не приносять: якщо сенс і є, то він поза межами заданих для всіх і силоміць насаджених правил гри, і наштовхнутися на нього можна лише тоді, коли випадково намацаєш вихід із замкненого кола затхлої абсурдної реальности: «*А ти живеш навпомацки – і тільки*» (с. 41).

Відтак кожна мить на цьому зачаклованому цвинтарі перетворюється на самокатування, про що й ідеться в останньому вірші цього умовного смислового ядра книжки – «*Вмирає пізно чоловік...*» Адже через це завжди запізніле вмирання, а також через те, що, навпаки, «*родиться дочасно*» (с. 42), він, мов той апокрифічний Вічний Жид, – «*като-жертва, жертво-кат / страждає і богує*» (с. 42).

Можна ствердити, що ціла книжка Василя Стуса – це ретельний аналіз безнадії як історії проживання: і людини, й суспільства загалом. Це ще одна грань метафізики образу цвинтаря: як місця колективного поховання та водночас топосу максимальної – подвійної – самотності. Самотності як самої смерти, і самотності як покладення тіла в тісний гріб. Себто ціла книжка – це мовби доведення першої частини хрестоматійної Лесиної фрази: «*Contra spem...*» А могутній вигук: «*Spero!*» – він, попри все, проривається в заключних текстах збірки – звучить як парадоксальна закономірність, як несподівана, та все ж безперервно очікувана кода цієї абсурдистської життєствердної поетичної симфонії. Оце Стусове «*Spero*» – з того самого ряду, що й відоме твердження: «*Вірую, бо абсурдно!*» «*Spero*» – бо, як проголошує початок 63-го вірша,

В мені уже народжується бог,
і напівпам'ятний, напівзабутий... (с. 78)

І далі:

Я з ним удвох живу. Удвох існую,
коли нікого...
...Щоби тьма
впокорення мене порятувала
інобуттям. Іножиттям. Найменням
уже невласним: ось він, той загал,
яким кермує той шалений бог,
котрий в мені воліє народитись (с. 78).

Отак із ляльки вилущується людина, з людини – бог, із гри – життя, із цвинтаря – веселість. Або – за Василем Стусом – знову в оксюморонному дусі:

Просвітлої години свічка чорна –
неначе перемога крадькома... (с. 78)

Проте і цей тріумф життя над смертю, як і будь-що в контексті Стусової концепції «Веселого цвинтаря», не може бути ні остаточним, ані вічним. Нагадування цього – останній вірш книжки, може, найдовершеніший із формального погляду, з таким характерним для поезики Василя Стуса початком:

Зазираю в завтра – тьма і тьмуца
Тьма. І тьмуца тьма. І тьмуца тьма.
Тільки чорна водь. І чорна пуца (с. 80).

Тут доречно пригадати самісінький початок книжки – з уже згадуваним раніше «чорним ставом» – «чорноставом». Але якщо в першому тексті збірки визирали «очі Люцифера», то в цьому – завершальному – вже

...господь рече:
відшукай навпомац давню кладку,
походи і виспокійся в нім,
у забутім віці. Тепла згадка
ще придасться на суді страшнім (с. 80).

Так завершується блукання людини ХХ століття колами новочасного пекла – страхітливим «Веселим цвинтарем», так – попри жорстоку абсурдність механічного та позбавленого сенсу існування – відроджується надія.

Надія на що?

Великий Данте Аліг'єрі так почав першу пісню свого «постпекельного» «Чистилища»:

Пропливши море лютої безодні,
Для тихших вод вітрила наставля
Суденце здібностей моїх сьогодні:
Співатиму про друге царство я, –
Там душі очищаються, небесне
Блаженство прозираючи здаля⁴.

⁴ Данте Аліг'єрі. Божественна комедія. Чистилище. – К.: Дніпро, 1968. – С. 7.

Імагологічна візія України
Юзефа Лободовського

Ольга Вознюк

Імагологічний образ українця у польській літературі був присутній здавна, очевидно, що він зазнавав змін залежно від історичних обставин. Яскравим прикладом активного пропагування позитивного міфічного образу України була так звана «українська школа» в польському літературознавстві. Останнім представником цієї школи називають Юзефа Лободовського – поета, який у повоєнний період на тлі негативного стереотипу українця в польському суспільстві представив у своїй творчості новий погляд на українця як Іншого.

Дослідженню образу України у творчості Лободовського присвячені статті української дослідниці Е. Циховської, а також польських дослідниць І. Шиповської, А. Якубовської та ін. У нашій розвідці цей образ уперше розглядається крізь призму імагологічного аналізу. Такий підхід є актуальним у контексті вивчення культурного діалогу між польською та українською націями.

Ю. Лободовський був відкритий на культуру Іншого. Цьому сприяло його становище поета-емігранта й вимушені переїзди з батьками у дитячому віці. Відкритість на українську культуру була зумовлена походженням Ю. Лободовського родинним: за зізнаннями самого письменника його предок був козаком. Польська дослідниця Я. Савіцька зазначає, що в листі до неї поет писав: «Ataman Łoboda [...], to istotnie mój protoplasta, ale nie ma nic wspólnego z historycznym Łobodą [...]. Nazwisko to było bardzo

w Ukrainie rozpowszechnione. Bliższych danych o moim przodku znam bardzo mało, wiem, że brał udział w bitwie pod Chocimiem (1621) po czym zmienił religię i ożenił się z polską szlachcianką. Otrzymał indygenat»¹. Отож, Лободовський поставив собі нелегке завдання – примирити у собі поляка та українця, залишаючись вірним сином обох батьківщин.

Зацікавлення письменника Україною, українською культурою спостерігається ще з раннього віку. У зв'язку з тим, що його батько був полковником російської армії, Ю. Лободовський 1917–1922 рр. провів з матір'ю та сестрами в м. Єйську на Кубані, де й навчився української мови та українських звичаїв від місцевих козаків. Це був його перший безпосередній контакт із культурою українця-Іншого. Письменник згадував, що батько наказував йому пам'ятати про українське походження, «адже треба, щоб дійшло до порозуміння між народами»².

На нашу думку, програмною збіркою з української тематики була «Złota Gramota» (1954), яка вийшла у Парижі у видавництві Літературного інституту Є. Гедройця. Польська дослідниця І. Шиповська припустилася помилки, перекладаючи слово «грамота» у назві збірки як «літера»³. Така помилка цілком змінює сенс назви, яка має символічне значення. Золотими грамотами називалися звернення, які писали поляки до українських селян, щоб заручитися їхньою підтримкою в боротьбі проти російської імперії у час польського повстання 1863 р. – одного з найважливіших в історії становлення польської нації та формування громадянського суспільства. Хоч тоді українці не підтримали цих закликів, польський поет акцентує на самому зверненні до українців на знак примирення двох сусідніх народів. Прив'язуючись таким чином до подій 1863 р., автор намагається змінити

¹ Sawicka J., Świadomość kresowa Józefa Łobodowskiego // *Józef Łobodowski rzecznik dialogu polsko-ukraińskiego* / Red. L. Siryk, J. Świącha. – Lublin, 2000. – S. 9.

² Шиповська. І. Похвала Україні Юзефа Лободовського // Лободовський Ю. *Пісня про Україну*. – Львів: Каменяр, 1996 – С. 9.

³ Szybowska I. *Od «Atamana Łobody» do «Seniora Łobo»*. – Warszawa: Ludowa Spółdzielna Wydawnicza, 2001. – S. 164.

хід історії – він розраховує на позитивний відгук українців. Отож, заклик до Іншого-українця, що лунає з віддалі століття, набуває в поезії Лободовського нового виміру і нової сили всупереч історичному минулому.

Україну письменник називає матір'ю, вона стає тією землею, до якої поет повертається у спогадах наче до втраченого раю, до своєрідної Аркадії. Однак простір дому в Лободовського розмитий⁴: домом для нього є увесь космосвіт, наповнений знаками минулого і локалізований на терені України. Українська земля стає також пунктом ревізії власного життєвого шляху, на чому наголошує польська дослідниця А. Якубовська-Ожуг⁵.

Письменник неодноразово використовував прийом контрастної візії України як своєрідної Аркадії та пекла на землі, підкреслюючи трагізм української історії.

Тебе, медомолчна, і бурякова, і пшенична,
тебе хвалю, Україно, щоденна в муці одвічній,
заплакана сирото, мачухо власним дітям,
солдатко, в касарнях чужих кольбами штовхана, бита...⁶

Візія України у деяких віршах Лободовського нагадує ідеалізацію польського романтичного стереотипу України:

...tam piosenka o Hryciu, malowanie misternie talerze,
chusty szyte jedwabiem, szarawary szerokie jak morze,
złote łany pszenicy, stada wołów w jarugach i bułkach,
źrebiec rwący się w przestrzeń i czy lepiej komu, czy gorzej
na weselach i stypach strumieniem się leje gorzałka⁷.

Проте поет упроваджує контраст до цієї ідилії, чим ще більше акцентує її трагізм:

⁴ Jakubowska-Ożóg A. *Poezja emigracyjna Józefa Łobodowskiego*. – Wyd. Uniwers. Rzeszowski, 2001 – S. 166.

⁵ *Ibid.* – S. 182.

⁶ Лободовський Ю. Похвала Україні // Лободовський Ю. *Пісня про Україну*. – Львів: Каменяр, 1996 – С. 37.

⁷ Łobodowski J. Duma o atamanie Petlurze // Łobodowski J. *Złota Hramota*. – Paryż: Instytut Literacki, 1954 – S. 128.

Ukraina niewolna, wróg ją depcze Moscus Immicus!
Ukraina zielona, rozruszana po jarach i polach,
stygnie w mroźnej zawiei, zamiera bez krzyku,
wypatruje w rozpaczy, gdzie wola jej i gdzie dola...⁸

Вагомий вплив на рецепцію України та загальне історіософське розуміння українськості у поезії Лободовського мав Є. Маланюк, на чому наголошує Е. Циховська⁹. Це прочитується, зокрема, і в негативному ставленні до Росії в українському контексті, і в сприйманні України як стражденної землі, що сама спричинилася до свого підневільного становища через байдужість. Сповнений протиріч образ української землі еволюціонує навіть у межах одного вірша: поет розпочинає похмурою візією українського буття, проте завершальним акордом провіщає постання незалежної України. Наприклад, у «Пісні про Україну» ліричний герой вірить у те, що Україна воскресне, незважаючи ні на що. Отже, віра у майбутнє переборює катастрофічні настрої.

...з провінції ти змінишся в вітчизну,
відвалиш геть верству німої глини...
Мільйоном вольт ударить серце
воскреснутої України!¹⁰

Ю. Лободовський присвятив Є. Маланюкові поему «Hellada Scytujaska», яка стала своєрідним відгуком на історіософську поезію українського письменника, що помітно, зокрема, в образі українця-Іншого. Як зазначає Е. Циховська, у поемі автор створює особливий часопростір, який характеризується накладанням різних часів та подій – це новий простір існування України, Польщі і Греції, «автор сакралізує саму Україну, покладаючи на неї роль Месії – моста між Сходом і Заходом»¹¹.

⁸ *Ibid.*

⁹ Циховська Е. Міфологізований світ поеми «Hellada Scytujaska» Ю. Лободовського // Циховська Е. *Поезія Євгена Маланюка і Польща: компаративні аспекти*. – К.–Ніжин: ТОВ «Видавництво “Аспекі-Поліграф”», 2006 – С. 95–123.

¹⁰ Лободовський Ю. *Пісня про Україну // Пісня про Україну*. – С. 61.

¹¹ Циховська Е. Міфологізований світ поеми «Hellada Scytujaska» Ю. Лободовського // Циховська Е. *Поезія Євгена Маланюка і Польща: компаративні аспекти*. – К.–Ніжин: ТОВ «Видавництво “Аспекі-Поліграф”», 2006 – С. 97.

Ліричний герой поезій Лободовського позиціонує себе нащадком українців («Нашадок твоїх синів, що смагли, із степу прийшовши»¹²), підкреслюється своє ставлення до України – «духовної батьківщини», «найпершої отчизни» («Будь, отчизно моя найперша, поворотна отчизно, здорова»¹³). Наратор відчуває себе розірваним між двома батьківщинами, які намагається примирити у своєму серці («мовби хотів я дві батьківщини об'єднати / веселою перемир'я, хоч сам – роздертий навпіл»¹⁴) і звертається з проханням до України визнати його власним сином («і сином признаєш своїм, як не нині – / в прийдешніх днях, поета, що ляхом був, та славив тебе у піснях»¹⁵). Отже, Україна постає як Інша земля, Інша батьківщина, яку сам ліричний герой називає першою. Проте поет вагається, намагаючись примирити у собі дві душі двох націй, він називає Україну також «moja bliższa i dalsza ojczyzna»¹⁶. Знаменно, що Україна промальовується своєрідною «малою батьківщиною» за вибором. Ірена Шиповська висловила думку, що Україна була для Лободовського «містичною батьківщиною»¹⁷. Можемо ствердити з певністю, що Україна була для польського поета духовною батьківщиною, яку він сам обрав для себе, відчуваючи духовний зв'язок з українським народом через предків.

В одній із поезій Лободовського наратор апелює до свого історичного предка – отамана Лободи, страченого в Царгороді, – підкреслюючи свою і його нелегку долю:

Хвала ж тобі, отамане,
і рукам твоїм тугожилим.
– Кличу здалека:
Слухай! –
Онук і наслідник твій...
Світ не стелив нам пухом,

¹² Лободовський Ю. Похвала Україні // *Пісня про Україну*. – С. 37.

¹³ Там само.

¹⁴ Там само. – С. 41.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Łobodowski J. *Dumy wołyńskie* // *Op. cit.* – S. 28.

¹⁷ Szypowska I. *Od «Atamana Łobody» do «Seniora Łobo»*. – Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 2001. – S. 9.

та чолом ми йому не били,
з нас кожен у колі друзів
був Бог і вельможа свій¹⁸

Образ України, на нашу думку, автор не розглядає у вузьких рамках власне «малої батьківщини», тобто місця, де людина народилася та виховувалася. Навпаки, Україна у Лободовського позиціонується насамперед як Інша батьківщина – духовна, предківська, як генетична пам'ять роду, що передається від покоління до покоління. У цьому імагологічному вимірі рецепції України як Іншої батьківщини виокремлюється ще одна вагомая проблема, а саме проблема рецепції генетично спорідненого Іншого. Хоча Лободовський виховувався у польській культурі, проте генетичну пам'ять про козацьке походження підтримував його батько. Отже, відкритість на сприйняття Іншого-українця зумовлюється специфічним генетичним кодом поета. З одного боку, така генетична спорідненість несе в собі особливу відкритість та зацікавленість у культурі предків, але з іншого, вона не є «чистою» спорідненістю в імагологічному розумінні.

Своєрідним центром, з якого поет оглядає Україну, є Волинь, що постає особливим топосом, магічним простором, у якому для ліричного героя акумулюється вся Україна та навіть увесь світ. Волинь – це ідилічне місце, тут природа поєднана з міфом і творить особливий часопростір, де існують поряд і світ тіней, і реальність.

струни бджіл заховались у квітучих акаціях,
скрипки лип заспівали. Як музичні скрині
всі хати. А дерева, як шумна овація
ясному сонцю. В дубовім начинні
хміль пінує, а свист паротягів на станціях
подорожніх зове у мандрівки барвисті.
І знову ночі. Солов'їні, зористі¹⁹.

У поемі «Киселин» Лободовський змальовує ідилію Волині, використовуючи романтичний прийом: наратор уві сні блукає

¹⁸ Лободовський Ю. Кінь отамана Лободи // *Пісня про Україну*. – С. 93.

¹⁹ Лободовський Ю. Киселин // *Пісня про Україну*. – С. 109.

волинською землею, глибоко відчуваючи усі потаємні місця цієї землі, де живуть душі померлих, та зливається з природою, перетворюючись у джмеля.

і вливали у серце. Йшов, як зірка, юний
я в промінні сонця. Тягнула м'яч вдалеч,
полонивши, зелена Волинь, і мріяв я, сонний,
мов той зморений джміль, що заснув на долоні²⁰.

Яскраво простежується у цих рядках паралель до Б.-І. Антонича («Антонич був хрущем і жив колись на вишнях» («Вишні»)). Додамо, що Лободовський був знайомий з творчістю українського поета. Загалом, притаманні Антоничу настрої єднання з природою та вітальний оптимізм, на нашу думку, прочитуються в деяких поезіях Лободовського.

Одним з аспектів візії України є маркер сакральної землі, де народжується Ісус Христос та зустрічаються Мадонни різних країн. Україна є цим місцем як багатостраждальна земля та як земля нової надії, яка воскресне і дасть світові благу вість. Центром сакральної України є та-таки Волинь, вона постає в образі Єрусалимської землі. У колісковому ритмі автор розповідає таємницю поліської землі:

Хвилі, хвилі, колісанка ніжних тростин,
Єрусалимський Поліський сріблясто-синій.
Спить наймиліший в колісочці Син,
місяць над ним зійшов золотим короваем;
шепоче старі молитви і слова предивні
Найсвятіша Мадонна Почаївська...²¹

Слід зауважити, що маркер сакральності підсилюється перенесенням біблійних подій в контекст українських реалій. Автор позиціонує Україну як надзвичайно багату, плодовиту землю, наділену своєрідним магічним кодом, який піддається до розшифрування лише обраним. Метафора трьох царів зі Сходу, що ідуть з дарами, підкреслює особливу сакральність української землі:

²⁰ Там само. – С. 111.

²¹ Лободовський Ю. Видіння // *Пісня про Україну*. – С. 73.

²² Лободовський Ю. Похвала Україні // *Пісня про Україну*. – С. 39.

Мов три Маги святі, Полудне, Захід і Схід
зносять вугілля і сіль, манган, залізо і циниу.

Ах, може, багатства ті всі якраз не дають цей світ змінити їм в Україні!²²

Особливої уваги в контексті рецесії України у поезії заслуговує, на нашу думку, образ Матері Божої, Мадонни. Символ Богородиці високо шанований в різних культурах, проте важливі власне ті півтони, якими відрізняють її рецесії, творять інтерпретаційне мереживо, що завжди захоплює як авторів, так і дослідників. У Лободовського Мадонна/Матір Божа має багатоаспектне прочитання, на чому наголошує сам автор. Так, Богородиця у вірші «Widzenie» виступає у двох іпостасях: шляхтянки, тобто персонафікованого символу Польщі, та українки – Матері Божої Почаївської – символу України. Ці іпостасі втілюються в образах дівчат, які розповідають одна одній про біди, що діються на їхніх землях:

«Сестро бідна Почаївська, не кажи нічого,
жалю не покажуй, ні скорботи своєї...
Я була у струених містах, на сільських дорогах;
незліченні там трупи – матері і діти,
повні ліси псалмів і молитви святої,
більше нині нещастя на світі,
ніж води у Горині зеленій,
більше туги, ніж хмар понад Случчю...»

І пішли, плачучи, у ліси:
Остробрамська шляхтянка й проста чередниця²³.

Прикметно, що ці постаті звертаються одна до одної «сестро», таким чином автор прагнув підкреслити не лише дружні відносини, а й спорідненість українців та поляків.

Зауважмо, що подібний образ України оспівав П. Тичина у вірші «Скорбна Мати», де Мадонна втілюється в образі земної жінки-матері, яка тужить і за Сином, і за Україною, її долею:

Проходила по полю,
В могилах море мріє —

²³ Лободовський Ю. Пісня про Україну // *Пісня про Україну*. – С. 75.

Назустріч вітер віє:
 Христос воскрес, Маріє!
 Христос воскрес? — не чула,
 Не відаю, не знаю.
 Не будь ніколи раю
 У цім кривавім, краю²⁴

Тож, можемо твердити про вплив на імагологічну рецепцію України Лободовського творчості П. Тичини, якого польський письменник перекладав та про чию поезію писав критичні статті.

Богородиця постає також в образі покровительки козаків і українського народу, саме до Богородиці (вживає письменник і українську назву) звертається поет, прохаючи натхнення, щоб його слова долинули до сердець українців і поляків:

Panno święta, co stopy oparłszy na głowie węża
 Ręce błogosławiące kładłaś na naszych owręczach.
 Boharodycio Preczysta, patronko barskich rycerzy,
 w imieniu której lud Twój na każdy ważył się hazard,
 spraw, abym słowem celnym w serce uderzył...²⁵

У поезії Лободовського, як і в апокаліптичних пророцтвах, на думку А. Якубовської-Ожуг, з'являються передвісники зла²⁶. Проте, на нашу думку, ці образи можна трактувати як один із романтичних прийомів, які активно використовує автор. Польська дослідниця наголошує на важливості ночі у біблійних мотивах Лободовського, оскільки саме вночі народився Син Божий, на світанку воскрес Ісус Христос.

Однак ніч органічніше вписується в романтичні прийоми, оскільки всі важливі події у поезії Лободовського відбуваються саме цю пору доби, причому супроводжуються яскравими романтичними символами тривоги, насамперед буйним вітром, кривавими зорями, червоним місяцем та ін. Отже, романтичний підхід переважає у творчості письменника.

²⁴ Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. – К: Наукова думка, 1983. – Т. 1. – С. 72.

²⁵ Łobodowski J. Wrota Kijowskie // *Op. cit.* – S. 108.

Візія єднання двох батьківщин поета проектується на примирення України та Польщі, розділених минулими конфліктами. Наратор акцентує увагу читача на прощенні та примиренні, щоб розпочати нову сторінку в історії обох народів.

Забути все, що серце горем тисло,
знов піснею Дніпро з'єднати й Віслу,
в майбутнє юний випрямити шлях...²⁷

Автор пророкує єднання не лише на щаблі високої культури, а насамперед на рівні людей, щоб воно не було штучним або накинутим згори. Поєднуються трудівники обох країн, бо брат відчує брата. У поемі «Złota Hramota» ліричний герой звертається до Ісуса Христа і просить прощення за братовбивчі війни:

W imię potrzeby rycerskiej i męstwa
odpuść nikczemnym bratobójczym czynom,
wielkim tchem odkupienia, płomieniem zwycięstwa
wstań ponad Polszczą i Ukrainą,
objaw się w chmurach łyskającą twarzą,
uchwyc dłonią za włosy wylękle i dyktuj.
Niech nas nawiewa i ogniem porażą
złote litery Twojego werdyktu!²⁸

Мотив примирення українського та польського народів стає для письменника основоположним. У своєрідному творчому заповіті Лободовський звертається до поляків з проханням виконати його останню волю і прийняти українця-Іншого:

Vom pragnął, aby znowu w wasze dwory
wchodziły stepów pieśni. Byście złotym miodem
pili za starą hetmańską ugodę
i lacki upór, do myśli nieskorny,
ku krwią nieodkupionym wywiedli kurhanom²⁹.

²⁶ Jakubowska-Ożóg A. *Poezja emigracyjna Józefa Łobodowskiego*. – Wyd. Uniw. Rzeszowski, 2001 – S. 56.

²⁷ Лободовський Ю. Пісня про Україну // *Пісня про Україну*. – С. 43.

²⁸ Łobodowski J. *Złota Hramota* // *Op. cit.* – S. 170.

²⁹ Łobodowski J. *Testament mój* // *Op. cit.* – S. 153

Еволюцію візії примирення українців та поляків можна простежити у вірші «Rocznice majowe», який складається з трьох частин, написаних у різні періоди життя письменника. Перша частина написана у Варшаві у квітні 1939 р. Тут є образ польського панування на теренах України ще за давніх часів, коли «polskie żelazo / było w kijowskie poszczerbione wrota»³⁰. Загалом катастрофічна візія переважає у тій частині, де привиди минулого не дають можливості для майбутнього розвитку. Завершується частина рядками

Dłoń przerażona epitaphium pisze,
gdy próżno mówią do ogluchłych w pysze
powrotne widma odrzuconych rocznic³¹.

Друга частина написана через 5 років у Мадриді, у квітні 1944 р. З боєм у серці ліричний герой зауважує, що

Nawzajem podeptani od tych samych wrogów,
ani nam wspólna zguba we łbach nie wytrzeźwi,
więc z nożem bratobójczym stajemy na progu³².

Наратор розчарований, що не збулося передбачення про те, що в степу зйдуться мирно два вершники – український і польський. Гіркота розчарування охоплює ліричного героя, оскільки знову повторюється та сама історія, ті самі чвари. Наратор іронічно засуджує вихваляння злочинами:

I wystawimy na targ nasze zbrodnie,
czubiąc się o to, która z nich jest większa.
Zacniemy własną głupotę upiększać
Krwią na próżno przelaną³³.

Третя, завершальна частина написана у Парижі у квітні 1950 р. Знову з мороку минулого постають недоброзичливці, які провокують ворожнечу, проте з глибин віків оживає міф єднан-

³⁰ Łobodowski J. Rocznice majowe // *Op. cit.* – S. 120.

³¹ *Ibid.* – S. 122.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.* – S. 123.

ня, який дає надію на майбутнє порозуміння та братерське примирення:

Oto znowu ti grają stepy rozśpiewane,
spotykają się marszałek z hetmanem,
droga jest prosta i nikt z niej nie zbacza.
Wiatr czarne chmury znad skroni przegonił,
idziemy – serce przy sercu, dłoń w dłoni –
minione winy nawzajem przebaczać³⁴.

Отже, можемо простежити, що перша частина вірша, написана у Варшаві, загалом витримана у похмурих барвах, у центрі оповіді лежить братовбивчий конфлікт. У другій частині, створеній уже на еміграції, у Мадриді, за рік до закінчення війни – коли Польща разом із усією територією України уже перебувала під радянським пануванням, з'являється образ невільників, потоптаних одним ворогом, які, проте, замість об'єднатися в боротьбі проти нього, далі згадують один одному кривди. Завершальна частина, написана у Парижі, демонструє, що з глибини віків оживає міф єднання, який дає надію на примирення двох народів. Діахронна та просторова системи координат демонструють змінну візію українсько-польських стосунків. Кожна наступна частина віддалена в часі від попередньої в середньому на 5 років, за цей час змінювалась історична ситуація, автор писав твір у трьох різних містах і державах. При цьому зміна часу і місця давала не лише нову перспективу, але й надихала на нові роздуми. У третій частині над похмурими барвами братовбивчої війни уже домінують промені призахідного сонця, яке замальовує небо, костели та ясени у теплі кольори. На нашу думку, на такий образ надихнув поета сам Париж, оспіваний письменниками багатьох країн як ліричне місто, сповнене красою та натхненням. Таким чином, зміна часопросторової перспективи змінила візію долі України.

У поезії Лободовського імагологічна візія України бачиться не лише крізь призму слов'янськості та сусідства. Інший-українець – це також Інший з відмінної культури. Отже, щоб

³⁴ *Ibid.* – S. 126.

поєднатися з українцем-Іншим-слов'янином, недостатньо прийняти Його слов'янськість, потрібно зрозуміти Його відмінний культурний код, який ґрунтується насамперед на візантійському християнстві. Лободовський не відчуває труднощів зі сприйняттям Іншого-українця у цьому ракурсі, оскільки він пам'ятає про своє козацьке походження. Врешті, володіння українською мовою відкрило йому шлях до широкої рецепції українця-Іншого. Передусім Україна для письменника постає в образі духовної батьківщини, до якої він ішов протягом усього життя. Одним із основних мотивів стає мотив сакралізації українського простору. Поєднуючи у собі два різні національні начала, Лободовський намагався примирити українців та поляків, наголошуючи позитивних моментах у спільній історії. Розуміння національних особливостей українця як Іншого відкрило нову перспективу для діалогу та порозуміння двох націй у творчості письменника.

Мар'яна Гірняк **Між Сциллою і Харибдою
власної ідентичності
(за романом
Вітольда Гомбровича
«Фердидурке»)**

Літературу ХХ ст. важко уявити без постатей, на зразок Вітольда Гомбровича – письменника-інтелектуала, який без вагань вдається до іронії, гротеску, епатажу та блазнювання, щоб тільки відкинути старі стереотипи і поглянути на світ із нової перспективи. Це митець, ладний визнати свої твори «белькотінням божевільного»¹, аби лиш довести, що серйозна література повинна не спрощувати життя, а ускладнювати, збивати читача з пантелику, доводити його до такого стану напруги, в якому неможливо знайти остаточні істини та відповіді на всі запитання. Вітольд Гомбрович – один із тих авторів, про яких важко писати, користуючись усталеними схемами та методологічними підходами, адже він уже заздалегідь попередив свого дослідника: «Знайте, нудно, пересічно, банально про мене говорити не можна <...> Я вимагаю про себе святкового слова. Тих, хто дозволяє собі говорити про мене нудно й розсудливо, я жорстоко караю: помираю в їхніх устах <...>»². Такі заяви Гомбровича можна сприймати серйозно чи з гумором, брати до уваги або заперечувати, але в кожному разі очевидно, що ми зобов'язані зважати на правила гри, які пропонує письменник-містифікатор у своїх творах, адже за цими правилами – «живий допитливий ум, який хоче знайти і бачити повний і

¹ Гомбрович В. *Щоденник*: У 3 т. – К.: Основи, 1999. – Т. 2. – С. 7.

² *Там само*. – Т. 1. – С. 132.

неспотворений образ сьогоднішньої людини»³, що живе у світі сучасної культури.

Читає, який намагається збагнути твори Гомбровича, його розуміння сучасної людини і його «боротьбу» за людину, не може не звернути увагу на особливу ідентичність письменника, який неодноразово зазначав, що вже перший роман «Фердидурке» засвідчив його пошуки самого себе, боротьбу Гомбровича за власне «я». Виходець із давнього, але вже не знатного і багатого роду, поляк, який народився на території сучасної Литви, що на початку ХХ ст., як і Польща, входила до Російської імперії, емігрант, який понад двадцять років прожив в Аргентині, звідки переїхав до Західної Європи, де, у Франції, згодом і помер, Вітольд Гомбрович ніби постійно перебуває у стані «між», що не дає змоги раз і назавжди ідентифікувати себе з певною сутністю. «Між», зрештою, стає місцем його проживання: «<...> я такий бездомний, начебто живу не на землі, а зависаю десь у міжпланетному просторі як окрема планета»⁴. Отож не дивно, що письменник із таким екзистенційним статусом створює персонажів, які в пошуках свого «я» повинні, подібно до Одиссея, пройти або крізь «блукаючі скелі», які не дають шансів залишитися живим і неушкодженим, або «між Сциллою і Харибдою», які, однак, змушують пожертвувати часткою самого себе (на цьому шляху Одиссей втрачає шістьох своїх друзів).

Зі станом «між» персонаж «Фердидурке» стикається вже на перших сторінках роману: він прокидається «о тій безлюдній і невиразній порі, коли ніч уже начебто скінчилась, а світанок усе ще ніяк не міг розгорітися» [5]⁵, о тій порі, яка викликає «жах небуття», фіксуючи «між» як щось таке, що реально існує. Юзю усвідомлює, що все наше існування на цьому світі є рухом, а відтак «між» стає пунктом, коли вчорашній день став минулим, а

³ Тарнавський О. Письменник, що перемагає екзистенціалізм (Замість рецензії на «Щоденник» Вітольда Гомбровича) // Тарнавський О. *Відоме й позавідоме*. – К.: Видавництво «Час», 1999. – С. 495.

⁴ Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 1. – С. 263.

⁵ Тут і далі в квадратних дужках подаємо сторінки за виданням: Гомбрович В. *Фердидурке*. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 325 с.

завтрашній – ще не зрозуміле майбутнє. Час змінює все довкола, але найбільша проблема – у тому, що він змінює нас самих: «Мене не вражає, що tempora mutantur, мене вражає, що nos mutamur in illis <...> що тип, якого я знав як X, раптово стає Y, змінюючи свою особистість, як піджак»⁶. Отож цілком виправдані висновки філософів, що «людину не можна звести лише до своєї актуальної даності»: вона «перебуває в безперервному становленні, реалізуючи багатоманітність закладених у ній потенцій»⁷, і цих «потенцій», змін і набутих образів стільки, що людина не знає, «чи та особа, яка гряде, буде тотожною» їй самій⁸. Вона залишається собою, водночас постійно від себе вислизуючи, і, зрештою, сприймає як «даність» існування Іншого в собі.

Такий Інший часто має здатність виходити за межі тілесної оболонки людини і матеріалізуватися у двійника. Найкращою ілюстрацією може бути зустріч Юзя зі своїм Іншим. Розмірковуючи про зрілість і незрілість, персонаж «Фердидурке» раптом зауважує появу поруч із собою ще якоїсь «живої людини» з обличчям, що «виринали із глибокої і темної зелені» [18], обличчям, яке було «моїм» і водночас «не моїм», чужим. «Я», яке вже відійшло в минуле і стало чимось зовнішнім і неприйнятним, не дозволяє Юзеві відчутти його як своє «я», нехай навіть колишне. «Я» минуле і «я» теперішнє – це вже два світи, що змагаються за один і той самий простір, і цієї боротьби, а отже, і «чужості» не уникнути. Водночас тотожність їхніх облич (вух, губів, носів) – яка, до того ж, породжує страх від усвідомлення власної невинятковості – змушує визнати присутність Іншого в собі: «це було моє – або я був ним – або все це було чужим – а я, однак, ним був» [19]. Інший стає чужинцем, який, як влучно зауважила Ю. Крістева, оселяючись у нас, перетворюється на «прихований лик нашої ідентичності»⁹.

⁶ Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 1. – С. 22.

⁷ Блюменкранц М. *В пошуках імени и лица*. – К.: Дух і Літера; Харьков: Харьковская правозащитная группа, 2007. – С. 167.

⁸ Рікер П. *Сам як інший*. – К.: Дух і Літера, 2002. – С. 165.

⁹ Крістева Ю. *Самі собі чужі*. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 7.

Важливо, що роздвоєння особи з психічного рівня переноситься навіть на рівень тілесний, даючи підстави робити висновки вже не так про роздвоєння, як про розмноження. Людина постає як сукупність своїх фізичних частин, кожна з яких відповідає за певний аспект ідентичності особи: «Мені здалося, що тіло моє неоднорідне <...> що моя голова глузує і знущається над моєю литкою, литка насміхається з голови, палець – із серця, серце – з мозку, ніс – з ока, око – з носа <...>» [6]. Саме цією відповідністю можна пояснити, чому Гомбрович у своєму романі постійно виводить на перший план ту чи ту частину тіла, чому ці частини часто контролюють одна одну, а інколи навіть займають місце іншої. Наприклад, у Копирди, який під час змагання-кривляння між Ментусом і Сифоном зберігав відсторонену позицію і, зрештою, вистрибнув у вікно, ноги «висувалися на перший план, на чоло. Він мав ноги на чолі» [62]. Власне, в такому контексті цілком зрозуміле і виправдане почергове домінування в тексті «обличчя», «міни», «ноги» чи такої колоритної провокативно-іронічної «жопки». Органи і частини тіла перетворюються на знаки невидимої сутності, і їх несподівана чуттєва присутність, викликаючи відповідні асоціації в читача, акцентує на тому, з чим ототожнюється людина в конкретну мить свого існування, яке її «я» домінує в цю хвилину.

Частини так упевнено здобувають владу, що не надаються до формування якоїсь цілості. Варто згадати хоч би символічний двобій прихильника Синтезу Філідора й апологета Вищого Аналізу анти-Філідора, який закінчується перемогою останнього. Але навіть ця перемога позначена печаттю «частковості»: адже «з однаковим успіхом» тут і зараз міг перемогти Синтез. Обидва учасники дуелі навіть не припускають, що, перемагаючи чи зазнаючи поразки, вони в кожному разі є одночасно переслідувачами і переслідуваними [див.: 106], міняючись почергово ролями. Тобто сталості не знають навіть «частини»: вони постійно прямують до об'єднання, але, не досягаючи цілого, знову змушені провадити окремішнє існування, часто вже в модифікованому вигляді.

Двобій між Філідором і анти-Філідором, який полягав у знущанні або над «частинами» тіла, або над обличчям як «короною»

людини, знаком її ідентичності, органічно доповнює двобій-кривляння між Ментусом і Сифоном. Юзьо, якого Ментус призначив суперсекундантом, дуже добре розуміє, що цей поєдинок – не на життя, а на смерть. Супротивники під час змагання обмінюються серією «мін» («пик», «гримас», «мармиз»), але не до кінця усвідомлюють, що «раз порушене обличчя не повернеться саме до себе» [156] (навіть якщо ці міни, на перший погляд, добрі й позитивні, як у Сифона). Учасники двобою забувають, що «лице не об'єкт, воно суб'єкт, суб'єкт, суб'єкт!» [77]. Обличчя відповідає за сутність особи, за її найкращу «частину», а отже, його заміна на гримасу, перетворення на об'єкт для експериментів, призводить до втрати «людського» в людині. До того ж, саме обличчя дозволяє людині зустрітися з Іншим, достойно представити Я в рівноправному діалозі з Ти і навіть передати через діалог частку себе Іншому. Е. Левінас слушно звернув увагу, що «обличчя, яке на мене дивиться, утверджує мене»¹⁰, а це означає, що гримаса на обличчі Іншого відразу, як вірус, передається «мені». Юзьо із «Фердидурке» не випадково відчуває, що він мимоволі опинився в центрі цього поєдинку, як муха в павутинні, і після спостереження за двобоєм-кривлянням його обличчя вже не повернеться до норми: «А посеред них я, суперсекундант, напевно – навіки ув'язнений, в'язень чужих гримас, чужих облич. Лице моє, наче дзеркало їхніх облич, також спотворилося <...> блазень поміж двома блазнями, як я міг здобутися на щось, що не було б гримасою <...> я гримасував, гримасував і знав, що втрачаю себе в цій гримасі» [80].

Цікаво, що до кривлянь вдається навіть сам Юзьо, хоча добре розуміє, що означають міни та гримаси. Вже на початку роману тридцятилітній персонаж ніби передражнює шістнадцятилітнього «неопереного жовтодзьобика», яким був колись, а той, своєю чергою, передражнює його. Такий поєдинок із самим собою можна сприймати як своєрідну спробу розібратися в самому собі, тим паче, що кривляння плавно переходять у роздуми Юзя з приводу того, ким він зараз є: «тридцятилітнім гравцем у

¹⁰ Левінас Е. *Між нами. Дослідження. Думки-про-іншого*. – К.: Дух і Літера; Задруга, 1999. – С. 41.

бридж», «випадковим і непостійним працівником», «людиною чи молокососом». Юзьо знає, що, подорослішавши, «мужчина має вбити безутішне у своєму жалю хлоп'я, випурхнути метеликом, залишивши труп лялечки». Людина повинна «перенестися поміж чисті й викристалізовані форми», щоб «увійти в суспільне життя дорослих» [8]. Однак тридцятилітній Юзьо усвідомлює, що сам він у своєму ніби вже дорослому віці не був ані хлоп'ям, ні дорослим: «я був нічим» [7]. Річ у тому, що персонаж «Фердидурке» так і не зумів знайти «форми» – адвоката, лікаря, клерка, конюха чи «принаймні бабія», – яка б дала змогу утвердитися в суспільстві. Така форма покликана стати маскою-роллю, за якою людину можуть розпізнати інші, але водночас – маскою, за якою назавжди прихована справжність. У цьому контексті особливо виправдовує себе висновок-діагноз Е.Левінаса: «Ніхто не ідентичний самому собі. Буття не має тожності. Обличчя – це маски»¹¹.

Людина виражається через форму, накинута іншими ззовні, і ця форма чітко окреслює рамки існування суб'єкта, визначає його як щось стале і непорушне. Персонажі «Фердидурке» часто намагаються звільнитися від такої форми-маски, але, що найприкріше, свобода від однієї маски переростає в залежність від іншої. Красномовним підтвердженням можуть бути Ментусові пошуки парубка – природної людини, ще не спотвореної формою. Дорогою до позаміського простору, де, на думку Ментуса і Юзя, можна зустріти «парубка», мандрівники бачать лише «чиновників із течками», «численних мамунь із варшавським шиком», які нічим не відрізняються одне від одного: «нічого щирого, нічого природного, все наслідуване, копійчане, фальшиве, мішурне. – А парубка немає й немає» [238]. Юзьо і Ментус змушені визнати, що сторож – це парубок у клітці, студент, який ховає в кишені шкаралуцу з яєць, – колишній парубок, а парубок, який каже «натомість» чи вдягає капелюха, викликає ще більшу огиду, ніж той, хто ніколи не чув сильного вітру на відкритому просторі і для кого «природою» завжди

¹¹ Левінас Е. *Цит праця*. – С. 28–29.

були люди із сусідньої квартири, кінотеатри та фабрики. Знаменно, що Ментус, найбільше одержимий пошуками «парубка» і навіть братанням із ним, знаходить його не в просторі полів і лісів, а в будинку Юзевої тітки, де так званий парубок прислуговує своїм господарям. Це «парубок», який не лише не цурається маски (запаадливого служки), а й не має права на обличчя. У нього – «не обличчя, яке перетворилося на пицю, а пиця, яка ніколи не піднялася до рівня обличчя, – це була пиця, як нога!» [253], «пиця», якої не раз торкалася рука пана. «Парубка», якого уподобав собі Ментус, навіть звать Вальком (не Валентином), ніби він гідний тільки того імені, яке оприявнює його змаління і ницість. І цього факту не може змінити навіть спровокований Ментусом «мордобій», що тимчасово порушує одвічну ієрархію. До того ж, Ментус не може придумати нічого кращого, як почати своє «братання» з парубком із наказів, забарвлених панськими примхами. Та й його бажання наслідувати парубка (поведінкою, мовою чи імітацією селянського голосіння) насправді означає, що Ментус всього лиш починає користуватися маскою «парубка», а відтак «його мармиза улягла новим гидотним перетворенням» [263]. Ментус починає нагадувати «гидкого фертика», «бридкого піжона», адже він не лише не позбувається маски, а й приміряє маски, для себе не характерні, наліплює на своє обличчя чужі гримаси.

Щирість та автентичність стають ефемерними поняттями, тими ідеалами, до яких людина прагне, але яких не досягає. У маєтку Юзевої тітки розмови тримаються на двох тематичних стовпах – здоров'я і погода; кожний рух заздальгідь чітко визначений, і відступити від правила ніхто не сміє (перед тіткою «всі перетворювалися на несправжніх» [294]). Навіть поведінка Юзя і Зосі під час втечі побудована на штампах: Юзьо викрадає Зосю, бо це буде «по-зрілому» і «по-шляхетському», освідчується їй, бо так «годиться», а Зося, «знаючи, що в коханні люди щасливі, була щасливою» [318]. Згадати хоч би символічну історію про Філібера з дитячою душею, де чоловіки повистрибували дамам на голову за прикладом однієї пари, припускаючи, що це, найімовірніше, нові правила хорошого тону.

Найважливіше, що Юзьо, який чи не найбільше з усіх персонажів «Фердидурке» переймається наявністю мармизи і піци на місці обличчя, а відтак і неможливістю розмежувати правду й оману, природність і штучність, впродовж усього роману користується масками, і, як би це парадоксально не звучало, пошуки цих масок продиктовані бажанням знайти автентичне обличчя. По-знайомившись із інституткою Зутою Млодзяківною, Юзьо хоче показатися перед нею у «справжньому» образі, але усвідомлює, що йому «бракує відповідного обличчя» [141]. Зрештою, він підходить до Млодзяківни без будь-якої пози, але якраз відсутність пози сприймається як її присутність, провокуючи позу-відповідь у найкращих «штампових» традиціях («чим можу служити?») або з відтінком оригінальності (маска вільності у вигляді вульгарного шмаркання носом чи втирання рукавом). Відсутність розуміння з боку Іншого відтак породжує появу нових Юзевих масок – маски-знуцання, з допомогою якої персонаж хоче нашкодити Зуті, але в результаті добивається насамперед гидотно викривленого власного обличчя, і маски, пов'язаної із ключовою проблемою для Юзя та й, очевидно, для самого Вітольда Гомбровича – проблемою зрілості та незрілості.

Персонажі «Фердидурке» неодноразово користуються «інфантильними» та «дорослими» масками, не маючи змоги з певністю сказати, які з них більше відповідають їх природній сутності. Вони звинувачують одні одних у тому, чого самі уникнути не можуть. Професор Пімко і пані Млодзякова постійно дорікають Юзеві, що він «вдає» із себе «дорослого», і намагаються втулити йому досконалу «жопку» як символ дитячої наївності, природності та безпосередності, щоб у такий спосіб подолати «штучність». Водночас інфантилізація тридцятилітнього персонажа – це, поза сумнівом, творення маски, яка повинна здібнити людину. Та й «вихователі», які нібито намагаються розставити все по своїх місцях, раз у раз самі опиняються не в тій позі, якої вимагає їхній статус: пані Млодзякова часто старається здаватися молодшою, ніж вона є, робить із себе «дівульку», а професор Пімко, залицяючись до інститутуки, нагадує «старість, що підлещується до молодості» [126].

Зрештою, на перший погляд, незрозуміло, що, власне, є цінністю для персонажів «Фердидурке» і для їх автора – зрілість чи незрілість. Юзю, з одного боку, намагається утекти від «шмаркача» і стати мужчиною, «видобути із себе зрілість». Він усвідомлює, що поваги з боку інших він може сподіватися тільки тоді, коли стане по-дорослому серйозним, але бажання вирватися з інфантильного світу забарвлені страхом: «а що буде, коли я з'явлюся перед ними по-зрілому, а вони по-давньому поставляться до мене не по-зрілому?..» [17]. До того ж, Юзеві жодного разу не вдається «порвати з дитинством». Він розуміє, що і його спогади про те, як багато років тому цюкнув тітку сокирою по нозі, і пошуки парубка, і викрадення Зосі, яке мало б свідчити про «зрілість» чоловіка, – не що інше, як докази «дитячості». У цьому контексті особливо доречно згадати педагогічні методи Пімка, який провокує школярів запискою-висновком про їх наївність і невинність: «<...> вони захочуть довести, що не наївні, і аж тоді впадуть у справжню наївність і невинність, таку солодку для нас, педагогів!» [29]. Очевидно, єдиний спосіб «подорослішати» – зробити це невимушено, абстрагуватися і від «хлоп'яти», і від «парубка». Варто принагідно зауважити, що В. Гомбрович у своєму «Щоденнику» неодноразово розмірковує над проблемами незрілості Польщі та польської культури, пропонуючи, на його думку, незамінний рецепт одужання: реально оцінити свій статус у світі, не гнатися за чужими ідентичностями, стати на решті собою і поважати себе такими, як ми є.

Розрив з інфантильним світом ускладнюється також тим, що перехід до зрілості виводить на поверхню інші проблеми. Доросла людина, набуваючи «форми», стає штучною, і її спілкування з людьми замикається у колі усталених знаків. Невипадково Голден Колфілд, ще один персонаж світової літератури ХХ ст. («Над прірвою в житті» Дж. Селінджера), у шістнадцятилітньому віці – тому віці, коли, на переконання В. Гомбровича, «людина переживає пору свого цвітіння», коли «вичерпується дитина, а дорослий ще повністю не викристалізувався»¹², – бачить перед

¹² Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 3. – С. 222.

собою лише одне покликання – вберегти людей від «прірви в житті», рятувати їх від падіння в ницість дорослості. У романі «Фердидурке» «дорослий» Пімко весь вміщається у «формі» професора, який розмовляє латинськими фразами, цитатами з філософських праць і літературних творів або ні з того, ні з сього заводить розмову про дух історії та грецької цивілізації; «дорослі» вчителі формують колектив, де «немає жодного приємного тіла» [46], де ніхто не має власної думки, всі викладають тільки те, що передбачено у програмах, адже «немає нічого гіршого від особисто симпатичних учителів, особливо коли вони випадково мають особисті погляди» [47].

Юзьо відчуває, що від цього світу треба втікати, і єдиний шлях утечі, який бачить перед собою тридцятилітній персонаж, – це самозабуття в «зелені», занурення у «вічнозелений ліс», у луги із «зеленою-зеленою» травою, у світ «зеленої» природи. Домінантний у «Фердидурке» зелений колір – колір молодості і життя, колір «незрілості» і «несформованості», який вабить і водночас лякає, відштовхує. Юзьо розуміє, що ймовірна неспроможність «подолати зелень», яка «вибруньковує звідусіль, пульсує, проростає» [17], зрештою, стане для нього справжньою катастрофою. Рано чи пізно людина повинна зуміти «визирнути із зелені бодай би на мить і свідомо поглянути з-під тягаря мільярда пагінців, бруньок, листочків» [224], щоб побачити й інші барви розмаїтої землі. Інакше весь світ потрапить під владу незрілості, адже навіть місяць і сонце перетворюються в кінці роману на «дитячу жопку», яка «мільярдом іскристих променів» [316] наповнює землю. Отож людина у Гомбровича немовби розірвана між прагненням зрілості і прагненням незрілості. Вона, з одного боку, хоче стати «дорослою» і знайти своє місце у суспільстві, а з іншого, усвідомлює неможливість справжньої зрілості, адже «до кінця дозріти» – означає «зрозуміти і пізнати все», остаточно сформувати своє «я», свою особистість: «Наша стихія – споконвічна незрілість» [102]. Людина хоче бути, як дитина, але водночас страждає через свою «дитячу» безпорадність перед світом. Дитина завжди прагне подорослішати, бо вважає, що дорослому можна все, що він сильніший і розумніший, але згодом

часто переживає внутрішню драму закінчення дитинства. У своєму «Щоденнику» В. Гомбрович, намагаючись розібратися в цій антиномії зрілості та незрілості, схиляється до висновку, що все-таки «людина не любить зрілості – вона віддає перевагу власній молодості»¹³. Але найважливіше і, мабуть, найскладніше – збагнути, що таке «молодість» для Гомбровича: «<...> зрілій людині легше бути дитинною, аніж юною; тому я майже завжди ставав дитинним перед демоном незрілості, з яким впоратися не міг. Одначе наскільки я хотів бути дитинним і наскільки був таким насправді? Наскільки я хотів бути молодим і наскільки справді був тією молодістю, яка прийшла із запізненням? Наскільки все це було моїм і наскільки чимось таким, у що я був просто закоханим?»¹⁴. Очевидно, що для В. Гомбровича поняття «молодий», «дитинний» і «незрілий» аж ніяк не тотожні, адже є велика різниця між тією «молодою» людиною, якою, як Богом, хоче бути кожна особа¹⁵, «дитиною», яка народжується в дорослого маркіза (історія про Філібера з дитячою душею), і «незрілими» учнями, що є не природними дітьми, а штучно інфантилізованими посередніми істотами.

Така «незріла» інфантильна форма ще гірша від звичної «дорослої», адже вона свідчить про змаління людини, про її ув'язнення в «школі», де знищують «дитину», привчаючи її до штампів і перетворюючи обличчя на «вивихнуті, спресовані й перелицьовані фізії» [59], які не дають шансів нікому поруч із собою зберегти невикривленим власне обличчя. Бажання втікати з такої школи цілком умотивоване, але втеча не вдається. Спроби протесту щоразу закінчуються поразкою, а бажання втікати – «колупанням пальцем у черевику»: «Бо для втечі треба мати волю до втечі, а звідки ж їй узятися, коли колупаєш пальцем і обличчя нівечиться в гримасі нудьги. І я відразу зрозумів, чому ніхто з них не міг втекти з цієї школи, – оці їхні обличчя і весь вигляд убивали в них можливість утечі, кожен був в'язнем

¹³ Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 2. – С. 11.

¹⁴ *Там само*. – Т. 1. – С. 238.

¹⁵ Див.: *Там само*. – Т. 2. – С. 294.

своєї гримаси, і вони <...> не були вже тими, ким вони мусять бути» [58]. Для того, щоб утекти, треба бути кимсь, а Юзьо раз у раз відчуває, що він «ані молодий, ані старий, ані сучасний, ані старомодний, ані учень, ані хлопець, ані зрілий, ані незрілий» [221], що він «ніякий», «аніхто». Однак головна причина неможливості втечі зі школи – присутність цієї «школи» всюди, навіть у собі. Не випадково питання «невже ми не втечемо зі школи?» [239] постає перед Юзем тоді, коли вони з Ментусом перебувають у пошуках парубка, тобто вже далеко за межами школи директора Пюрковського. Тридцятилітній персонаж «Фердидурке», який впродовж усього роману втікає від людей і від самого себе, дуже добре розуміє всю абсурдність спроб утечі від тієї форми, що ув'язнює зсередини: «Як же, однак, утекти від того, ким ти еси?» [58]. Безглуздо намагатися уникнути професора Пімка, адже Пімко – це частина самого Юзя, яка розростається пропорційно до Юзевого «змаління»: «бельфер, як корова, пасеться в моїй зелені» [23]. Вже на початку роману професор Пімко, читаючи твір Юзя, все збільшувався і збільшувався, тоді як сам Юзьо малів: рука стала ручкою, особа – осібкою, істота – істоткою, твір – твориком. Цікаво, що навіть професор Пімко та інститутка в романі взаємодоповнюються, разом «творять маленьку перчену старо-молоду поемочку»: Пімко «бельфером схилив її до інститутки, вона ж інституткою збуджувала у ньому бельфера» [159].

Це означає, що зрілість, молодість, дитинство співіснують у кожній людині, по чергово долаючи одне одного й визначаючи тут і зараз «обличчя» особи. Американський психоаналітик Е. Берн, аналізуючи поведінку людини в різних ситуаціях, обґрунтовано приходиться до висновку про існування трьох станів Я: «Батьки», «Дорослий» і «Дитина», – кожен із яких впливає на ідентичність особи. «Дитина» проявляє себе в непослухові, бунті, творчих поривах. Це джерело інтуїції і радості, вміння оригінально і неповторно сприймати світ й абстрагуватися від норм, стандартів і масок (невипадково митців вважають тими людьми, які зберегли дитячий погляд на світ). «Батьки» відповідають за моральні максими, норми, ідеали. Це та частина людського «Я»,

яка намагається регулювати спонтанні спонуки «Дитини». Завдання «Дорослого» – контролювати дії «Батьків» і «Дитини» так, щоб ефективно взаємодіяти з навколишнім світом, щоб бути повноцінним членом суспільства, але при цьому не втрачати свого «Я»¹⁶. Очевидно, саме в пошуках такого «Дорослого» перебуває також В. Гомбрович – і як творець «Фердидурке», і як автор «Щоденника». Письменник постійно наголошує на тому, що «несерйозність потрібна людині не менше, ніж серйозність»¹⁷, а отже, людина мусить навчитися уникати своєї закам'янілості й узгоджувати в собі «форму й аморфність <...> зрілість і споконвічну та святу незрілість» [103]. Незважаючи на зачарування «дитячістю» та «незрілістю», соціалізація залишається обов'язковою умовою «дорослості» людини, адже жодна особа не може не зважати на присутність Іншого поруч із собою.

Існуючи в суспільстві, індивід не може уникнути діалогу з тим, хто його оточує. В. Гомбрович надзвичайно проникливо зауважив, що пізнавання людини – це завжди пізнавання «людини через людину», «людини по відношенню до іншої людини», «людини, що створюється людиною», «людини, яку зміцнює людина»¹⁸. Від цієї іншої людини неможливо втекти чи абстрагуватися, адже відчуження – це відчуження від когось, розрив – це розрив із кимсь, самотність – це перебування «на самоті», без когось. У кожному разі цей «хтось», Інший, завжди присутній, навіть якщо його присутність невидима, своєрідна «відсутність присутності». Ця проблема добре знайома персонажеві «Фердидурке», який у помешканні Млодзяків переживає не просто самотність, а «самотність з інституткою», «оту оманливу самотність, коли людина все-таки не самотня, а перебуває в духовному, болісному зв'язку з іншою людиною за стіною» [144]. До того ж, уникання Іншого, небажання зважати на його присутність поруч із собою ще не означає абстрагованості Іншого від нас.

¹⁶ Див.: Берн Э. *Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы.* – М.: Прогресс, 1988. – С. 17–20; 152–156.

¹⁷ Гомбрович В. *Щоденник.* – Т. 2. – С. 294.

¹⁸ *Там само.* – Т. 1. – С. 39.

А. Ермонський, розмірковуючи над проблемою «форми» у творах В. Гомбровича, наводить дуже цікаві в цьому контексті слова польського літератора початку ХХ ст. Кароля Іжиковського: людині завжди щось заважає потрапити в такт життя іншої людини, тому не варто брати до уваги думки про себе інших людей, але треба жити, беручи до уваги, що така думка про тебе існує¹⁹. Юзьо із «Фердидурке» не випадково хвилюється з приводу того, що не вміє себе «подати» ані в товаристві, ані в житті: «не такого, як усі» суспільство не лише не сприймає, а й знищує. Люди, які живуть за усталеними правилами, побачивши інакшого Іншого, «одразу ж накинуться на нього, заклують, як лебеді качку» [16], навіть якщо «гідке каченя» насправді виявиться прекрасним лебедем.

Людина страждає через рамки, в які її заганяє суспільство, але нікуди від цього не може подітися. Для того, щоб бути побаченим, почутим і розпізнаваним, індивід повинен пристосувати свій голос до загального «оркестру», деформувати себе, щоб «згармонізуватися з іншими у Формі»²⁰, яка народжується в просторі між людьми. Відтак, людина раз у раз змушена переживати появу тріщини між «я-для-себе» і «я-для-іншого»²¹, одягати маску, яка б відповідала, з одного боку, власним намірам, а з іншого, вимогам і думкам середовища²², причому дуже часто середовище починає домінувати, контролювати навіть бажання та наміри самого суб'єкта. Тридцятилітній персонаж «Фердидурке» згадує, що він уже не може пристойно поводитися в товаристві, бо знає, що від нього очікують глупства [14]: він «впіяманий та обмежений» «інфантильністю людських уявлень» про себе [16]. У школі Юзьо зустрічається з молодими людьми, які, вже «нафаршировані» фільмами, романами, газетами,

¹⁹ Ермонский А. *Тревожное обаяние пана Витольда* // http://belolibrary.imwerden.de/books/foreign/gombrowicz_ferdidurka.htm

²⁰ Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 1. – С. 345.

²¹ Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. – М.: Искусство, 1979. – С. 49.

²² Див.: Юнг К. Г. *Психологические типы*. – М.: Университетская книга; АСТ, 1998. – С. 509.

поглядами й ідеалами політичних партій та мислителів, не мають права не захоплюватися «великим поетом» Словацьким. Познайомившись з інституткою, він відчуває, що подобається собі лише настільки, наскільки подобається їй. Отож Юзьо має всі підстави підписатися під висновком Ю. Крістєвої: «Я роблю те, чого хоче *хтось*, але це аж ніяк не “я” – “я” перебуває деінде, “я” не належить нікому, “я” не належить “мені” <...> чи це “я” справді існує?»²³. Кожна думка, кожний вчинок персонажа ніби визначений кимсь іншим. Людина розпізнає себе в Іншому, немов у дзеркалі, і починає залежати від цього віддзеркалення. Вона творить та організовує себе відповідно до інших, «народжується в тисячах тісних душ» [12], усвідомлюючи, що жодне народжене «я» не зможе вмістити повноти її «Я» як людини. Новонароджені «я», як і «інші», завдяки яким відбувається віддзеркалення, завжди будуть позначені печаттю частковості: «<...> ви становите частину Людства, частиною якої і я є <...> частково ви берете участь у частині частини чогось, що теж є частиною і чого я так само є частиною в частині <...> кляті частини, не можна від вас утекти» [104].

Однією з «частин» людини є те «я», яке з'являється на світ із появою мистецтва. В. Гомбрович добре розуміє, що в процесі творчості може народитися частина, на нас зовсім не подібна, адже не завжди написане є глибоким переконанням митця, і це, що найважливіше, дозволяє творцеві навіть не бути відповідальним за свої слова [див.: 87–88]. Як сказав М. Гайдеггер, митець створює «край слів, який відповідає лиш сам перед собою»²⁴. Художній твір – це цілий організм, який складається із багатьох слів і багатьох частин, одна з яких залежить від іншої. Початок твору визначає кінець, а кінець – початок; випадковий, на перший погляд, фрагмент дає змогу наблизитися до суті основних проблем, розмиваючи межі між центральним і маргінальним.

²³ Кристєва Ю. Самі собі чужі. – С. 16.

²⁴ Хайдеггер М. Из разговора на проселочной дороге о мышлении // Хайдеггер М. *Разговор на проселочной дороге*. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 121.

Це майстерно доводить В. Гомбрович, впроваджуючи в роман «Фердидурке» розділи про Філідора і Філібера з дитячою душею. Письменник, з одного боку, грайливо радить читачеві не шукати тісного зв'язку цих фрагментів з основним текстом, а з іншого, не може втриматися від своєрідного самозахисту: «я доведу, що моя композиція у плані точності й логіки не поступається найстислишим і найлогічнішим композиціям», та й, зрештою, «така часткова композиція є не лише композицією, а, властиво, цілою філософією» [див.: 82–84], яка підводить до осягнення глибинного сенсу всього твору. Отож автор «Фердидурке» пропонує читачеві своєрідне «герменевтичне коло»²⁵, за правилами якого частину треба розпізнавати через ціле, і навпаки. Цей принцип Ф. Шлеєрмахера актуальний також для розкодування заголовкового знака роману. «Фердидурке» – слово, якого немає в жодній мові і яке не згадується жодного разу на сторінках твору. Очевидно, В. Гомбрович, як і згодом У. Еко, вважає, що назва твору «повинна заплутувати думки, а не дисциплінувати їх»²⁶, і, з огляду на інтерпретації цього знака, можна стверджувати, що таке заплутування вдалося. Дослідники або взагалі втрачають надію знайти зміст цього оригінального слова, або намагаються знайти хоч якісь пояснення, принагідно звертаючи увагу на їх «не-до-кінця-обґрунтованість». Н. Сняданко, наприклад, згадує про наявні спроби пов'язати це слово із Фредді Дуркі – героєм роману С. Льюїса «Бєббіт», – але зазначає, що ці твори не перебувають у тісному зв'язку між собою²⁷. Існують навіть цікаві тлумачення Гомбровичевого неологізму через пошуки звукових аналогів у французькій мові: «fair d'hideurque» нібито французькою означає «глузувати», «знущатися з когось», чи навіть точніше, «натягувати на когось

²⁵ Schleiermacher F. *From Hermeneutics // The Norton Anthology of Theory and Criticism* / Ed. by V. B. Leitch. – New York; London: W.W.Norton&Company, 2001. – P. 621.

²⁶ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. *Имя розы*. – М.: Изд-во «Книжная палата», 1989. – С. 429.

²⁷ Сняданко Н. Що означає слово «Фердидурке», або Від жопки взагалі не сховаєшся // *Поступ*. – 2002. – 2 серпня. – С. 7.

потворну морду»²⁸. Якщо пригадати, як часто на сторінках роману з'являються міркування про різноманітні «міни», «мармизи», «гримаси» та спотворені обличчя, то таке пояснення, як мінімум, має право на існування.

Цікаво, що сам В. Гомбрович інколи називав себе «Я, Фердидурке», ніби підтвержуючи слушність своїх (чи точніше нараторових) міркувань у романі: «частина ж, раз ухопивши, не хотіла відпускати» [88], змушуючи пристосовуватися до себе. Якщо частина народилася «несхожою на нас», ми «мусимо зі щирим моральним завзяттям уподібнитись до нашого твору» [87]. Розрізняючи «я» того, хто пише, і «я», прописане в тексті, усвідомлюючи, що для широкого загалу він відомий насамперед як митець, а не як звичайна людина, В. Гомбрович, зрештою, не може позбутися парадоксального відчуття: «<...> здається, наче я всього лише тілесне доповнення до написаного Гомбровича»²⁹. Наративна ідентичність починає домінувати над особистою, текстувальний двійник – над реальним письменником. Автор «Фердидурке» не випадково замислюється над питанням: «ми творимо форму чи вона творить нас?» [86]. Той факт, що часто творцеві хотілося написати щось одне, а написалося зовсім інше, засвідчує, що не лише автор створює свій текст, а й текст – автора. У процесі творення митець дає життя і численним персонажам, і іншому своєму «я», яке тільки починає набувати форми. Саме тому письменник, на думку В. Гомбровича, не повинен повчати та моралізувати, адже патенту на Зрілість йому ніхто не давав. Справжній письменник «усвідомлює свою незрілість», він «знає, що не має форми», він «твориться, але ще не створився» [98]. Не важко побачити, що такими міркуваннями Гомбрович-письменник на тридцять років випереджає відому тезу Барта-теоретика про автора-скриптора, який «народжується одночасно з текстом»³⁰. Знаменно також, що порушені в художніх творах

²⁸ Див.: <http://www.meyerhold.ru/ru/archives/54>

²⁹ Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 3. – С. 167.

³⁰ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика* / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 387.

Гомбровича проблеми свідчать про його «свідому настанову на автокреацію»³¹. Письменник не приховує свого розчарування з приводу того, що літератори філософствують про «речі найвіддаленніші і найабстрактніші» [9], але забувають згадати про речі, які існують біля них чи навіть у них самих. Для Гомбровича і його літератури-філософії важливі не так питання світового масштабу, як проблема кризи власної ідентичності, що, зрештою, може призвести до глобальної катастрофи.

Літературна творчість стає для Гомбровича способом само-рефлексії та самотворення. Проектуючи себе на «я» своїх персонажів (чи навіть на ті «я», які з'являються у «Щоденнику», подекуди розпочинаючи між собою діалог), Гомбрович ніби постає в різних своїх іпостасях, даючи змогу приймати його в такій «формі», яка читачеві більше до вподоби. Письменник об'єктивує себе, намагаючись подивитися на своє «я» поглядом Іншого, але «те, чим я є для Іншого, стає моїм двійником, який вривається в мою самосвідомість і каламутить її чистоту»³², а отже, очима такого фіктивного іншого «не можна побачити свого істинного обличчя, лише личину»³³. Справа ускладнюється ще й тим, що авторське «я» насправді невловиме, і лише читач фіксує й визначає його для себе «тут і тепер». Як слушно зазначив Ж. Пуле, під час «літературного спілкування» «я» автора перестає існувати саме по собі: воно перебуває на дорозі до Іншого, «постає перед нами в нас»³⁴. Тому В. Гомбрович не випадково, міркуючи про митця і творчість, не втрачає з поля зору реципієнта. Юзьо з «Фердидурке» розуміє, що його «Щоденник періоду дозрівання» потрапить у залежність від публіки, зокрема від суджень визнаних критиків. Зрештою, кожний

³¹ Стадницька Т. Автокреація: від пошуку автентичності до «смерті автора» (на матеріалі «Щоденника 1953–1969» і «Заповіту. Розмов з Домініком де Ру» В. Гомбровича) // *Слово і Час*. – 2006. – № 7. – С. 16.

³² Бахтин М. М. *Указ. соч.* – С. 54.

³³ *Там само.* – С. 30.

³⁴ Poulet G. Phenomenology of Reading // *The Norton Anthology of Theory and Criticism* / Ed. by V. B. Leitch. – New York; London: W.W.Norton&Company, 2001. – P. 1324.

автор, віддаючи свій твір читачеві, наражається на небезпеку банального нерозуміння. І йдеться навіть не про множинність інтерпретацій, коли читач не вловлює авторських інтенцій, але демонструє відчитування глибинних значень тексту. Мова про те, що твір, «початий в абсолютних і страшних муках», споживається «між телефоном і котлетою» [див.: 84–85]. Адресат мистецького повідомлення може зробити перерву в найбільш невідповідному для цього місці, читати твір з його середини або кінця, пропускати на власний розсуд окремі текстові фрагменти і, як наслідок, він може не побачити й не оцінити тієї композиційної вправності та досконалості, якої прагнув автор. До того ж, дуже рідко реципієнт орієнтується на власні естетичні смаки, коли сприймає твір мистецтва. У «Щоденнику» В. Гомбрович неодноразово стурбовано зауважує, що в концертних залах аплодисменти насправді породжені не виступом артиста, а аплодисментами сусіда; переважну більшість любителів музики зачаровують не твори Шопена, а його визнана геніальність; тисячі людей готові присягнути, що захоплюються Рембрандтом, хоч ніколи не ходять до музеїв.

Іншими словами, «обличчя» автора залежить не лише від нього самого і від його твору, а й від читачів – поінформованих чи наївних, «зрілих» чи «незрілих», але, в кожному разі, тих, без кого, як і без автора, неможлива естетична комунікація. Для відправника повідомлення важливо не просто «сказати», а знати, з ким він розмовляє і що його співрозмовник думає про нього: «Хіба, пишучи, ми не мусимо пристосовуватися до читача? Говорячи – не узалежнюємо себе від особи, для якої говоримо?» [100]. Якщо ж авторське «я» залежить від читача, народжується із його появою, то висновок В. Гомбровича цілком обґрунтований: митець не може почуватися «лише Отцем, але водночас Отцем і Сином» [101]. Автор виконує роль не тільки «батька» свого твору (проти такої авторської функції згодом знову ж таки у теоретичних працях виступатиме Р. Барт), а й «сина», він водночас «створений» і «творює». Зрештою, навіть Бог існує у трьох іпостасях, а відтак людина, яка створена за

Божою подобою, також не може претендувати на однорідність та цілісність свого «я».

Людина влаштована так, що постійно мусить окреслювати себе й ухилятися від власних дефініцій, вона, з одного боку, шукає форми, а з іншого, уникає її, існуючи серед невизначеності, мінливості та плинності. В. Гомбрович переконаний, що ми просто приречені «постійно наштовхуватися на новий варіант людини» і «знати, що ці варіанти нескінченні», оскільки всі ми «заряджені нескінченністю усіх можливих комбінацій»³⁵. Людина не автентична за своєю природою, і звідси, як зазначає П. Рікер, – «неможливість знайти щось інше, ніж певну даність, позбавлену самості: хтось, хто заглиблюється в самого себе <...> шукає й декларує, що нічого не знайшов»³⁶. Навіть творчість – це, з одного боку, боротьба за власну неповторну ідентичність, а з іншого, – набування нової «форми», нової маски, яка залежатиме від кожного читача. Власне, до читачів наприкінці роману звертається автор «Фердидурке»: «прибудьте й приступіть до мене <...> приладняйте мені нову пицю, аби я знову мусив утікати від вас в інших людей і мчати, мчати, мчати через усе людство. Бо немає куди втекти від пиці, окрім як в іншу пицю <...> Я втікаю з пицею в руках» [323–324]. «Я втікаю» – філософський стрижень роману письменника, адже персонаж «Фердидурке» протягом усього твору втікає від усіх і від самого себе. Він утікає «з пицею в руках», але важко погодитися з О. Клименком у тому, що факт наявності «пиці» в руках, а не на обличчі, свідчить про кардинальну зміну в існуванні персонажа, про його втечу «від несвободи у власне життя»³⁷. Під цією «пицею» – інша гримаса. Маска здирається, але обличчя за нею вже немає. Тому стан людини, зафіксований у кінці роману, – це, як мінімум, готовність до іншої маски або навіть до вдягання тієї самої «пиці», адже

³⁵ Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 3. – С. 43.

³⁶ Рікер П. *Сам як інший*. – С. 156.

³⁷ Клименко О. «Фердидурке». Сімдесят років по тому // *ЛітАкцент. Альманах*. – Вип. 1. – К.: Темпора, 2008. – С. 114.

³⁸ Див.: Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 2. – С. 9.

персонаж «Фердидурке» не викидає її, а тримає в руках, ніби на всяк випадок. Зрештою, висновок зробив сам Гомбрович у своєму «Щоденнику»: у «Фердидурке» йдеться не про те, що людина має позбутися своєї маски, а про те, щоб ця людина усвідомила власну штучність і визнала її³⁸. Людина повинна збагнути, що наявність масок, стандартів і штампів вже не дає змогу говорити про своє «обличчя». Тому персонаж Гомбровича разом зі своїм автором утікає від себе і водночас шукає себе, усвідомлюючи нескінченність цього процесу. Він розуміє, що, як би цього не хотілося, йому раз у раз доведеться пропливати між Сциллою і Харибдою, жертвуючи одними своїми «я» задля збереження і утвердження інших.

Принцип абсурдного Віктор Мартинюк в дискурсі абсурду

У пропонованому дослідженні ми ставимо собі за мету спробувати окреслити значення терміна *принцип абсурдного*. Досі в літературознавстві це словосполучення не мало чіткого термінологічного статусу, проте очевидним є його зв'язок із такими термінами, які формують парадигму *абсурду*: *література абсурду*, *театр абсурду*, а також *абсурд*, котрий стоїть на межі естетики й філософії. Утім, навіть ці загальноживані терміни на сьогодні не є однозначними й потребують деякого уточнення. Мабуть, така ситуація склалася внаслідок браку інтегрального підходу до проблеми абсурдного в літературі, який би створив спільну теоретичну базу для осмислення й дифініювання цих термінів.

Популярний від середини ХХ ст. термін *театр абсурду* завдячує своєю появою дослідникові Мартіну Есліну, який у 1960-х рр. уперше вжив його на позначення найновіших естетичних тенденцій у європейській драматургії*. Таким чином він об'єднав різних, не пов'язаних жодними інституалізованими літературними зв'язками драматургів, яких, на думку дослідника, споріднювали типологічно близькі художні манери, а також соціально-філософський контекст як творча передумова. Отже, беручи термін у первинному значенні, тобто в тому, якого йому надав М. Еслін, маємо наголосити на двох питомих аспектах.

* На це вказують термінологічні словники – хоча і не всі. Особливо саме на такому «авторстві» теміна наголошують Інтернет-видання, наприклад: <http://www.ditl.info/arttest/art97.php>

Перший аспект можна назвати історико-літературним, оскільки словосполучення «театр абсурду» співвідноситься з конкретним референтом, вказує на визначений корпус текстів як на доконаний, хоч і не вичерпаний, факт історії літературного процесу. У такому аспекті театр абсурду постає як окрема мистецька практика. Означенням «мистецька» ми акцентуємо на тому, що вона не обмежується винятково сферою літератури, диктуючи постановнику відповідну режисерську стратегію. Зазначмо, що дослідник, опрацьовуючи дискурс *театру абсурду*, зупинився саме на понятті *театру*, а не *драматургії* і цим закріпив міждисциплінарний характер проблеми. Водночас, його праця «Театр абсурду», фактично, обмежується розглядом лише п'єс обраних драматургів, а не постановок. Однак подією, що дала початок епосі *театру абсурду*, М. Еслін називає на перших сторінках саме театральний, а не літературний факт – постановку п'єси Е. Йонеско «Голомоза співачка», тим самим затираючи межу між текстом п'єси як літературним явищем і його театральною інтерпретацією. До такого ж підходу вдаються й інші дослідники. Зокрема, в статті «Драма абсурду» в «Літературознавчому словнику-довіднику» терміном *театр абсурду* позначено «сукупність явищ авангардистської драматургії»*, а не театру, хоча, водночас, на думку автора, «виникла» драма абсурду саме «після паризьких прем'єр п'єс Е. Йонеско “Голомоза співачка” (1950) та С. Беккета “Чекаючи на Годо” (1952)»¹. Дж. Л. Стайн у праці «Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці», говорячи про «декаду лихоманки між появою п'єс *Чекаючи Годо* (1952) Беккета і *Вихід Короля* (1962) Йонеско», вказує, що «французький театр абсурду був театром

* Аналогічне твердження знаходимо в «Літературному енциклопедично-му словнику»: «Абсурду драма <...> термін, що позначає сукупність явищ авангардистської драматургії <...> та театру 50–60-х рр. 20 ст.» (*Літературний енциклопедический словарь* / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 9).

¹ *Літературознавчий словник-довідник* / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – С. 214.

письменників, а не режисерів»². Отже, йдеться про певну засадничу «літературність» феномену на тлі його «театралізованої» дефініції. Цікаво, що і театральність як така, за твердженням Дж. Л. Стайна, притаманна самій драматичній основі, – це показано на прикладі драматургії С. Беккета, котрий свої «п'єси ґрунтував на техніці пантоміми, мюзик-холу, цирку та комедії дель'арте»³. Проте ця обставина парадоксально поєднується з іншою, про яку дослідник говорить так: «<...> екстрими світогляду абсурдистів несумісні з самою категорією сценічності»⁴. Як бачимо, на концептуальному рівні термін «театр абсурду» не закріплюється за одним видом мистецтва, а перетікає зі сфери літератури до сфери театру і навпаки.

Називаючи театр абсурду практикою, а не, до прикладу, течією, ми наголошуємо на тому, що він не має інституалізованого характеру. Зокрема, самі його представники, загалом, не декларували власних естетичних засад на теоретичному рівні. Перша ґрунтовна теоретична розробка, присвячена цьому «театрові» – згадана вже праця М. Есліна – з'явилася щойно через десять–п'ятнадцять років після створення його класичних зразків (напр. «Голомоза співачка» Е. Йонеско – 1948 р.; «Чекаючи на Ґодо» Семюеля Беккета – між 1947 і 1949 рр., опубліковано 1952 р.). Ось як говорив про це сам дослідник: «Це може вражати, проте драматурги, про яких тут ідеться, не брали участі в якійсь школі або рухові, котрий би сам себе декларував чи осмислював»⁵. Цікавим у цьому аспекті є висловлювання першого постановника п'єси «Чекаючи на Ґодо» Роже Блена про те, що «саме критики встановили змову між авторами, котрі були цілковитими одинаками, близькість, якої не існувало»⁶. Отож, концептом *театр*

² Стайн Дж. *Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці*: У 3 кн. – Кн 2.: Символізм, сюрреалізм і абсурд. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – С. 160.

³ Там само. – 162.

⁴ Там само. – 161.

⁵ Esslin M. *The theatre of the Absurd*. – New York: Anchor Books, 1969. – P. 4.

⁶ Цит. за: *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* / Michel Corvin. – Paris : Bardas, 1991. – P. 2.

абсурду Мартін Еслін узагальнив творчість низки драматургів, котрі творили незалежно один від одного*, виражаючи своєю творчістю споріднені світоглядні системи, що сформувались у спільних соціокультурних обставинах: «Кожен із них має власний підхід і до теми, і до форми, власне коріння, власні джерела й передумови. І якщо вони, всупереч їм самим, вочевидь мають чимало спільного, то це тому, що їхня творчість – це доволі чутливе дзеркало та відображення турбот і тривоги, почуттів і думок багатьох їхніх сучасників у західному світі»⁷. Майже тотожну характеристику знаходимо в «Енциклопедичному театральному словнику» за редакцією відомого дослідника театру Мішеля Корвена: «<...> ці автори доводять, що вони не утворюють – навіть якщо на рівні тем або форми для них вочевидь існує спільний знаменник, – ні школи, ні однорідної тенденції в сучасному драматургічному письмі»⁸.

Історико-літературний аспект терміна вичерпується його референційною співвіднесеністю з визначеним корпусом текстів та переліком їхніх авторів – пор. у Патріса Паві: «Театр абсурду вже належить історії літератури й навіть має власних класиків»⁹. Проте ця співвіднесеність є результатом певної інтерпретаційної роботи, котра вказує на спільні риси в низці літературних творів як на окрему систему, а також виявляє центр, довкола якого можна організувати адекватну літературознавчу інтерпретацію. У цьому ми вбачаємо літературно-теоретичний аспект терміна *театр абсурду*.

У теоретичному аспекті поняття *театру абсурду* не повинно вичерпуватися взірцевим референтом. У більшому або меншому обсязі визначена система рис може виявлятися не лише в пізніших, а й у написаних раніше творах, власне на підставі типологічної подібності. Відповідно, кожен літературний

* Хоча ми, звісно, не заперечуємо вірогідного впливу творів, написаних чи опублікованих раніше, на пізніші.

⁷ Esslin M. *Op. cit.* – P. 4.

⁸ Dictionnaire encyclopédique du Théâtre. – P. 2.

⁹ Паві П. *Словарь театра* / Под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991. – С. 2.

твір, естетично близький до явища *театру абсурду*, проте не написаний у формі п'єси, може бути визначений як приклад *літератури абсурду*. Зауважмо, що останній термін повинен мати ширше значення, але тільки в літературно-теоретичному плані. «Літературознавчий словник-довідник», стверджуючи, що «словосполучення “література абсурду”, “театр абсурду”» «використовують для умовної назви художніх творів (романів, п'єс), що змальовують життя у вигляді начебто хаотичного нагромадження випадковостей, безглуздих, на перший погляд, ситуацій (творчість Е. Іонеско, С. Беккета, окремі твори Ж.-П. Сартра, А. Камю)»¹⁰, словом «умовний», схоже, акцентує саме на специфіці історико-літературної легітимності. Натомість ми воліли б звернути увагу на теоретичну умовність термінів – вони чинні за умови, якщо концепт *абсурду* прийняти як підставовий. Аналогічно, термін *театру абсурду* в широкому значенні має об'єднувати на спільному естетичному ґрунті різні вербальні й невербальні форми сценічного мистецтва. Саме таке розуміння *театру абсурду* дає право М. Еслінові говорити про його «традиції». Джерела театру абсурду дослідник вбачає в досить глибоких шарах історії мистецтва й простежує їхній вплив аж до 60-х рр. ХХ ст.: «<...> історія ідей, як і всяка інша історія, – це, передовсім, пошук джерел сучасності, а отже, змін як моделей сучасної зміни. Ми не можемо побачити зародків такого феномену як театр абсурду, не визначивши спершу його природи, щоб мати змогу розгледіти, які елементи комбінуються та перекомбінуються в калейдоскопі зміни смаків та поглядів. Навряд чи завжди авангардні рухи цілком нові й безпрецедентні. Театр абсурду – це повернення до давньої, навіть архаїчної, традиції»¹¹. Конкретно М. Еслін вказує на такі складники традиції театру абсурду: «“Чистий” театр; тобто абстрактні сценічні ефекти на кшталт тих, які використовують у цирку або на парадах, у мистецтві жонглерів, акробатів або мімів. Клоунада, блазнювання. Словесний нонсенс. Література

¹⁰ *Літературознавчий словник-довідник*. – С. 9.

¹¹ Esslin M. *Op. cit.* – P. 281.

снів і фантазії, яка зчаста має суто алегоричний характер»¹². Як бачимо, перші два складники мають власне театральний характер, а два останні – літературний.

Певний дуалізм пов'язаний також із визначенням концептуального стрижня, семантичного ядра терміна, оскільки поняття *абсурду* проектується, за твердженням автора, водночас на «тему» і на «форму» мистецьких творів. *Абсурдом*, відповідно до звичного розуміння цього слова, називають «щось, позбавлене змісту», *псевдо-знак*. Як означник *абсурд* співвідноситься з означником, не співвідносним із жодним означуваним. Так актуалізується передовсім *формальний* аспект, адже подібна «гра зі змістом» є своєрідним випробуванням його меж: зміст в абсурдній конструкції виявляється передовсім через зникання. Серед джерел явища *театру абсурду* М. Еслін згадує словесний нонсенс, тобто практику мистецького використання різних каламбурів, гри слів, у тому числі й літературу нонсенсу, чіми прикладами можуть бути англійські лимерики, творчість Едварда Ліра, а також книжки Льюїса Керрола про дівчинку Алісу. Поняття «нонсенс», яким окреслено цей тип художніх текстів, свідчить про те, що в основу класифікації покладено саме формальний принцип: висловлювання, на яких ґрунтується така література, не надаються до буквального прочитання, точніше, вони є зумисне безглуздими. Водночас, зайве доводити, що як мистецька практика всякий твір має певне призначення, а отже, і *значення*, натомість термін «нонсенс» свідчить лише про використану техніку конструювання беззмістовних висловлювань – висловлювань, чий денотат, за твердженням Жака Дельоза, належить до сфери *неможливого*¹³. Натомість питома ідеологія, прихована за подібною риторичною технікою, залишається не артикульованою. Називаючи певну естетизовану вербальну конструкцію нонсенсом, ми вказуємо, що адекватний код її сприйняття не передбачає буквального відчитування.

¹² *Ibid.* – Р. 282.

¹³ Делёз Ж. *Логика смысла.* – Фуко М. *Theatrum philisopicum.* – М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – С. 58.

Іншим аспектом нонсенсу – на рівні сценічного мистецтва, або мистецтва жести й міміки, – є клоунада. Власне кажучи, театр абсурду також можна розглядати з формального погляду – тут автори послідовно звертаються до техніки вербального нонсенсу, а також, через механізм ремарок, систему образів, сюжетну організацію тощо, уже в сам текст закладають практику акторського нонсенсу для його сценічного втілення. Відтак виникають підстави вбачати в формальному абсурді ключ до розуміння цих творів, а також вважати, що побудова абсурдного світу є провідною творчою стратегією драматургів.

Крім того, М. Еслін згадує про спорідненість театру абсурду з «літературою снів і фантазії», яку проте він відокремлює від вербального нонсенсу, серед іншого й за тією ознакою, що названий тип літератури часто має алегоричний характер, а власне алегорію навряд чи можна назвати найвідповіднішим ключем для інтерпретації словесного нонсенсу та нонсенсу жестів, тобто клоунади. Водночас розуміння терміна *театр абсурду* як нарочитої нісенітничі закріплюється через його побутове фразеологічне вживання.

Однак М. Еслін досить чітко вказує і на ідеологічне наповнення терміна *театр абсурду*, безпосередньо покликаючись на есе Альбера Камю «Міф про Сізіфа»¹⁴ – працю, котра озвучила екзистенціалістську концепцію абсурдності буття, вказавши на фундаментальний розрив між прагненням людини «олюдити» світ, сповнити його зрозумілого сенсу й неможливістю це зробити. Літературознавець, оминаючи моральні висновки філософа, приймає зміст, який той вкладає в поняття «абсурд», характеризуючи стосунок людини до світу: «Первинно “абсурд” означає “відсутність гармонії” в музичному контексті. Звідси й словникове визначення: “брак гармонії розуму чи доречності; недоречний, безглуздий, алогічний”. У загальному вжитку “абсурдний” позначає лише “кумедний”, але це не те значення, в якому це слово вживає Камю, а також в якому вживаємо його ми, говорячи про театр абсурду.

¹⁴ Камю А. Міф про Сізіфа // *Вибрані твори*. У 3 т. – Т. 3. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 72–162.

<...> Це значення метафізичної тривоги через абсурдність обставин людського існування, загалом, є темою п'єс Беккета, Адамова, Йонеско, Жене та інших письменників, про яких ідеться в цій книжці»¹⁵. На «Міф про Сізіфа» покликається і Дж. Л. Стайн, проводячи паралелі між ідеями, висловленими в ньому й закладеними в п'єсах драматургів-абсурдистів: «Екзистенціалістичне визначення абсурду, як його розумів Камю у своєму *Mimi pro Sisypha*, десять років по тому було суттєво звужене лише до самої людини, спійманої в пастку ворожого цілковито суб'єктивного всесвіту»¹⁶. П. Паві, своєю чергою, відзначає, що театр абсурду «має початки у творах Камю (“Сторонній”, “Міф про Сізіфа”, 1942) та Сартра (“Буття і Ніщо”, 1943)»¹⁷. «Литературний енциклопедический словарь» стверджує, що «поняття “абсурд” прийшло «з філософії екзистенціалізму (А. Камю, Ж.-П. Сартр)»¹⁸.

Отже, коли ми вживаємо термін *театр абсурду* в його первинному значенні, то передовсім визнаємо спорідненість між філософськими ідеями екзистенціалізму та ідеологічною стратегією драматичного твору. Це, водночас, знову повертає нас до історичної лінійності. М. Еслінін говорить про присутню спорідненість власне екзистенціалістського театру Ж.-П. Сартра й А. Камю, з одного боку, й театру абсурду – з іншого, вказуючи, що «Сартр або Камю виражають новий зміст по-старому [маючи на увазі їхню художню техніку реалістичної драматургії. – В. М.], театр абсурду йде на крок далі, віднаходячи єдність призначення й форми, в якій він його виражає»¹⁹, – пор. також тезу П. Паві: «П'єси Камю і Сартра <...> не відповідають жодному формальному критерію абсурду, хоча їхні персонажі виражають його філософію»²⁰. З такого погляду явище *театру абсурду* є спадкоємцем екзистенціалістської філософії середини ХХ ст.

¹⁵ Esslin M. *Op. cit.* – P. 5.

¹⁶ Стайн Дж. *Сучасна драматургія...* – С. 161.

¹⁷ Паві П. *Словарь театра.* – С. 2.

¹⁸ *Литературный энциклопедический словарь.* – С. 9.

¹⁹ Esslin M. *Op. cit.* – P. 6.

²⁰ Паві П. *Словарь театра.* – С. 2.

Відтак постає питання: чи можливо й доречно шукати яви літератури цього типу раніше, фактично – ще перед Другою світовою війною? Особливо актуальне воно стосовно творчості поляків С. І. Віткевича й В. Гомбровіча²¹, угорця Тібора Дері²² а також п'єс М. Куліша, на чію спорідненість із європейським театром абсурду вказують, щоправда з низкою справедливих застережень, О. Любенко²³ та Я. Голобородько²⁴. Друге питання: чи не обмежується вплив визначених у дослідника джерел *театру абсурду* лише технікою – «конкретними сценічними образами», «в рамках» яких він відображає «абсурдність обставин людського існування»?

Гадаємо, на обидва питання потрібно відповісти і «так», і «ні». Можна з чималою вірогідністю стверджувати, що осердям концепції *театру абсурду*, літератури абсурду й абсурдного в літературі є саме риторика абсурдності, проартикульована в праці «Міф про Сізіфа». Тому, проектуючи цю концепцію на давніші соціокультурні реалії, ми вдаємося до певного анахронізму. Під цим оглядом слухним є таке формулювання: «Драма абсурду – сукупність явищ авангардистської драматургії в європейському театрі ХХ ст., умістовлених філософією екзистенціалізму, в якій проблема абсурду буття – одна із центральних»²⁵, – оскільки слово «узістовлений» можна розуміти в аспекті і прямої залежності: *філософія екзистенціалізму* виявляє свій зміст через *драму абсурду* (генетична залежність), – і зворотної: *драма абсурду* може бути пояснена через *філософію екзистенціалізму* (інтерпретаційна залежність). Натомість мусимо зауважити, що класики *театру абсурду* Е. Йонеско та С. Беккет «рішуче відкидали»²⁶

²¹ Esslin M. *Op. cit.* – P. 346.

²² Див.: *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre.* – P. 3.

²³ Любенко О. Експеримент в українській драматургії: Феномен Ігоря Костецького // *Слово і час.* – 2005. – № 6. – С. 36.

²⁴ Голобородько Я. Національний геніалітет (Курбас, Куліш, Крушельницький) // *Слово і Час.* – 2006. – № 1. – С. 82.

²⁵ *Літературознавчий словник-довідник.* – С. 214.

²⁶ Дюшан І. Театр парадокса // *Театр парадокса* / Сост. І. Дюшен. – М.: Искусство, 1991. – С. 5.

цей термін, вжитий стосовно них. Аналогічне твердження знаходимо в Д. В. Токарева: «<...> починаючи ще з 1953 р., Йонеско говорив про розмитість поняття “абсурд” і про легкість, із якою приклеюють цю етикетку критики. Щодо Беккета, то він узагалі волів не висловлюватися на цю тему, залишаючи дослідникам простір для інтерпретацій»²⁷. Однак ця обставина аж ніяк не перешкоджає нам усе ж таки вдаватися до окресленої вище методології принаймні з двох причин. По-перше, концепт *абсурдного* може підмінювати в новій системі координат інші близькі до нього концепти, наприклад *марноти* (в Еклезіаста), *театральності* (у В. Шекспіра), *сну-нонсенсу* (у Л. Керрола), *ілюзорності* (в Л. Піранделло). Звісно, така інтерпретація передовсім означатиме «осучаснення». По-друге, припускаючи, що в тому чи тому творі письменник виражає ідею «абсурдності обставин людського існування», ми можемо також виявляти власну стратегію рецепції. У такому разі важливо не стільки те, якою мірою авторський світогляд приймає ідею абсурдності, скільки те, чи дає нам готовий текст підстави адаптувати у ньому цю ідею, чи дає можливість «ініціативному»²⁸ читачеві спроектувати ідеального автора як носія названої ідеї. Перефразовуючи в термінах Умберто Еко: чи може бути успішно узгоджено риторичний план тексту з ідеологічним²⁹ планом читацької рецепції.

У зв'язку з цим доречно буде вказати, що П. Паві закликає розрізняти «елементи абсурду в театрі» й «театр абсурду». Він вказує на те, що «Поняття “абсурд”, яке прийшло з філософії екзистенціалізму, охоплює те, що не знаходить раціонального пояснення; воно відмовляє людині у філософському й політичному

²⁷ Токарев Д. В. *Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хамса и Семюэля Беккета*. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 9.

²⁸ Еко У. *Роль читача. Дослідження з семіотики текстів*. – Львів: Літопис, 2004. – С. 25.

²⁹ «Під ідеологією ми розуміємо сукупність знання адресата і групи, до якої адресат належить, а також його систему психологічних сподівань, позицію його мислення, набутий ним досвід, його моральні принципи <...>» (Еко У. *Риторика та ідеологія // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької – Львів: Літопис, 2002. – С. 539).

обґрунтуванні його діяльності», – проте водночас науковець вказує, що «у театральному мистецтві можна говорити про елементи абсурду, які не вписуються в драматичний, сценічний, ідеологічний контекст. Такі елементи виявляються в окремих театральних формах задовго до появи абсурду 50-х рр.»³⁰. На його думку, щоправда, поява перших п'єс власне театру абсурду «проголосила його народження як жанру або центральної теми»³¹, а отже, в певний спосіб інституалізувала нову мистецьку практику (також він вдається до терміна «течія»³²), хоча ми припускаємо, що інституалізація відбулася передовсім за посередництвом літературознавства. Отож, услід за П. Паві, можна говорити про *елементи абсурдного*, використовуючи цей термін як достатньо коректну формулу на позначення рис драматургічної, а також літературної та театральної поетик, близьких до відповідних рис у поетиці *театру абсурду*. Натомість елемент поетичної стратегії, який спрямовує на створення – а зарівно ж і відчитування – в тексті елементів абсурду, ми вважаємо доцільним позначати терміном *принцип абсурдного*.

Дослідник І. Дюшен пропонує вживати замість терміна «театр абсурду» термін «театр парадоксу». На нашу думку, це зумовлюють дві обставини. Перша – формального плану: слово «парадокс» має «м'якше» звучання, ніж слово «абсурд». Якщо друге категорично позначає нісенітницю, безглуздя, то перше вказує, радше, на несподіване поєднання чогось, на незвичний результат, на химерний характер явища тощо. Називаючи щось парадоксальним, ми уникаємо конотації «позбавлений сенсу», а це доречно у контексті мистецького твору, який завжди значущий. Крім того, сьогодні над терміном *театр абсурду* тяжіє зневажливе фразеологічне значення, не дарма «Літературознавчий словник-довідник» припускає: «Більш нейтральним щодо оцінного навантаження може бути термін “абсурдистська література”»³³.

³⁰ Пави П. *Словарь театра*. – С. 1.

³¹ Там же.

³² Там же. – С. 2.

³³ *Літературознавчий словник-довідник*. – С. 9.

Друга причина полягає в посутньому розходженні з ідеями екзистенціалізму. Щоправда, саме такого розходження дослідник, як нам здається, в суті речі, і не виявляє, – варто зацитувати таку його тезу: «Передовсім це [узалежненість творчості драматургів від післявоєнної дійсності. – В. М.] виявилось у відчутті розгубленості, загубленості, відчуженості, яке захопило зарубіжну інтелігенцію. Виражаючи її самосвідомість, письменники відчували начебт усесвітню бурю, збій часу й відреагували на нього, подекуди пророкуючи катастрофу»³⁴. На користь формальної підстави заміни терміна *театр абсурду* терміном *театр парадоксу* є й те, що дослідник називає розглядуваних драматургів «геть не схожими одне на одного»³⁵, хоча настроєву тональність їхніх творів, як ми щойно це показали, він таки визнає близькою.

Гадаємо, заміна одного терміна іншим, або, можливо, уточнення, насправді не привносить великих змін у провідний образ, а тому не є принциповою. Етимологічно слово «парадокс» вказує передовсім на невідповідність якогось явища законові, принципіві, що за визначенням повинен бути чинним, на аномальність чогось. Отже, тут закладено значення «руйнування закону», «руйнування системи», «випадання із системи». У такому сенсі слово «абсурд» наближається до слова «парадокс», оскільки абсурдне – це також завжди замах на чинну систему значень, – як висловився Д. Токарев: «<...> поняття абсурду нерозривно пов'язане з поняттям норми»³⁶. І абсурдне, і парадоксальне, займаючи центральне місце в художньому просторі твору, спричинюють близькі естетичні ефекти.

Також, на позначення явища, яке М. Еслін назвав *театром абсурду*, використовують інші терміни: «новий театр»³⁷, «театр авангарду (*théâtre de l'avant-garde*)», «антитеатр», «театр глуму». Ми не вважаємо їх зручнішими чи більш відповідними. Зокрема, термін «новий театр», фактично, не пропонує жодного образу чи

³⁴ Дюшан І. Театр парадокса. – С. 6.

³⁵ Там же. – С. 5.

³⁶ Токарев Д. В. *Курс на худшее...* – С. 21.

³⁷ Див.: <http://www.fabula.org/colloques/document75.php>

якісних характеристик для означуваного явища, а лише вказує на його новизну, через що неминуче опиняється під загрозою застаріти. Термін «театр авангарду» порушує окрему проблему – чи слід визнавати п'єси драматургів-«абсурдистів» належними до театрального авангарду. Сам термін *авангард* має два значення: вузьке – крайні новаторські течії в європейському мистецтві 1910–1930-х рр.; та ширше – нові радикальні мистецькі практики в будь-яку епоху розвитку того чи того мистецтва. Без сумніву, провідні представники *театру абсурду* не вписуються в перше значення *авангарду*, натомість у другому значенні термін може бути застосованим щодо них, однак він не розкриватиме своєрідних якісних характеристик їхніх естетичних пріоритетів.

Зауважмо також, що М. Еслін торкався співвідношення понять «театр абсурду» й «театр “поетичного авангарду” (“poetic avant-garde” theatre)», намагаючись вказати на відмінність між ними: «Важливо також відокремити [театр абсурду. – *В. М.*] від іншого важливого й паралельного напрямку в сучасному французькому театральному мистецтві, який також цікавиться абсурдністю й непевністю обставин людського існування – театру “поетичного авангарду” <...>. Дуже складно провести межу між двома підходами, які багато в чому перетинаються. “Поетичний авангард”, значною мірою як і театр абсурду, вдається до фантастичності й реальності сновидінь; також він ігнорує традиційну аксіому про фундаментальну єдність і послідовність образів персонажів або про доконечність сюжету. Проте в суті речі “поетичний авангард” має відмінну тональність; він ліричніший і не такий грубий та гротескний. Також важливим є їхнє відмінне ставлення до мови: “поетичний авангард” далеко більше свідомий “поетичності” мовлення; він надає п'єсам поетичного характеру, а образи утворюють багату мережу вербальних асоціацій. Натомість театр абсурду прямує до крайньої девальвації мови <...>»³⁸.

Відповідно до наведеної характеристики, «поетичний авангард» можна назвати ближчим до літератури в її традиційному розумінні, оскільки він культивує поетичність, тобто підкреслену

³⁸ Esslin M. *Op. cit.* – P. 7.

інакшість поетичної мови. Натомість мова *театру абсурду* силкується позбутись поетичності як основної естетичної настанови. Розглядаючи *театр абсурду* в одному ряді з абстрактним живописом і французьким новим романом, М. Еслін називає його «складником антилітературного руху»³⁹, стверджуючи, що він «повертається до мови як засобу вираження глибинних рівнів мислення»⁴⁰. Утім, застосовувати на позначення цього явища термін «анти-театр», на нашу думку, не цілком переконливо, оскільки воно [явище] не знищує театру загалом, а лише завдає удару по усталеній театральній конвенції.

Підсумовуючи, можемо відзначити, що для нас концепт *абсурду* або *абсурдного* як основа термінологічного ряду *література абсурду*, *театр абсурду*, *елементи абсурдного*, *принцип абсурдного* можна вважати таким, що має подвійну мотивацію – через форму художньої мови, використаної у творах; а також через зміст – у міру того, що він співвідноситься зі світоглядом філософів-екзистенціалістів, котрі вказують на певне протистояння між суб'єктом – носієм і джерелом значень та об'єктивним світом, позбавленим цих значень.

Прикметно, що дослідниця поетики абсурду Ольга Чернолицька кладе в основу своєї концепції аспект, який можна назвати «логічним»⁴¹. Поетика абсурду, на її думку, має в своїй основі *метод доведення до абсурду*. Такий підхід до проблеми істотно розширює коло авторів, чию творчість можна розглядати у межах *дискурсу абсурду**. Водночас, метою відповідної художньої стратегії дослідниця визнає «викриття абсурдного», а властиво «міфологічного»: «Об'єктом пародіювання і редукації в поетиці абсурду стають не самі метафори, а міфи, породжені міфологічним сприйняттям метафор – їхнє матеріальне сприйняття.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.* – Р. 282.

⁴¹ Чернолицькая О. Л. *Поэтика абсурда*. – Вологда, 2001 [Далі – цит. за Інтернет-версією: <http://www.cultinfo.ru/fulltext/1/001/001/090/index.htm>].

* Зауважмо, що дослідниця воліє бачити поетику абсурду в авторів, які стали класикою не авангардних чи модерних течій ХХ ст., а у творчості російських класиків ХІХ ст.

Міфологічне мислення постає з буквального розуміння всякої метафори». У такій версії *література абсурду* набуває надто акцентованої ідеологічної спрямованості і наближається впритул до сатири, що не зовсім відповідає нашим уявленням. Утім, ми не можемо не визнати певної рації за думкою про те, що «Метод доведення до абсурду [щоправда ми воліли б обмежитися формулюванням «поетика абсурду». – В. М.], ставши плоттю художніх творів, не перестає бути явищем, яке руйнує художній матеріал культури». Також цікавою видається формула про те, що «автори які вдаються до нього [до методу доведення до абсурду. – В. М.] радше сократи, ніж гомери й заради чудової логічної побудови готові пожертвувати щонайчистішим міфом у цій культурі, щонайсвітлішою ілюзією».

Дослідник Д. Токарев, натомість, пропонує у праці «Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хамса и С. Беккета» цілком протилежну концепцію письма щодо названих авторів. Зокрема він пише: «<...> Беккет надавав тій реальності, яку опишував у своїх текстах, особливого сенсу: не називаючи її абсурдною, він утім упритул наблизився до абсурду буття як до певної абсолютної реальності, у якій зникає всяке протиставлення людини й світу, протиставлення, яке було основою філософії екзистенціалістів»⁴². Як бачимо, Д. Токарев цілком відкидає аналітичне підґрунтя творчості С. Беккета й пропонує іншу крайню інтерпретацію, котру можна назвати метафізичною: абсурд як абсолютна реальність, а не як абсолютна ірреальність.

Власне, тільки балансування поміж цими двома екстремами, на нашу думку, дає змогу вибудувати інтегральну концепцію «абсурдного» в літературі, однак це завдання повинно стати предметом наступних статей.

⁴² Токарев Д. В. *Курс на худшее...* – С. 9.

Зоряна Лещишин *Monolog wypowiedziany* –
односторонній діалог:
функціонування в європейській
романістиці ХХ століття

Доволі цікавою тенденцією розвитку наратології в різних національних дискурсах є постійне обростання власною специфічною термінологією, що, функціонуючи на рідних, сказати б, теренах, так і не виходить за їх межі і водночас співвідноситься з термінами інших систем. Такі процеси призводять до певної плутанини в наратологічному дискурсі. Особливо цікаво спостерігати за функціонуванням таких «паралельних термінів» у термінологічних системах близьких сусідів. Йдеться про польський та український контексти – властиво, про терміни *monolog wypowiedziany* й *односторонній діалог*. Тож у цьому дослідженні звернемося до історії цих термінів, зосередимо увагу на трактуванні терміна *monolog wypowiedziany*, а також особливостях використання форми викладу, що вони позначають, в європейській романістиці ХХ ст., залучивши до аналізу романи В. Набокова «Лоліта», В. Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля», А. Камю «Падіння» і «Сторонній», К. Брандуса «Як бути коханою», М. Фріша «Номо Фабер».

Термін *monolog wypowiedziany* (висловлений монолог) у наратологічному дискурсі вводить польський літературознавець Міхал Гловінський у 70-х рр. ХХ ст. У праці «Ігри оповіді: етюди з теорії та історії форм нарації» у контексті аналізу монологу як способу передачі мовлення персонажа дослідник виділяє три типи монологічного мовлення в літературному тексті. Його класифікація прозора апелює до опозиції писемного, усного і

внутрішнього мовлення: монолог, виражений у формах писемної мови, внутрішній монолог і монолог, виражений у формах усного мовлення. Аналізуючи форми вияву останнього, дослідник вводить спеціальний термін *monolog wypowiedziany* на означення особливого способу нарації, відмінного від усноповідної манери. *Односторонній діалог* – термін, який запропонував свого часу Іван Денисюк на означення нового типу нарації у формі першої особи. На відміну від дбайливо культивованої в українському так званому етнографічному оповіданні усної оповіді, що згодом «окреслилась терміном «сказ»¹, односторонній діалог з його формальною орієнтацією на імперсонального слухача, а фактично – на саморефлексію мовця, засвідчував новаторство письменника² й перемогу психологізму в літературі. В даному контексті мимоволі виникають й інші термінологічні алузії, а саме – *Ich-Erzählung*. На це звертає увагу також львівський дослідник М. Легкий, зауважуючи, що форма одностороннього діалогу, органічно перейнявши риси названих нараційних форм, стала своєрідною їх альтернативою³. За визначенням Міхала Гловінського, такий монолог скерований на адресата-слухача (що позначається на його організації) і водночас характеризується особливою інтелектуалізацією. Втім, науковець обмежується лише польськомовним матеріалом і зрештою доходить до кількох парадоксів, на яких хочемо зосередити увагу, звернувшись натомість до європейської романістики ХХ ст. Такий вибір не-випадковий, зважаючи на інтелектуалізацію прози у цей період. Важливо зауважити, що тоді письменники активно експлуатували гомодієгетичну оповідь. Це значною мірою пов'язано з психологізацією прози. Поява активного суб'єкта оповіді була зумовлена прагненням зблизити читача з персонажем, утім, у ХХ ст. персонаж впускає читача насамперед у свій внутрішній світ, заводить його на поле творення й функціонування думки.

¹ Денисюк І. *Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.* – Львів, 1999. – С. 85.

² Денисюк І. *Цит. праця.* – С. 96–97.

³ Легкий М. *Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка.* – Львів, 1999. – С. 31–32.

В даному контексті висловлений монолог – односторонній діалог, поряд із внутрішнім монологом, він стає поширеним способом організації оповіді.

Однією з визначальних рис висловленого монологу, за словами Міхала Гловіньського, є «скерованість наратора на конкретного слухача»⁴. Тут варто, мабуть, наголосити: не лише поза текстом, але і в його межах, чого не робить сам учений, що призводить до певної плутанини у його концепції. На цій особливості ґрунтується й вибір терміна – *monolog wypowiedziany*, тобто монолог висловлений/оповіданий. Цим *monolog wypowiedziany* близький до уснооповідної манери організації тексту. Прикметним у цьому контексті є роман В. Набокова «Лоліта». Головний персонаж Гумберт часто прямо апелює до адресата своєї оповіді, який, попри те, що фігурує в тексті, не втрачає імперсональності, адже він – то присяжний у суді, то читач, то набірник тексту в друкарні:

Мене не полишає головний біль у тьмяному повітрі цієї склепоподібної темниці, але я не здамся. Написав уже понад сто сторінок, а ні до чого ще не договорився. Мій календар починає плутатися. Я поїхав за нею десь так у середині серпня 1947-го року. Ні, здається більше не могу. Серце, голова – словом, все погано. Лоліта, Лоліта, Лоліта, Лоліта, Лоліта, Лоліта. Повторюй це ім'я, набірнику, допоки не скінчиться сторінка.⁵

Тут завдяки постійним звертанням до слухача особливо помітним є генетичний зв'язок висловленого монологу з усною оповіддю. Навіть вибір лексем «присяжний» і «читач» щодо адресата виглядає не випадковим: конкретизуючи образ слухача і мовленнєву ситуацію й одразу її заплутуючи, автор маніпулює читачем, примушуючи судити персонажа і (що особливо цікаво) радше осудити, ніж виправдати. До подібного прийому вдавалися й автори XVIII–XIX ст., викликаючи у читача протилежний ефект – співчуття і прихильність до своїх героїв.

⁴ Głowiński M. *Gry powieściowe: Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. – Warszawa, 1979. – S. 108.

⁵ Набоков В. *Лоліта*. – Краснодар: Изд. «Соло», СП «Лесинвест, ЛТД», 1991. – С. 104.

Цікавим варіантом одностороннього діалогу є своєрідна імітація діалогу, в якій співрозмовник персонажа хоча й німий, та все-таки промовляє – його репліки ми можемо реконструювати з мовлення оповідача:

Маєте рацію, його безмовність приголомшує. Воно подібне до мовчання, що панує в незайманих лісах, – мовчанню грізному, як гармата, заряджена до самого жерла. Часом я дивуюся, чого наш мовчазний друг так завзято гордує мовами цивілізованих країн. Адже його ремесло полягає в тому, щоби приймати моряків усіх національностей у цьому амстердамському барі, який він, невідомо чому, назвав «Мехіко-Сіті». З такими обов'язках його неучтвю значно шкодить, як ви гадаєте? Уявіть-но, що первісна людина потрапила у Вавилонську вежу й змушена жити там. Адже вона страждала б: навкруги всі чужі. А цей шинкар анітрошки не почувається вигнанцем, іде своєю дорогою, нічим йому не дошкулиш. Однією з фраз, що зірвалася при мені з його вуст, він проголосив таке: «Хочеш – погоджуйся, а як ні – то до чорта забирайся». З ким належало погоджуватися, кому до чорта забиратися? Без сумніву, наш друг мав на увазі самого себе.⁶

В окремих випадках наратор може вдаватися лише до значною мірою риторичних запитань, непрямо вказуючи на потенційну присутність слухача, як, наприклад, в уривку з роману М. Фішера «Номо Фабер». Хоча така риторика цілком може свідчити і про автоадресованість мовлення:

У чому ж моя провина? Я зустрів її на пароплаві, коли між нами розподіляли столики в ресторані і я стояв у черзі за дівчиною з «кінським хвостом». Вона впала мені в око. Я забалакав до неї, як звичайно забалакують одне до одного пасажери на пароплаві. Я за дівчиною не бігав, не плів їй казна-чого – навпаки, я розмовляв із нею відвертіше, ніж узагалі розмовляю з людьми, зокрема про моє ставлення до одруження. Я запропонував їй вийти за мене заміж, хоч і не був у неї закоханий; ми обоє відразу ж зрозуміли, що це безглуздя, й розлучилися. Нашо тільки я шукав її в Парижі!⁷

Утім зазвичай у випадку висловленого монологу – одностороннього діалогу слухач залишається цілком поза текстом. І незважаючи на «віртуальність», він відіграє значну роль в

⁶ Камю А. Падение // Камю А. *Избранное*. – Москва: Радуга, 1988. – С. 279.

⁷ Фріш М. *Номо Фабер*. – К., 2000. – С. 161-162.

організації композиції твору: «Є другим актором, якого читачі пізнають опосередковано [завдяки самому нараторові – З. Л.]: він ніколи не мовить, ніколи не мовиться й про нього, втім оповідають тільки йому»⁸. Позиція стороннього, яку займає текстуальний адресат, створює, так би мовити, *sine qua non monolog*.

Ось Карачапov: він здатний схопити людину, що попала в скрутне становище, взяти її за горло й душити доти, поки ні копійки не лишиться в неї. Робитиме це серйозно, з діловитою пикою, мовчки, строго, поважно. Клапан – боягуз, хапа дрібничками. Схопивши, озиряється, біжить у куточок і там наминає свій маслачок. Окрім маслачків, ні про що не мріє. Сосницький гасає в різні боки. Коли ведеться йому, може кинутись у воду й, ризкуючи життям, рятувати другого. Коли погано з ним, – може підставити ніжку приятелеві і знаходити для себе сатисфакцію в біді його. Мені приємно заманути чоловіка на саму гору й зіпхнути його вниз. І той момент, коли в очач, поширених надією й захватом, блискає жах – є найкращий. Приємно, коли увага застигає, й ти обережно, м'якко повертаєш його в той бік, який тобі потрібний. А він усміхається й гадає, що сам іде, «сам іде!» От за це ще можна багато дати: коли ти так запанував над ним, що він уже й не помічає того.⁹

У запропонованому уривку із «Записок кирпатого Мефістофеля» В. Винниченка, як, зрештою, й у цілому тексті роману, добре бачимо непрямі вказівки на адресованість мовлення іншому: оповідач просто вказує на одного з персонажів твору, акцентуючи увагу на ньому й супутньо виявляючи своє ставлення до означеного персонажа.

Наратор не грає і не повчає свого слухача, не залежить від нього, і навіть констатація якоїсь зовнішньої реакції на оповідь не є обов'язковою. Адресат оповіді стає для адресанта своєрідним засобом, однією з необхідних умов комунікації. «Саме односторонній діалог, – зауважує М. Легкий, – робить тезу М. Бахтіна про твір як репліку у великому діалозі літератури як ніколи актуальною. Адже ця викладова форма в істоті своїй передбачає діалогічну ситуацію, хоча й користує з неї лише одна сторона –

⁸ Głowiński M. *Op. cit.* – Warszawa, 1979. – S. 115.

⁹ Винниченко В. *Записки Кирпатого Мефістофеля*. К.–Ляйпціг: Українська накладня, 1923. – С. 3–4.

автор»¹⁰. Тож, по суті, читач стає свідком комунікації-фікції, тому повсякчас виникає ілюзія, що істинний адресат мовлення – саме він, а віртуальний слухач – лише вимушений парламентар у тексті.

Орієнтація наратора на адресата позначається на його мовленні: обов'язкові подієвість, епічність, діалогічність, і водночас – наскрізна суб'єктивність викладу. Прикладом такого типу оповіді може слугувати «Сторонній» Альбера Камю: персонаж-наратор згадує події останніх кількох місяців свого життя, однак, представляючи їх часто суб'єктивно, не забуває повсякчас роз'яснювати невидимому слухачеві те, що на його думку може видатись незрозумілим його німому співрозмовнику:

Сьогодні не стало нені. А може, вчора, не знаю. З притулку надійшла телеграма: «Мати померла. Похорон завтра. Щиро співчуваємо». Не збагнеш. Можливо, і вчора.

Притулок для старих – у Маренго, від Алжіра вісімдесят кілометрів. Виїду о другій годині автобусом і ще завидна дістанусь туди. Отож ніч побуду при небіжчиці, а завтра ввечері назад.¹¹

Суб'єктивність оповідача виявляється не лише в оцінці подій чи інших персонажів, не лише у прагненні розтлумачити і прокоментувати. Доволі часто наратор ніби забуває про слухача, внутрішнє мовлення зливається із зовнішнім. На це звертав увагу і М. Ґловінський. Науковець виділяє три типи монологічного мовлення, і при цьому особливої ваги надає диференціації висловленого та внутрішнього монологів. Водночас дослідник звертає увагу на випадки, коли висловлений монолог комбінується в тексті з іншими видами монологічних висловлювань, а також коли він, так би мовити, накладається на монолог внутрішній. Йдеться про твори, в яких письменник не окреслює чітко ситуацію, в якій триває висловлений монолог, об'єктивність мовлення у такому висловленому монолозі органічно переплітається, а подекуди прикривається суб'єктивністю внутрішнього

¹⁰ Легкий М. *Форми художнього викладу...* – С. 32.

¹¹ Камю А. *Сторонній* // Камю А. *Вибрані твори*. У 3 т. – Т. 1. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 9.

мовлення. Як зазначає вчений, аналізуючи твір Брандиса «Як бути коханою» («Jak być kochaną»), така взаємодія об'єктивно-суб'єктивних планів особливо легко простежується у переплетенні об'єктивного та суб'єктивного часу мовлення. «Нараторка змальована так, як буває представлений суб'єкт у висловленому монолозі, – зазначає літературознавець. – Оскільки вона не стільки розкриває перебіг свого мислення, скільки радше інтерпретує своє життя і ту актуальну ситуацію, в якій реалізується її монолог»¹². Це певною мірою апелює до принципу організації потоку свідомості: мисленнева реакція на подразники ззовні, переплетення свідомого й несвідомого, ретроспективного і актуального.

Хитає. І серце відчуваю.

Коли я брала анкети для паспорта й промовила всього кілька слів, люди, що стояли в черзі позад мене, стали перешіптуватися. Хтось запитав: «Як поживає пан Томаш, і чи допомогли йому каштани?» Минулого четверга він скаржився на ішіас, ну, я їй змусила його покласти в кишеню каштанів. Дискусію на тему про забобони завершив подружній поцілунок. Гм. Прийшла ціла купа листів. Каштани, здається, і справді допомагають.

Мій сусід розмовляє з дівчиною в пілотці. Зі стюардесою. Попольськи, але з іноземним акцентом. Сивуваті скроні, засмагле обличчя – років п'ятдесят. Спека, від крила відбивається яскравий блиск променів. Ми летимо тільки чверть години. Чи не тріснуло люстерко? Ні, ціле. Як я виглядаю? Обличчя овальне. У цих анкетах немає ніякого сенсу. Колись я була рудою. У мене були опуклі очі з дивним виразом і ніжний колір шкіри. Тепер я чорню вії й брови, а волосся надаю більше світлого тону. Руда Офелія з прозорою шкірою – це пасувало до війни. Я не знала, як написати в анкеті: руде чи біляве. Написала «рудувато-біляве».¹³

Наведений уривок із роману К. Брандиса «Як бути коханою» дуже добре ілюструє застосування у висловленому монолозі техніки потоку свідомості. Героїня заповнює анкету, а її психіка синхронно реагує на все що відбувається з нею чи довкола неї.

¹² Głowiński M. *Op. cit.* – S. 137.

¹³ Брандыс К. Как быть любимой // *Современные польские повести.* – Том I. – Москва: «Художественная литература», 1974. – Доступно на: <http://lib.aldebaran.ru/>

І тут можна не погодитися з М. Гловінським у тому, що для потоку свідомості це висловлювання надто логізоване і «підлягає доволі значному врегулюванню»¹⁴. На користь потоку свідомості свідчить і складний синтаксис тексту: репліки інших персонажів то виокремлюються лапками, то постають органічною частиною мовленнєвої партії героїні, створюючи враження, що зовнішнє мовлення інших нам репрезентують як частину роботи психіки персонажа-оповідача. Втім варто звернути особливу увагу на невмотивоване чергування форм теперішнього й минулого часу, що, властиво, й наштовхує на думку, що триває таки односторонній діалог. Саме ретроспективність оповіді, переплетення діахронного й синхронного рівнів (комбінування безособових форм, теперішнього й минулого часу) є типовими рисами висловленого монологу. Минулий час й епічність репрезентують зовнішній план оповіді – комунікація з іншим. Натомість теперішній час і спонтанна й емоційна реакція на оповідане створює атмосферу довірливої сповіді. Перед читачем триває своєрідний сеанс психоаналізу, де пацієнтом і психоаналітиком є сам персонаж. Водночас таке мовлення апелює до внутрішнього монологу й автокомунікації. Це можна проілюструвати таким уривком із роману М. Фішера «Номо Фабер»:

Я знову відчував свій шлунок. (Я надто багато курив!)

Колись давно, чи то в одинадцятому, чи то в тринадцятому сторіччі, тут нібито стояло ціле місто, сказав Герберт, – місто народу майя.

Про мене!

На моє запитання, чи він, власне, й досі вірить у майбутнє німецької сигари, Герберт не відповів: він уже хропів, хоч ще хвилину тому розводився про релігію майя, про мистецтво й таке інше.

Що ж, нехай собі хропе.

Я роззувся – біс із ними, з тими гадюками! – мені бракувало повітря, від спеки заколотилося серце; мене все дивував наш музикант із своєю калькою – як це він може працювати під таким палючим сонцем, та ще й гаяти відпустку, викидати заощадження на те, щоби привезти додому ієрогліфи, які ніхто не годен розшифрувати...

Люди – кумедні істоти!

¹⁴ Głowiński M. *Op. cit.* – S. 137.

Взяти хоча б оцих майя: колеса вони не знають, а в пралісі, де все поросло мохом і від вологи кришиться й розвалюється, зводять піраміди, храми... Навіщо?

Я не розумів сам себе.¹⁵

Ситуація ніби зрозуміла: персонаж розповідає про один з епізодів своєї поїздки до пустелі, згадує, як почувався, про що розмовляв зі своїм супутником, що робив. В його спогади органічно вплетені роздуми про природу людини, смисл буття. І загальний характер мовлення й філософування загалом створюють атмосферу тривання сеансу самоаналізу для іншого чи для себе-іншого – такий собі літературний варіант «вербалізації індивідуальної історії» (Ж. Лакан)¹⁶ із метою усвідомлення свого минулого в контексті створення моделі певного майбутнього. В залучених до аналізу текстах взаємодія цих різних часових планів реалізовується по-різному. Зокрема, у романах К. Брандіса і В. Винниченка, у «Падінні» А. Камю маємо синхронізований щодо подій висловлений монолог. Автоінтерпретація теперішнього превалює, персонаж оповідає, стенографуючи й залучаючи спогади в оповідь у разі потреби. І логіка появи такого залучення ретроспективи в оповідь може цілком внутрішньою, тобто не зрозумілою читачеві. Натомість у М. Фріша й Набоков, у «Сторонньому» А. Камю персонажі-наратори інтегрують минуле з позиції теперішнього. В цих творах важко чітко визначити, чи внутрішній монолог триває саме зараз, у момент оповіді, чи уже відбувся і є, по суті, частиною спогаду. В таких випадках зростає роль імперсонального адресата мовлення.

Ще однією важливою рисою аналізованого способу викладу, на думку польських і українських наратологів, є домінування в такому тексті певної «засадничої проблематики» (М. Гловінський). Як зауважує М. Легкий, в ньому «відчувається тяжіння до інтелектуальної ритористики, до переказування основної проблематики, відшукується чимала кількість риторичних

¹⁵ Фріш М. *Homo Faber*. – С. 53–54.

¹⁶ Лакан Ж. *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse. Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse. Функция и поле речи и языка в психоанализе*. – Москва: Просвещение, 1995. – Доступно на: <http://filosof.historic.ru/>

елементів»¹⁷. Текст стає культурним засобом започаткувати дискусію. Специфіка нарації, про що вже йшла мова, культивує ілюзію безпосередньої комунікації і для читача, і для автора. Адже формат оповіді дуже часто співвідносить для читача особу оповідача й автора. Тож висловлений монолог – односторонній діалог, по суті, репрезентує «іншу культурно-літературну традицію»¹⁸, засвідчуючи психологізацію й інтелектуалізацію прози. Розмаїття ілюстративного матеріалу демонструє, властиво, спільні тенденції в розвитку різних європейських літератур. І цей перелік можна продовжити іншими творами («Сповідь маски» Ю. Місіми, «Степовий вовк» Г. Гессе, «Маятник Фуко» У. Еко, «Фердидурке» В. Гомбровича, «Перверзія» Ю. Андруховича тощо). Щоправда, особливості реалізації цього способу викладу в літературних текстах постмодерну – це об'єкт уже іншого дослідження.

¹⁷ Легкий М. *Цит. праця*. – С. 32.

¹⁸ Głowiński M. *Op. cit.* – S. 109.