

# ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

*Уляна ФЕДОРІВ*

## ЛІТЕРАТУРНИЙ КАНОН І ЦЕНзуРА: ЗАХИСТ ЧИ ТИСК

Дослідження проблем теорії літературного канону, зокрема процесів канонізації та деканонізації, логічно передбачає узгодження одного питання, а саме, що ж таке цензура, як вона функціонує і яку роль відіграє при введенні чи виведенні тексту з канонічного списку. Проблема цензури в останні роки дебатуються у широких гуманітарних та соціальних колах: у соціології, культурології, психології, літературознавстві, історії і т. д. Отже, проблема має чітко виражений міждисциплінарний характер, чим і пояснюється таке неоднорідне трактування даного терміна.

Отож, що ж розуміємо під поняттям цензура, що є її рушіями, як вона впливає на літературу загалом та на формування літературного канону зокрема.

Аналіз тлумачення терміна з різних джерел засвідчує різносторонність його інтерпретації. Так, “Літературознавчий словник-довідник” за редакцією Р. Гром’яка дає таке визначення: “Цензура — контроль офіційної (світської або духовної) влади за змістом, випуском у світ і поширенням друкованої продукції, творів сценічного, образотворчого та кіномистецтва, радіо- і телепередач, а іноді і приватного листування (перлюстрація) з тим, щоб не допустити або обмежити поширення ідей, інформації, що визначаються цією владою небажаними або шкідливими”<sup>1</sup>. “Collins English Dictionary” інтерпретує цензуру як “політику або програму цензурування” чи як “акт або систему цензурування”<sup>2</sup>. “Большой энциклопедический словарь:

философія, соціологія, релігія, езотеризм, політекономія” подає таку дефініцію: “Цензура – в психоаналізі – механізми, які намагаються не допустити у свідомість безсвідомі думки та бажання”<sup>3</sup>. Інший характер має трактування цензури А. та Я. Асманнами, які визначають три “ідеально-типові” форми цензури: цензура заради домінування та збереження влади; цензура заради превалювання канону над апокрифом (сакральне та профанне); цензура заради збереження смислів (цензура “ортодоксії”)<sup>4</sup>.

Отже, ми не можемо говорити про цензуру однозначно, бо її трактують принаймні як соціальну практику, як політичну практику чи як соціокультурний феномен. Вона може виступати і як абсолютна, і як інституційна заборона, а може виявлятися у формі непрямого тиску, що може спричинити автоцензуру.

Співвідношення понять цензура та літературний канон (а нас буде цікавити саме вплив цензури на літературу – У. Ф.) зачіпає кілька важливих моментів. По-перше, цензура є однією із складових парадигми літературного канону, а він формується згідно з принципом ієрархічності в культурі, що посилює відносини нерівності в ній, бо “канон – неодмінно структура, тобто система, організована за ієрархічною ознакою”<sup>5</sup>. І ця система стає чинником проведення “межі”, що спричиняється до функціонування бінарного принципу в культурній сфері, згідно з яким твори, що відповідають канонаві, належать до цієї сфери, а твори, які йому не відповідають, витісняються поза її межі. Одним із чинників, що визначають “межу” введення чи вилучення тексту до канонічного списку, є цензура. Так, за допомогою механізмів цензури канон може виконувати одні з найсильніших своїх функцій: “З одного боку, він створює бар’єри (якщо не плотину) проти потоку часу та змін (стабілізує функція), з іншого, він каналізує традицію, висуваючи на перший план одні елементи та елімінуючи інші (селективна функція)”<sup>6</sup>.

По-друге, цензура не є природним утворенням, на відміну від канону. Під каноном ми розуміємо перш за все природну орієнтацію на “взірець”, “мірило”, “модель”, бо, як стверджує Ян Асман, “канон був перш за все інструментом орієнтації, що забезпечує точність, надійні відправні пункти, чіткі напрями”<sup>7</sup>. Цензура ж є штучним утворенням, незважаючи на те, у якій

ролі вона функціонує: чи як “сито”, що відділяє непотрібні елементи; чи як “хвилелом”, що захищає культуру; чи як “гребля”, що змінює напрям культурної течії; чи як “вир”, що втягує ворожі цінності у прірву забуття<sup>8</sup>.

По-третє, канон передбачає альтернативу. Наприклад, навіть у найсуворіші часи соцреалізму існував неофіційний канон (маю на увазі таке унікальне явище української культури, як самвидав – У. Ф.). До того ж канон підвладний часу, тому є змінним, а це уможливорює його альтернативність. Цензура ж заперечує альтернативу у будь-якому випадку. До того, будучи складовою парадигми літературного канону, вона не бажає декларувати своє існування, “намагаючись замаскуватися під виглядом демократичних інститутів, які виконують також і інші функції (редакції, а також ради видавництва і часописів), або знайти собі заміну в постаті директора видавництва, редактора видавничої серії чи часопису, рецензента, коректора *et cetera*”<sup>9</sup>.

І. Левченко у статті “Цензура як соціокультурний феномен”, апелюючи до праці К. Баршта “Підцензурні пристрасті”, трактує дане поняття як “соціокультурну систему контролю за виробництвом, розподілом, зберіганням і використанням соціальної інформації, що діє відповідно до потреб та інтересів організуючої та спрямовуючої інстанції, що наділена владою, що дозволяє уникнути односторонності, що проявилася, наприклад, при її трактуванні виключно як симптому суспільної хвороби”<sup>10</sup>.

Розуміння цензури як соціокультурного феномена підводить нас до двостороннього процесу її функціонування. З одного боку, цензура є способом соціального контролю та механізмом здійснення влади, а з іншого – способом збереження культурної пам’яті нації. Проблеми укладання канонічних списків у даному випадку є чудовою ілюстрацією останньої тези. Так, маємо цілий список творів, що були забороненими у певний час з тієї чи іншої причини (більшість із них сьогодні є вписаними у канон – У. Ф.). Ніколас Каролідес у книзі “100 заборонених книг. Цензурна історія світової літератури” досліджує літературу, яка підпала під владну силу цензурування. З політичних мотивів туди потрапили романи “1984” та “Скотний двір” Оруела, “Дні Турбіних” Булгакова, “Доктор Живаго” Пастернака, “Хатина дядька Тома” Бічер-Стоу тощо. До категорії книг, що

були заборонені через соціальні чинники ввійшли “451<sup>0</sup> по Фаренгейту” Бредбері, “Дивний новий світ” Хакслі, “Над прірвою у житті” Селінджера і т. д. Через “сексуального та релігійного Драконів цензури” (вислів О. Ульяненка — У. Ф.) у ранзі заборонених перебували “Улісс” Джойса, “Лоліта” Набокова, “Червоне і чорне” Стендаля, “Олівер Твіст” Діккенса et cetera. Подібні списки маємо і в українській літературі. Це історичні романи Р. Іваничука “Орда” та “Яничари”, збірки “Зоряний інтеграл”, “Княжа гора” та поема “Берестечко” Л. Костенко, усі збірки (окрім “Вогонь Купала” — У. Ф.) І. Калинця, і цей перелік можна ще довго доповнювати творами Є. Маланюка, Б.-І. Антонича, В. Стуса, І. Світличного, В. Симоненка тощо.

Історія таких “табуйованих” списків є доказом дієвості цензури у ранзі механізму здійснення влади. У такому разі цензура здійснює функції контролю, селекції, регламентації, репресії, маніпуляції<sup>11</sup>.

Як пише Патрік Хоган: “Канон — це ніщо інше, як авторитарна, догматична, встановлена “дискримінація”, заснована на економічній та політичній перевазі”<sup>12</sup>. Тобто канонічний список, виходячи із політичних, релігійних, сексуальних та інших чинників цензури, часто формується як ідеологічно створена “версія” канону, що здійснюється як “інструмент соціальної домінації”. Особливо гостро ця проблема звучить у контексті проблем тоталітарних та посттоталітарних суспільств, а також у розрізі взаємозв’язку центральних та маргінальних культур. Ян Асманн зазначає, що “не всі рішення цензури опираються на встановленні цінності канону. Існує інша цензура, яка проявляється чисто казуїстично в ірраціональних актах свавілля як проста “самооборона влади”. Її існує цензура, яка значно систематичніше, але теж без зворотнього зв’язку з канonom, забезпечує владі її недоторканність і стабільність тим, що стирає минуле і редукує культурну пам’ять до пануючого сьогодення”<sup>13</sup>.

Цікавим у даному розрізі буде аналіз поняття автоцензури. “Автоцензура, — пише Данило Кіш, — це читання власного тексту чужими очима, коли ви самі стаєте своїм оскаржувачем, причому підозріливішими суворішим, аніж будь-хто інший, позаяк знаєте також і про те, чого цензор ніколи не відкриє у

вашому тексті, про те, що замовчується, що ніколи не виліється на папір, але, що, як вам здається, залишилося “між рядками”<sup>14</sup>. Однак, на мою думку, варто розрізнити три її види – автоцензура абсолютизму, пристосуванства та метафори<sup>15</sup>. Якщо для ілюстрації взяти розвиток літературного процесу в радянські часи, то суб’єктами першої будуть письменники, що сліпо довіряють владі та є художніми виразниками її ідеології. Тут можна згадати прізвища І. Ле, О. Корнійчука, В. Собка, О. Левади тощо. У другому випадку це буде та частина письменників, яка “пішла на співпрацю з більшовизмом, але все ж у глибині душі якої жевріли настрої, які вона засвоїла в середовищі, де формувалася її свідомість”<sup>16</sup> (А. Головка, М. Рильський, П. Тичина, М. Бажан і т. д.). Третю ж групу складають автори, які борються із своїм цензурованим “я” за допомогою метафорики слова: “Якщо письменник зможе подолати радикальний жест самознищення і силою таланту, зосередження, відваги, винахідливості перехитрить двійника-спокусника, слід цієї війни залишиться в рукописі – у вигляді метафори. Ця перемога подвійна: текст, усупереч спокусам, заслужив ласки втілення, а завдяки хитрому обманові – зведенню ідеї до метафори (в етимологічному значенні, перенесення певного сенсу на те, що є фігуративним) – автоцензура перетворила думку на стилістичну фігуру, перевела у поле поезики”<sup>17</sup>. Як приклад, варто назвати В. Стуса, І. Калинця, В. Шевчука, І. Світличного, М. Вінграновського тощо.

---

\* Подібну класифікацію зробив Р. Іваничук, який виділив серед письменників три групи: апологетів панівної системи (колаборантів), конформістів (валенродів) та нонконформістів (дисидентів): “Адже на протязі віків українські письменники чітко розділювалися на три: табір апологетів панівної системи, щедро оплачуваних сюзереном, табір конформістів (я їх називаю “валенродами”), які теж перебували на утриманні держави й мусили за це відплачувати їй доляльністю, а за непослух були карані передусім матеріально, – і наймалочисленіший табір нонконформістів, бунтарів, котрі відкидали будь-які зобов’язання супроти сюзерена, відкрито виступали проти нього, за що були гнані, голодні й ув’язнені”. – Іваничук Р. Благослови, душе моя, Господа... – Львів: Просвіта, 1993. – С.141-142.

Проте це одна сторона медалі щодо проблеми функціонування цензури та її впливу на формування літературного канону. Звичайно, що ми не заперечуємо негативні сторони функціонування цензури, проте, як не дивно, вона може бути і чинником збереження культурної пам'яті нації. Якщо цензура змістовна, а не владно-ідеологічна, то вона стає на захист канонічного списку, виконуючи функцію витворення еталонів та функцію стимуляції, що забезпечують дієвість канону у двох його значеннях: "Текстові, у яких культурні цінності зафіксовані у формі обмеженого корпусу зразкових текстів, та регулюючі канони, в яких задані самі норми виробництва текстів"<sup>18</sup>. Ілюстрацією такого процесу в літературі може слугувати ситуація із так званим "модним каноном". Популярність "модних" авторів чи текстів є одним із чинників уможливлення їхньої канонізації, причому "критичне осмислення новоканонізованих творів і авторів, так само і як означення самих канонів, значно відстає, а часто зводиться до реклами та самореклами"<sup>19</sup>. Цензура в такому випадку повинна виконувати селективну функцію, щоб забезпечити справедливий процес збереження значень новоканонізованих творів і авторів, а не вдаватися до творення "канончиків".

Саме неузгодженість у цьому питанні була одним із факторів, що спричинилися до так званих "культурних воєн" у 80–90-х роках в американському літературознавстві. Полеміка між "каноноборцями" та "канонофілами" виникла через проблему цензурування культурного простору "мертвими білими чоловіками" (точка зору "каноноборців") та розуміння канону як процenzурованої культурної пам'яті, що є сховищем вічних цінностей (думка "канонофілів")<sup>20</sup>. Цікавою в даному випадку буде ідея "сильного автора" Гарольда Блума, який вважав, що інституційні чинники (чи то цензура, чи літературна критика, чи шкільні програми тощо) є другорядним у процесі формування та функціонування літературного канону, бо "автор вривається в канон тільки за допомогою своєї естетичної сили, яка перш за все утворюється за рахунок володіння фігуративною мовою, з'єднаною з оригінальністю, когнітивною енергією, багатством мови"<sup>21</sup>.

Факт залишається фактом: канон і цензура є соціальними чинниками організації культурного простору літератури, в якому

відбуваються двосторонні процеси витворення чи руйнації “центру” та “периферії”, причому так чи інакше цензурування спричиняється як до виведення “формули” канонізації тексту, так і є залежним від канону: “Канон мотивує цензуру, але і контролює її, але кожен акт цензурування у тіні канону водночас є актом самообмеження”<sup>22</sup>. Проблема *цензура і канон: захист чи тиск* спровокувала, і провокує далі, численні дискусії. Відповісти однозначно на це запитання неможливо, проте сподіваюся, що така неоднозначність стане певним стимулом до пошуку розв’язання одвічних проблем літературно-критичної думки, серед яких є і проблема взаємозв’язку канону та цензури.

---

<sup>1</sup> Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. – Київ: ВЦ “Академія”, 1997. – С. 734.

<sup>2</sup> Collins English Dictionary. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1998 (4th ed.). – S. 260.

<sup>3</sup> Большой энциклопедический словарь: философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономия / Гл. науч. ред. и сост. С. Ю. Солодовников. – Мн.: МФЦП, 2002. – С. 918.

<sup>4</sup> Ассман А., Ассман Я. Канон и цензура // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология: Пер. с нем. / Сост. Уффельман, К. Шрамм. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та: 2001. – С. 134.

<sup>5</sup> Йофан Н. А. Становление протоканона в изобразительном искусстве Японии (на материале ханива) // Проблема канона в средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Из-во “Наука”, 1973. – С. 24.

<sup>6</sup> Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон / Сб. статей под общей редакцией Х. Гюнтера и И. Добренко. – СПб: Академический проект, – 2000. – С. 281.

<sup>7</sup> Ассман А., Ассман Я. Канон и цензура // Вказана праця. – С. 121.

<sup>8</sup> Левченко И. Е. Цензура как социокультурный феномен // Социологические исследования. – 1996. – № 8. – С. 88.

<sup>9</sup> Кіш Д. Цензура – автоцензура // Ї: Незалежний культурологічний часопис. – № 15: Югославія. Косово. Європа. – 1999. – С. 41.

<sup>10</sup> Левченко И. Е. Вказана праця. – С. 87.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Hogan P. Mo’ Better Canons: What’s Wrong and What’s Right About // Trout P. Contingencies of Canonicity Доступний з: <http://weberstudies.weber.edu/archiveB.htm>

<sup>13</sup> Ассман А., Ассман Я. Канон и цензура // Вказана праця. – С. 150.

<sup>14</sup> Кіш Д. Цензура – автоцензура // Вказана праця. – 1999. – С. 42.

<sup>15</sup> Іваничук Р. Благослови, душе моя, Господа... – Львів: Просвіта, 1993. – 270 с.

<sup>16</sup> Їльницький М. Драма без катарсису. Сторінки літературного життя Львова другої половини ХХ століття. – Кн. 2. – Львів, 2003. – С. 14.

<sup>17</sup> Кіш Д. Цензура – автоцензура // Вказана праця. – С. 43.

<sup>18</sup> Гюнтер Х. Вказана праця. – С. 282.

<sup>19</sup> Гундорова Т. Літературний канон і міф // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 19.

<sup>20</sup> Гронас М. Диссенсус: Война за канон в американской академии 80-х – 90-х годов // Новое литературное обозрение. – [Цит. 2004, 16 лютого] – Доступний з: <http://www.nlo.magazine.ru/philosoph/sootech/sootech27.html>

<sup>21</sup> Ямпольский М. Литературный канон и теория “сильного автора” // Иностранная литература. – 1998. – № 12. – С. 215.

<sup>22</sup> Ассман А., Ассман Я. Канон и цензура // Вказана праця. – С. 150.



*Роман КРОХМАЛЬНИЙ*

**ПОЕТИЧНА ТВОРЧИСТЬ ТА РЕЛІГІЙНА ТРАДИЦІЯ  
ЯК ЕМПІРИЧНИЙ КОГЕРЕНТ  
ХРОНОТОПНОГО І ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО СВІТУ**

Тотальне домінування матеріалістичного світогляду, його цілковите несприйняття та заперечення існування Тонкого Світу з його одвічними Законами, невпинна боротьба проти українського національного патріотизму та духовної єдності народу – усе це цілеспрямовано спотворювало суспільну думку про українську літературу взагалі, а про романтизм зокрема. Так історично склалося, що саме умови бездержавності та під'яремності українського народу покликали до життя письменників, котрі бачили головну мету своєї творчої діяльності у пробудженні зацікавлення рідною мовою, культурою, історією. Привертали увагу українських громадян до тих животрепетних проблем, без подолання яких народ не зможе вистояти як етнос. В умовах колоніальної ідеологічної політики, коли душилося кожне живе національно свідоме слово, романтики змушені були завуальовувати та маскувати свої патріотичні ідеї під різні, часом доволі химерні, мотиви, сюжети та образи. Невичерпне джерело народнопоетичної словесності дарувало широкі можливості успішного здійснення таких задумів, манило до себе спраглих, що відчували настійливу внутрішню потребу горнутися до рідного слова, рідного звичаю. Як вираз внутрішнього спротиву насаджуванню чужомовної культури, чужого світогляду серед українства, “любов до рідного краю була найпоказнішою стороною, головним, можна сказати, змістом духовної істоти...”<sup>1</sup>.

Романтизм як явище у європейській культурі не можна розглядати однобоко, спрощено чи тенденційно. Як слушно зазначив Євген Сверстюк, – “...в кожную національну культуру романтизм уписувався по-різному, часто він заносився живцем з чужого поля і часом виглядав як “москвич в Гарольдовом плаще”. В українській культурі він був органічним, він був фантомним болем минувшини або прагненням вирватись з

египетської неволі на вільний простір людського духу...”<sup>2</sup>. У цьому постійному внутрішньому прагненні українцям завжди допомагала християнська релігія. Саме Церква за всіх несприятливих історичних умов завжди залишалася хоронительською духовних скарбів народу, його опорою й поводитирем, його берегинею від морального занепаду. Християнська традиція як духовний стержень українця зазнавала перманентних намагань як не знищити її взагалі, то бодай знівелювати, спотворити, ослабити. Романтизм, який базувався на світогляді рідного народу, не міг не перейнятися проблематикою збереження і захисту релігійної традиції, проблемами її філософського наповнення та емпіричного вираження.

Дослідження у текстах романтиків концепції релігійної традиції як емпіричного когерента хронотопного і трансцендентного світу – тема нова для сучасного українського літературознавства, а тому й вимагає специфічних підходів. Скористаємось науковими засадами, успадкованими з різних часів. Іван Франко у статті “Тополя” Т. Шевченка<sup>3</sup> перед тим, як аналізувати романтичну баладу, роздумує про літературну творчість взагалі як таку, а також про наукові підходи при її дослідженні. Зокрема, він посилається на думку професора Віденського університету Еріха Шмідта, що література, “має бути частиною історії розвою духового життя народу з порівнюваними виглядами на інші літератури національні”. Професор прирівнює літературознавчий метод дослідження до природознавчого, який розглядає “унаслідування і пристосування і знов унаслідування і так далі у неперерваному ланцюзі”. Іван Франко відзначає широту дефініції поетичної творчості як здобутків “духової праці цілих поколінь”. Такий підхід зумовлює широкий погляд на літературу, який мусить вирізняти серед “літературних мотивів, образів і форм спільний, загальнонародний, а далі й загальнолюдський фонд, котрим свobodно користується кожний письменник і кожний народ по мірі своєї спосібності і культурності і до котрого своєю чергою докладає більшу або меншу цеглину свого, власного, оригінального”<sup>4</sup>.

Таким чином, досліджуючи творчість українських поетів-романтиків під кутом зору впливу на неї релігійної традиції, що на практичному рівні утверджує когерентність видимого та невидимого світу, ми повині врахувати, що кожен окремих

текст наснажений не лише “духом одиниці”, а є одним із “проявів духового життя даної суспільності в дану добу”<sup>5</sup>. Окрім того, як наголошує Франко, успіх літературознавчого дослідження цілком залежить від погляду, що дана доба як явище мусить розглядатися як ланка неперервного загальнолюдського розвитку, тобто, аналізований текст має розглядатися з точки зору його хронотопної когерентності, як зв’язку та взаємовпливу минулого — сучасного — майбутнього.

Через те, що об’єкт нашого дослідження — тексти романтиків, звернемось до поглядів мислителів про сутність романтичного, яка, на думку Гегеля, — у своєму внутрішньому естві “розгалужується на три моменти”<sup>6</sup>. Найпершим німецький філософ ставить “релігійне як таке”, визначальним у ньому є “поворот духу”, що звільняється від своєї кінечності й здобуває для себе “свою нескінченність і абсолютну самостійність в своїй власній сфері”<sup>7</sup>. Другим важливим моментом у романтичному є визначення самостійності людини як “божественності духу всередині себе”, націленість внутрішнього світу на постійне спілкування з Божим світом, на отримання взаємної уваги; така когерентність світів передбачає “піднесення кінечної людини до Бога” і належить до “мирських справ” земного буття<sup>8</sup>. Третім момент романтичного — “формальна самостійність характеру”. Складність цього визначення — у стосунках зовнішнього і внутрішнього світу, де зовнішній світ стає вільним і незалежним, а через те отримує “характер свавільного авантюризму”<sup>9</sup>. Однак Гегель зауважує, що зовнішній світ “здобуває свою справжню вартість лише в тому випадку, коли в ньому є відбиток душі”<sup>10</sup>. Мислитель допускає вплив душі на зовнішній світ. Однак сама ж душа “замість того, щоб злитись із зовнішнім, виявляється лише в собі примиреною з собою”<sup>11</sup>.

Майже всі мислителі німецького романтизму звертали свої погляди на релігійну традицію як на досвід земного буття людини, що актуалізує невидиме через видиме, єднає трансцендентний світ зі світом хронотопним. Традиція зв’язків земної людини з позачасовим, сакральним, міцно закладена у часовий вимір. Християнська традиція має чіткий календар свят, богослужінь і т. п., що засвідчує когерентність віртуального та аксіологічного світів. У молитвах, звернених до неба, розкривається та сутність, яку Георг Гаманн назвав “чуттєвим одкровенням” Божої величі “через шедевр людини”<sup>12</sup>.

Однак не варто розглядати проблему когерентності хронопного і трансцендентного світу спрощено. Німецькі романтики не завжди ідеалізували стосунки людського й небесного. Фрідріх Шляермахер, приміром, вважав, що по-справжньому бути відкритим для сприймання трансцендентного здатна не кожна земна людина. “Бо вже з давніх часів віра не була справою кожної людини, і завжди лише небагатьом відкривалася релігія...”<sup>13</sup>.

Проте кожна людина наділена самостійною усвідомленою волею і своїм найсокровеннішим внутрішнім еством, яке інтуїтивно відчуває свій зв'язок з небесною батьківщиною, відчуває потребу рухатися від тілесного світу до духовного, потребу визволитися з обіймів кінечного і вирватися у безкінечне. Особи, відкриті для таких почуттів і прагнень, — є когерентними, бо вони здатні бачити у всьому земному промисел Творця. Однак чимало людей настільки занурюються у проминальні вартості хронопного світу, що хочуть (намагаються бодай в своїй уяві) створити свій обмежений маленький комфортний світик. Такі особи є некогерентними. Їхню психологію Ф. Шляермахер характеризує словами: “...ви вже не відчуваєте потреби у вічності, створивши собі свій власний всесвіт, ви нині вважаєте зайвим думати про той всесвіт, який створив вас самих”<sup>14</sup>.

Ф. Шляермахер розрізнив кілька типів діяльності людини, що впливають на ставлення особи до релігії: а) “один спрямований на насолоду, прагне до поодиноких речей...”<sup>15</sup>; б) “Інший — зневажає насолоду, йде лише на постійно зростаючу діяльність; пропускає поодинокі речі і прояви лише тому, що проникає крізь них...”<sup>16</sup>. “...він просто доходить до безмежності й шукає та сіє свободу та взаємозв'язок, владу і закон, право і пристойність...”<sup>17</sup>. До третього типу діяльності, — за Ф. Шляермахером, — належать люди, які мають у собі риси попередніх двох типів. Саме вони вважаються посланими Богом для того, щоби єднати світ хронопний зі світом вічним. Господь “споряджає їх чудовими дарами, прокладає їм шлях всемогутнішим словом та призначає їх перекладачами своєї волі, що б в іншому випадку повік залишилось невідомим”<sup>18</sup>.

Божі посередники наділені особливою енергетикою, гравітаційним полем потужної притягальної сили. Саме вони здатні

у хронотопному бутті витворювати особливий світ, бо вони “посідають такі сильні духовні поривання до прозоріння, що прагне нескінченного та й у все вносить дух і життя”<sup>19</sup>.

Такі обрані люди, перебуваючи в лоні кінцевого хронотопного світу, не лише мають надзвичайно відкритий власний внутрішній світ, але й володіють здатністю проникати в душу інших людей, бути “посередниками між обмеженою людиною і нескінченим людством”<sup>20</sup>.

Інтерференти (від лат. – той, що повідомляє) – поети, провидці, оратори, митці, проповідники, – люди, що “проповідують найвище”, звертаються до некогерентних, які “не хочуть знати інших меж, крім того всесвіту, який вони вже знайшли” у своєму профанному бутті, являють їм “небесне та вічне як предмет насолоди та поєднання”. Інтерферентові належить здійснити непрості завдання: “пробудити сплячий паросток кращого людства”; “перетворити просте життя у вище”; “примирити синів землі з небом, що належить їм”<sup>21</sup>. Інтерферент належить до вищого проповідництва, “яке сповіщає внутрішнє ество про таємниці духу та промовляє з Царства Господнього”<sup>22</sup>.

Ф. Шляермахер допускає, що релігійна традиція може змінити форму свого існування тоді, коли всі люди будуть “навчені Богом”. “Коли б усюди горів священний вогонь, то не потрібно було б гарячих молитов, аби вимолювати його у неба”<sup>23</sup>. А тепер, коли ще не настав час священного вогню в серцях усіх землян, посланці Божі проповідують, “розсіяні з мудрою ощадливістю серед усього людства, неначе приховані точки у всесвіті, з яких вусібіч розповсюджується еластична праречовина так, що зіштовхуються лише крайні межі їх сфери дії, аби нічого не залишилося порожнім”<sup>24</sup>.

Романтизм вбачає релігійність у тому, що “вся душа розчиняється в безпосередньому відчутті безмежного і вічного, і свого спілкування з ним”<sup>25</sup>. Єдність хронотопного і трансцендентного світу у німецького романтика-мислителя не викликає жодного сумніву. “Хто робить різницю між цим та іншим світом, той обманює сам себе”, – упевнено заявляє він<sup>26</sup>.

Когерентність релігійної особи полягає у тому, щоби “сприймати все поодиноке як частину цілого, все обмежене як зображення безмежного”<sup>27</sup>; щоби “уявляти всі події у світі як дії Бога”; щоби “любити дух світу і радісно спостерігати за

його дією”<sup>28</sup>. Релігія — це спосіб думок і спосіб дії; спосіб світобачення і поведіння; спосіб зв’язування навколишнього баченого очима з власною внутрішньою мотивацією; спосіб “шукати і знаходити це вічне і безмежне у всьому, що живе”<sup>29</sup>. Релігія “є життя в безмежній природі цілого, у всеєдиному, у Богові, життя, що володіє Богом у всьому і всім у Богові. Але вона не є знанням і пізнанням — ні світу, ні Бога”<sup>30</sup>. Головні чинники релігії — віра, любов і відкритість внутрішнього світу. Бо той, “... хто живе із замкненою тупою чуттєвістю, чий дух не відкритий для життя світу, того ви ніколи не назвете благочестивим”<sup>31</sup>.

Німецькі романтики не ідеалізували релігійної традиції, намагаючись проникнути у її сутність, вони звертали увагу й на проблеми її збереження, дотримання та розповсюдження. Релігійне життя — то постійний процес, головну роль у якому відіграють два чинники: 1) людина “повинна віддаватися все-світові й відкривати себе для дії того його боку, який до неї звернений”; 2) людина “повинна спрямовувати всередину (у свій внутрішній світ — Р. К.) це дотикання”. Релігійна традиція — це “окреме почуття”, яке людина повинна сприймати “у внутрішній єдності свого життя і буття”<sup>32</sup>. Це почуття може викликати в людині той цілісний зовнішній світ, в якому все знаходиться так “доладно складеним і сплетеним”<sup>33</sup>. “Любов і боротьба, своєрідність і єдність у природі” сприймається людиною як щось сокровене у глибині душі, яка “є для нас як місцезнаходження, так і найближчий світ релігії”. Саме через душу пізнаємо нашу тілесну природу, і вона, — на думку Ф. Шляєрмахера, — “аби створювати й жити релігію, повинна діяти на нас, як світ і у світі”<sup>34</sup>.

Для того, щоби бути носієм релігійної традиції, “людина повинна спочатку знайти людство, а знаходить вона його лише в любові і через любов”<sup>35</sup>. Кожну окрему людину треба сприймати як частку неподільного людства, і розглядати її буття “як одкровення людства для нас”<sup>36</sup>. Світорозуміння мислителів німецького романтизму виражене через тлумачення прагнення світового людства “виступити до світла із свого внутрішнього таємного буття, і на найрізноманітніші лади втілитися у проминальному явищі кінцевого життя”<sup>37</sup>.

Практичне втілення релігії як світоглядної категорії у традицію має в кожного народу свої характерні риси, свою специфічну

форму. Саме цей фактор сприяє певному поділу християнства на окремі його відгалуження (світи), які, маючи в своїй основі однакову філософію, намагаються максимально увібрати в себе найкращі обряди автохтонів, закладені в духовний всесвіт народу у прадавні часи. Тут важлива творча інтерпретація язичництва, імплантація його традицій у церковну та побутову, але вже як християнську. Водночас церковна традиція запозичує окремі елементи з традиції інших християнських конфесій. В українській релігійній традиції помітні певні складові, сутність яких має дуже давнє розгалужене коріння.

Саме такі риси має українське писанкарство. Іван Франко звернув увагу на писанку як на річ, котра, належачи до реального земного світу, несе в собі ідею єднання зі “світом другим – таємничим, міфічним, де живуть люди чи духи, що зветься рахманами. На думку одних, це душі побожних предків, які чекають, коли їх впустять до раю. Для інших це дуже побожні люди, які більшу частину року перебувають в постах і молитві. Отож, шкаралупу з писанок і великодніх яєць кидають у воду, яка несе її аж за море, до тих рахманів. Лише коли ця шкаралупа до них допливе, дізнаються рахмани про те, що у нас наступив Великдень, і справляють також свій Великдень, так званий “рахманський Великдень”, що припадає за декілька днів перед Зеленими святами”<sup>38</sup>.

Таким чином, у традиції писанки як частини релігійної традиції українців закладена ідея зв'язку між світом хронотопним, кінцевим, і світом трансцендентним, позачасовим. Мешканці позачасового світу не можуть орієнтуватися у земному часі, тому й очікують на писанку, яка у цьому контексті виступає когерентом.

Сергій Єфремов висловив думку, що “на романтизмі сходилися всі різноманітні впливи, під які підпала тоді була Україна, а романтизм живився тут місцевими соками й допомагав українському національному рухові”<sup>39</sup>. Євген Сверстюк поглиблює цю тезу на підставі констатації взаємодії видимого й невидимого світів, когерентності земного й небесного: “Є одна безперечна особливість нашої культури: вона не принесена з чужого поля, вона йде від свого давнього джерела, відчутного і невидимого, що пізнається відчуттям рідної землі і відчуттям неба. Те джерело Сковорода бачить у єдності трьох світів: макросвіту, мікросвіту і Слова – світу Біблії. Від самовираження та

від того третього світу йде наша культура більшою мірою, ніж будь-яка культура, мені відома”<sup>40</sup>.

Письмові джерела свідчать, що проблема збереження релігійної традиції виникла одразу після утвердження християнської віри серед українців. Спостерігаємо три чинники, які впливають на її існування: а) екстравертний – виникнення та розвиток проблеми лежить поза українською свідомістю (напад носіїв інших традицій, що тягне за собою нищення атрибутів християнства: церков, ікон, хрестів і т. п.); б) інтровертний – виникнення та розвиток проблеми збереження релігійної традиції спрямовані на внутрішній світ особистості; суб’єктом-дестабілізатором психологічної рівноваги виступає сила Зла; інтровертний чинник діє на слабкості характеру особи, на її схильність до пожадливості, до тілесних марнотних утіх; в) змішаний екстравертно-інтровертний – методи впливу на носія релігійної традиції поєднуються: поряд із нищенням засобів релігійного культу ведеться дуже активна пропагандистська та адміністративно-силова робота, спрямована проти релігійної традиції народу, духовного ества людини, на підрив та поступову деградацію віри, моралі.

Інтровертний індентор перманентно атакує носія релігійної традиції. Як засвідчує “Історія української культури” (5), християнин постійно змушений боротися супроти чинників, спрямованих на руйнацію чистоти і твердості віри. Власне у цьому й полягає сутність покликання, що душа релігійної людини мусить перебувати у постійному русі до Творця, а це вимагає безперервної затрати душевних сил. Душа християнина, як крила у птаха – в польоті завжди розпростерта, завжди зустрічає опір, і саме завдяки цьому опорі підноситься у височінь, у небесну блакить!

Найпершим засобом подолання мамональних спокус, засобом вивищування людини над примарністю земного, минушого, була молитва. Князь Володимир Мономах розпочинав свій день тим, що молився на утрени ще перед сходом сонця; і тільки після ранішнього богослужіння сідав до сніданку. При заході сонця також правили вечірню, на якій бував князь. “Нічю побожний Мономах деколи вставав помолитися або хоч ударити поклон”<sup>41</sup>. В своєму “Повчанні дітям” князь писав про користь нічної молитви: “Не забувайте цього, не лінуйтеся, бо цим нічним поклоном і співом людина перемагає диявола,



і що вдень згрішить, тим йому все проститься”. Побожний князь молився, де тільки траплялася нагода: “Як на коні їдете і не маєте з ким до діла, як інших молитов не знаєте, “Господи, помилуй” говоріть безнастанно потайки; краща така молитва, ніж думати дурниці в дорозі”<sup>42</sup>. Перевага духовного над тілесним постійно утверджувалася в монастирській традиції християнства. На Україні головним осередком чернецтва був Печерський монастир під Києвом, засновником його був Антоній, спосіб життя якого — важка ненастанна боротьба над загартуванням духа і панування над тілесними пожадливостями. Антоній поселився в печері серед лісу над Дніпром, “почав жити тут, молився Богові, їв сухий хліб, і то раз на день, води в міру вживав і копав печеру, не даючи собі спочинку, вдень і вночі, перебуваючи в трудах, без сну, на молитвах”<sup>43</sup>.

Особистий приклад святих ченців, посилений проповідницькою працею, спричинився до утвердження християнської традиції в Україні: “Від уродин аж до могили церква опікувалася людиною. Віра й церковні обряди стали ширюю, глибокою потребою всіх. Побожні люди щоденно ходили до церкви на богослужіння або хоч ранком на утрєню й під вечір на вечірню”<sup>44</sup>. Вплив чернецтва на українське суспільство знайшов своє відображення у літературних текстах, їх дослідження навело Д. Чижевського на думку про поступову зміну християнського ідеалу, розвиток ідеології аскетизму: “Для нас важлива не лише зміна об’єктивного стану речей, а зміна того літературного освітлення, яким обдаються постійні реалії чернечого життя. Про аскетичні чини в літературі 11-го ст. довідувалися головним чином із повісті про Ісакія, але в ній аскетичні чини змальовано з метою застерегти від надмірної аскези. Тепер же (автор має на увазі тексти 12–13 ст. — Р. К.) аскезу змальовують як найвищий ідеал. Замість християнського оптимізму перших часів християнізації, зустрічаємо песимістичні судження про життя, аж до жахливого уявлення Серапіона *про землю, яка хоче струсити з себе весь заплямований гріхами рід людський*”<sup>45</sup>. Таким чином, у виділених мною курсивом словах маємо свідчення того, що у літературних текстах XII–XIII ст. Д. Чижевський відзначив реакцію землі на моральний стан людського суспільства. Отже, фігурують два нижчі суб’єкти антропоцентричної триєдності (Бог — людина — земля, скорочено: АТ), і між ними проглядається тісний взаємозв’язок.

Разом з утвердженням православної традиції вживалися заходи супроти її руйнації: “Тодішнє духовенство проповідувало повне відчуження від інших вір. Тільки в православній церкві можна знайти спасіння”<sup>46</sup>. Отже, вже на зорі української християнської традиції насаджувалася нетерпимість до представника іншої конфесії. “Хто є в іншій вірі, чи в латинській, чи в вірменській, той не побачить життя вічного”, — твердили ретельні обрядовці, остерігаючи навіть від потиску руки іновірцеві, бо потім православний стає нечистим, а тому мусив очиститися у церкві через окрему молитву. Однак, як подано в “Історії української культури”, світські люди не дуже дотримувалися приписів духовенства: чоловіки православні одружувалися іноді з католичками, і навпаки. У названій праці подано інформацію про природній процес зближення латинської і православної традицій християнства, мотивація якого висловлена у приказці “І цю віру, і тамту дав Бог”. Ще за княжих часів у більших містах появилися католицькі храми. “Ідея унії з римською церквою за Данила не зустріла великого спротиву”<sup>47</sup>.

У текстах старокиївської агіографічної прози<sup>48</sup> цілісність світу тримається на опозиції сакральне — профанне. *Божественна і людська сфери буття перебувають у стані дифузії одного світу в інший*. Центральним образом агіографічного тексту є земна людина, що, як і всі смертні, має два начала: духовне і тілесне, але ця людина надзвичайно цілеспрямовано й самовіддано працює над удосконаленням своєї духовності, над піднесенням свого духовного начала аж до стану “народження згори”, до цілковитого єднання з Богом. Тому серед земних таку людину величають іменем “святий”; образ такої людини наділений когерентністю — вона виступає посередником між божественною і людською сферами буття. У сучасному розумінні — святий наділений правом представляти небесну сферу у профанному світі. Святий — особлива духовна субстанція, позначена надзвичайною організацією духа і тіла, здатна навіть після смерті чинити переміни, об’єктом яких — частинка профанного світу: земля сакралізується, де поховане тіло праведника.

Третій рівень світового древа в агіографічних текстах представлений через перенесення атрибутів людського життя на мешканців підземного світу, що є однією з форм символізації зображення.

У монографії О. Александрова відзначимо низку особливо важливих прикмет агіографічного тексту, що, на нашу думку, мають неабияке значення для пізнання сутності архетипу міжсвіття: 1) “рух у просторі відображає духовне зростання персонажа”; 2) “алгоритм шляху визначається міфологічним комплексом смерть/воскресіння”; 3) “звертання народного співця до образу ініціації і переміщення посвяченого з однієї сакрально-профанічної “земної” зони в іншу”; 4) “часто межа між мертвими й живими представниками роду мислиться як прозора в обох напрямках”; 5) відносини між такими кардинальними поняттями, як життя і смерть, якими оперує колективна свідомість, не антитетичні, на відміну від індивідуальної свідомості людини нового часу”<sup>49</sup>.

Важливим для нас є погляд дослідника на співвідношення духовного та географічного просторів у текстах: “В образі світу агіографічного твору розрізняються простір духовний і географічний, світи видимий і невидимий. Якщо в християнстві вони диференціюються, то в колективній свідомості більш архаїчної пори вони майже не відрізняються. Про це свідчать, зокрема, фольклорні тексти. Так, у чарівній казці місце дії, та й простір в цілому, не має будь-яких географічних прикмет. *Переміщення ж зі світу живих до світу мертвих – це не подія, оскільки межа між ними прозора.* Більше того, рух можливий як в одному, так і в іншому напрямку. Символічний і реальний плани в образі шляху перебувають у синкретичній єдності, їх семантика не реалізована вже через те, що символ функціонує й сприймається як символ лише на фоні реального і навпаки. Іншими словами, простір і, відповідно, образ шляху чарівної казки містить і символічну, й реальну семантику”<sup>50</sup>. “Синкретизм символічного й реального значень образних елементів, характерний для чарівної казки,” зберігся у духовному вірші про св. Георгія. “У цій пам’ятці св. Георгій помирає і воскресає знову. Причому, воскресає в буквальному розумінні слова тілесно. Подібна прозорість межі<sup>51</sup>, яка відділяє людський світ від світу “інобуття”, і вивела текст зі сфери функціонування канонічних мартиріїв”. Погляньмо на образно-символічний вираз когерентності сакрального і земного світів через своєрідність простору в агіографічних текстах: “Відстань між Богом і людиною не має тут якоїсь кількісної характеристики, вона невизначена.

Подолання її — це подолання духовного, а не фізичного простору, та переміщення у просторі може отримати й особливу спрямованість. У старозавітних текстах відображені уявлення, згідно з якими наближення до Бога пов'язане з рухом нагору". — Вавилонська вежа, гора Арарат, явлення Бога Мойсеєві з неопалимої купини... "Найбільш виразні епізоди містяться у Житті Симеона Стовпника, в якому усвідомлення святим власної гріховності супроводжується усамітненням на дні колодязя, де жила всяка нечисть, Після тривалого перебування в ньому Симеон обирає місце подвигу: це *стовп, висота якого поступово збільшується у відповідності з рівнем духовної досконалості святого*"<sup>52</sup>. Проблема зображення духовного руху романтичного героя — одна з ключових у даному дослідженні. Вона успадкована від образності агіографічного тексту.

Про вплив на розвиток поетичного слова релігійної традиції свідчить історичний період, коли у XVII–XVIII ст. загроза її існуванню набирає особливої гостроти, коли загальнонаціональне пробудження українського народу спричинилося до розвою шкільництва й друкарства. Літературні тексти, що появились тоді, мали релігійно-моральний та науковий характер і ставили собі за мету збереження релігійної традиції. У той же час з'являються твори, які критикують православну віру, нелади у церковному устрої та в житті православного духовенства (Касіян Сакович "Перспектива"). У відповідь на цей твір православні видали "Літос" ("Камінь"), що був збіркою працею київських учених, які гуртувалися навколо Петра Могили. У "Літосі" пояснювалися православні богослужіння, таїни, обряди, пости й свята. "Православні берегли свою віру й церковнослов'янську мову, як таку, що була неначе зовнішньою ознакою православ'я, його найтривкішою й найпевнішою основою"<sup>53</sup>. Боротьба за збереження релігійної традиції того часу знайшла свій яскравий вираз у літературних текстах, в яких відбилися палкі суперечки перед унією та після її прийняття у 1596 році. Тексти ці відомі як "полемічна література". Про цей період нашого письменства Д. Чижевський висловлює такий погляд: "українські міщани зуміли шляхом самоорганізації (братства) відбитися від страшних нападів католицької церкви, підтриманих державним авторитетом. Але ця блискуча сторінка української культурної історії не блискуча з літературного

погляду”<sup>54</sup>. І все ж учений виділяє як найвизначнішого українського полеміста Адама-Іпатія Потія, що виступав на боці уніатів, зокрема, цитує заклики письменника:

*“Не мішайте людських справ з Божеськими,  
мирських з духовними,  
земних з небесними,  
дочасних з вічними...”*

У цих антитезах Іпатій Потій згадує усі три суб’єкти АТ та ідею їх об’єднання — заради життя вічного. Співвідношення між суб’єктами антропоцентричної триєдності (АТ), образний лад та символічна закономірність його актуалізації у романтичних текстах ХІХ ст. — провідна тема даного дослідження.

Іван Франко у праці “Духовна й церковна поезія на Сході й Заході”<sup>55</sup> досліджує взаємозв’язок і взаємовплив різних конфесійних утворень всередині християнства, що відбилися на характері обрядів. Висвітлює як негативні, так і позитивні сторони впливів на православну традицію українського народу. Зокрема, дослідник наголошує на тому, що “унія, створена під головним патронатом єзуїтів, внесла роздор конфесійний у нутро руського духовенства” і створила таку ситуацію, таку гостру соціальну напругу, що “більш тямущі люди між православними” змушені були уважно проаналізувати всі обставини, “подумати над причиною постання та зросту унії й слабості православ’я”<sup>56</sup>. Водночас католицький світ, здійснюючи інвазію у світ православний, розбудив у ньому інстинкт самозахисту, стимулював величезний творчий потенціал нашого народу. І. Франко переконаний, що такі риси ордену єзуїтів, як нетолерантність, “агресивність та безоглядність і інші прикмети фанатизму” — “не ввійшли глибше в душу нашого народу”. Спротив православного світу у відстоюванні своїх традицій не завадив їх носіям побачити той факт, що “унія відчинила нарозстіж двері для впливів західних на нашу суспільність, впливів безпосередніх і багатших, ніж се досі було можливе”<sup>57</sup>. Саме від уніатів православні переймали устрій шкіл, форми церковного співу, малярства та поезії.

У боротьбі за збереження релігійної традиції в українській літературі проявився таланти Івана Вишенського, який був найоригінальнішим письменником в українській літературі середньої доби її розвитку. Погляди Вишенського на світ, людину

та її шлях до Бога були підпорядковані його мрії “про перемогу справжнього православного християнства над усіма іншими “сектами й вірами”<sup>58</sup>. Світ Івана Вишенського перебуває під постійною загрозою сил пекельних. В “Обличенню диявола миродержця” християнин зазнає дії інфернального індентора, що виражений у тексті через випробування спокусами у діалозі диявола з “голяком і странником”. Нечистий вимагає одного – “мні ся поклони”, а я, мовляв, дам тобі усі найвищі принади земного світу: “милости нинішнього віка, славу, розкіш і багатство...” Якщо “буди досконалий угодник мій, я тобі дам” будь-яку посаду чи владу. Світ таким чином постає як повністю підвладний дияволу, а людина у ньому – “странник”, “пельгрим”. Мандрівка світом земним до Бога, за Вишенським, повинна мати лише інтровертний характер: “лише внутрішній, духовний; цей шлях містичний, шлях самоочищення та просвітлення, як його в традиції старої містики знову відкрили афонські “гезихасти”: містик “своє начиння душеносное очистив... і той сосуд душевний сльозами помив; постом, молитвою, скорбами, бідами, трудом і подвигом вижег, випік і виполеровав, і нове чисте насіння богословія посіяв”. Очищення веде до “освіщення ума, от которого ся і тіло світить,.. за котрим ідець в доспівших неізреченная радість, утіха, мир, слава, ликованіє й торжество ровно со ангели”. Ідеальний тип людини для Вишенського, без сумніву, тип оцих “доспівших”, тобто містиків”<sup>59</sup>.

Символічне долання темряви і вихід до світла – мотив, зумовлений наявністю образу інфернального індентора. Місце, роль та художня візія і цього й інших розмаїтих інденторів у романтичному трактуванні проблеми збереження релігійної традиції – один із важливих аспектів дослідження романтичного тексту.

Романтизмові в українській літературі передувала динамічна єдність християнських і національних ідей, що проявилось у поезії XVII–XVIII століть, тексти цього періоду дослідила Богдана Криса. Для нас дуже важливою є її праця “Пересотворення світу” як погляд авторитетного науковця, озброєного найсучаснішими підходами до поезії взагалі, і до християнської тематики зокрема. Дане дослідження служить прикладом вироблення та успішного застосування творчих методів наукової

рецепції. Погляд дослідника позбавлений шорів атеїстичного словоблуддя; внутрішня розкутість наукового пошуку, його неупередженість дозволили виявити непроминушу красу й силу духовної наснаженості давніх поезій. Об'єкт нашого дослідження зобов'язує до пошуку в літературних творах, що передують епосі романтизму, таких образів та символів, які перейшли у тексти романтиків, там розвинулися, набули глибшого семантичного звучання. До таких знакових художніх образів належать – небо, земля і людина, – присутні у творах доби першого українського відродження. Досліджуючи характер відчуття простору у вірші Касіяна Саковича на смерть Петра Конашевича Сагайдачного, Богдана Криса помітила *визначальність для земного (й позаземного) буття людини її перебування у контексті неба і землі*. Нерозривний зв'язок усіх трьох суб'єктів антропоцентричної триєдності проходить через людську свідомість, інтуїтивно сприймається нею як надпотужне позитивне енергетичне поле, здатне надихати людину на любов до Бога, до рідної землі, до братів своїх такою мірою, що земне буття стає подвигом. Константацією, що у тексті Саковича “нема окремішності землі й неба як безсумнівного знаку біди”, Богдана Криса немов відкриває зворотній бік антропоцентричної триєдності (далі у тексті – АТ). Якщо окремішність неба й землі – знак біди, то єдність їх – знак щастя, добра. У тексті Саковича єдність ця актуалізується у величних справах Сагайдачного, покритих землею славою героя. Під час похорону його – “Не просто осиротілий гурт під безмежним небом відпроваджує Петра Конашевича Сагайдачного, а його прями спадкоємці, яким залишається – Наука, Церква, Батьківщина – все, що любив і про що дбав гетьман. Таким чином, виникає певна *тотожність небесного й земного*”<sup>60</sup> (курсив мій – Р. К.). Близькість неба і землі до людини дослідниця виявила у віршах-ораторіях, виголошених з нагоди Різдва. “Часопростір цих творів, поданий у бурлескному тоні, характерний фізичним відчуттям близькості неба і триванням часу, в якому рідна земля залишається найбагатшою й найгарнішою”<sup>61</sup>.

Мотив перебування людини у контексті АТ у різдвяних віршах – “прихід Бога на землю і радість народження “духа свободи”, у великодніх віршах – “істинне “народження, тобто воскресіння (за Григорієм Сковородою)”<sup>62</sup>. Саме при аналізі

великодніх віршів дослідника розкриває скритну дію інтровертних та екстравертних інденторів через потребу “страждання, терпіння і співчуття”, потребу найважливішу для людини — “здобути перемогу над собою”. Саме перемога над земними людськими жаданнями й пристрастями вводить людину у великодній простір, де відбувається таїнство “зустрічного руху людини і Бога”<sup>63</sup>.

Доромантична поезія торкалася проблеми збереження християнської традиції через боротьбу кожного індивідуума за стійкість духа перед спокусами зла, а гріховні спокуси постають у поетичних текстах як чинники, здатні стримувати рух людини до Бога. Цей рух є визначальним у тому сенсі, що він виражає міру контекстуальності людини в антропоцентричній триедності (АТ): відбувається духовний рух людини до Творця — вона у контексті АТ; рух дорівнює нулю, або, ще гірше, центральний суб’єкт дрейфує до маргінесу, два інші суб’єкти АТ повинні на це відповідним чином реагувати. Хоч у праці “Пересотворення світу” поетичні образи не розглядаються в аспекті сакральної когерентності, дослідник помітила реакцію суб’єктів АТ на гріховну поведінку людини: “Періоди війн, хоча й національно-визвольних, викликають відчуття розриву між небом і землею. Приходить особливий непроминальний час, що немов антивічність, зависає над руїною простору”<sup>64</sup>. З цього випливає, що у текстах XVII—XVIII ст. образний ряд небо — людина — земля творить єдиний гармонійний простір, константою якого є потужна позитивна енергія, здатна забезпечувати вічність; генерування і сприймання енергії любові, — такий стан характерний часові, коли вся сутність людини, її інтровертна та екстравертна поведінка перебувають у контексті АТ. За християнською традицією, любов до друзів і до ворогів однаково властива контекстові АТ. Війна, гріх — позаконтекстуальні явища. Якими ж художніми образами виражений в поезії XVII—XVIII століть рух людини до Бога? Насамперед, це — образ корабля у відкритих водах, що символізує боротьбу людини зі стихією, яка еднається з небом на обрії<sup>65</sup>; образ неба як вічної пристані, до якого треба поспішати людині<sup>66</sup>; образ небесних жител і бажання досягнути їх; образ гнізда в небі, яке знайшла собі голубка-душа<sup>67</sup>; “Розуміння цього світу як коня, позиченого на день”<sup>68</sup>; образ відчиненої небесної брами<sup>69</sup>; образ



відкритого простору “як місця, де найкраще звертатись до Бога, думати про вічне”<sup>70</sup>; образне протистояння пекла і раю як просторовий орієнтир у русі земної людини до Бога<sup>71</sup>; образ трапези як символ перемоги життя над смертю”<sup>72</sup>; “В “Євхаристиріоні” земні й небесні сфери поєднані образами світової гори й світового дерева”<sup>73</sup>; Богдана Криси трактує вірш Софронія Почаського як інтерпретацію давньоримського прислів'я: “У труднощах виростає пальма”. Це спостереження цікаве тим, що у текстах романтиків зустрічається образ дерева, що тягнеться високо до неба (“Тополя” Т. Шевченка). Таким чином, через окремих образ помічаємо традиційність художнього відображення руху в контексті АТ. Як інтерпретувався художній образ антропоцентричної триєдності у текстах романтиків ХІХ століття? Як допомагає він розкриттю проблем, пов'язаних із збереженням релігійної традиції? — ці та інші питання необхідно розв'язати з допомогою аналізу. Одне ясно, що, як засвідчує наукова праця Богдани Криси, — в українських поетичних творах ХVІІ–ХVІІІ століття мотив єдності небесного й земного є визначальним фактором художньої дійсності, надаючи їй найсвітлішої “тональності веселої надії”. Саме такі наукові підходи у трактуванні літературних образів та символів з точки зору їх когерентності намагатимемось творчо інтерпретувати у подальшій нашій роботі.

Визначальним для розуміння сутності сакральної когерентності (АТ) є образний світ “Саду божественних пісень” Григорія Сковороди. Великий передромантик розглядав людину у її інтровертній перспективі. Вже на самому початку першої пісні поет поставив один із головних постулатів для Центрального суб'єкта АТ: “Блаженны непорочны, в путь ходящій в законъ господнем”. Шлях до Господа — найважливіша мета людини, що перебуває в контексті сакральної когерентності. А щоб шлях цей був вдалим, треба позбавлятися гріха, бути непорочним. Яке життя, така й смерть — такою народною мудрістю можна об'єднати погляд поета-філософа на кінцевий результат земної дороги людини. Для тих, у кого “совѣсть чиста”, — “смерть сія свята!”, і людина з чистим сумлінням не боїться смерті, бо з нею закінчується наше зло, чиста людина “огнем адским не жжется”, смерть непорочної людини, то двері у вічність, у безсмертя; а справжню смерть породжує гріх, бо такий кінець

життєвої дороги приводить до пекла, де “душу жжет глад”, тому таку смерть поет називає “лютою”. Такий кінець очікує на маргінальну особистість, яка своїм життям не вписалася у контекст АТ, а щасливо завершить шлях до Творця той, хто “с самых пелен // Посвятил себе Христови, // День, ночь мыслит в его словѣ, // Взяв иго благое и бремя легкое...”

У романтичному мистецтві центральний суб'єкт антропоцентричної триєдності несе в собі ідею, цілком тотожну філософії Сковороди. У хронотопному світі людина має відокремитись від кінечного, мізерного й піднестись до Бога. Мить смерті — це скасування неважливого, опосередковане звільнення від роздвоєності між вічністю і тимчасовістю, між Верховним і Хронотопним суб'єктами антропоцентричної триєдності, а також духовне злиття часткового з абсолютним. “Біль та смерть відмираючої суб'єктивності перетворюються у повернення до себе, у задоволення, блаженність...”<sup>74</sup>.

Сковородинівські образи небесної людської мети: дух людський зійде “на горы, гдѣ правда живет свята”. Там “блещит та страна, в коей неприступный свѣт”. Там перебуває Господь, там — “**невечерняя заря**”; “ты в горный возвысись град”; “В сем градѣ и врагов люблят, Добро воздая врагам”; “Возведи сердечны вижды! Взглянь выпрѣ на небесну твердь”;

Заклик ліричного героя поезій Сковороди побачити невидимий світ — це прагнення до відкритості людського внутрішнього світу, щоби вмістити в ньому найвищу досконалість. Подібна ідея може мати розмаїті образні втілення. У північноєвропейських народів є сага, яка засвідчує, що світ невидимий відкривається тій людині, яка стоїть всередині кола повітряних ельфів. Ельфи рухаються, танцюють, і той, хто опинився посередині кола, навіть чує шепіт їхніх голосів<sup>75</sup>. Образ когерентності має тут зрозумілі для земного досвіду риси — “коло ельфів” символізує певну межу, певну замкненість простору, світ. В українському фольклорі відомий образ замкнутого кола, позначений потужним баражним чарівним кодом. М. Гоголь дуже вдало використав його у повісті “Вій” — сили зла не могли подолати лінії, накресленої бурсаком на підлозі церкви. У північноєвропейській сазі існує натяк на те, що людина, яка перебуває поза “танком повітряних ельфів” — є замкнутою у своєму власному світі, вона — некогерентна зі світом трансцендентним.

Григорій Сковорода через доступні земній людині образи намагається зобразити мотивацію руху Центрального суб'єкта АТ: “**Душа** наша тѣлесным не может довольна быть; // Она только **небесным горит** скуку насытить. // Как поток к морю скор; так сталь к магниту прядет,...” “так дух наш к Богу взор рвет”; “ И, по землѣ ходя, вселися на небесах”; “Спѣши ж во вѣчну радость **крыльми** умными отсель, // Ты там обновишь радость, как **быстропарный орел**”.

Людвіг Улянд так пояснює намагання поетів побачити у земному, природному, таємну мету буття: “Найкращі сили душі з невимовною тугою линуць в нескінченну далечінь. Але дух людини, добре відчуваючи, що він ніколи не зможе у всій повноті осягнути нескінченне, втомившись від невизначеного блукання, поєднує свої пристрасті із земними образами, в яких йому все ж мерехтить відблиск надприродного”<sup>76</sup>. І Сковорода, і мислитель німецького романтизму говорять про “тугу за нескінченним”, передчуваючи у ньому “вічну радість”. У Сковороди рух до неба втілений у земні образи: потоку, що тече до моря, сталі, що її притягує магніт, орлиних крил. Український поет-філософ, поетизуючи євангельські істини, розкриває через видимий світ віртуальний зв'язок зі світом трансцендентним, який пізнається тільки через почуття. Сковорода прирівнює “нечистих серцем” до хворих, єдиним засобом зцілення яких є звернення до релігійної традиції. Людина, занадто переобтяжена земними клопотами, буває цілком зануреною у земне, а тому й не може звести свого внутрішнього погляду до неба. Таку некогерентну особу поет називає “земляний”. Відкритість світів, внутрішній їхній порив назустріч один одному, у християнській релігійній традиції актуалізується під час великих свят. Календарний характер сакральної когерентності знайшов своє відображення у поетичних картинах єднання сил небесних із людським земним світом, коли всіх “собором” охоплює одне велике внутрішнє почуття — незвичайна радість, високий сплеск духовних сил. Під впливом різдвяного дійства когерентні люди відчують, що “Дух свободи внутрь нас родит”

Образи засобів руху до омріяної мети: “**Сотри** сердца камень; **зажжи** в нем твой пламень; // Да смерть страстям и злым сластям”; “омый скверну от очес, // Омый всѣ членов роды, дабы возлетѣть до небес, // Ибо сердцем нечист не может

Бога узрѣть, // И нельзя до сих мѣст земленному долетѣть”; “Убій во мнѣ всякій грѣх: се — ключ моихъ всѣхъ утѣх!”; “Поколь, в мужа совершенна // Взросши, возможем блаженна // Самого Бога вкусить”; “Я на Голгофу поскоро поспѣю; // Там висит врач мой меж двою злодѣю”.

Зустрічний рух Верховного суб’єкта АТ до людини: сходження Христа як Сина Божого під час Різдва у земний світ сповнений величної радості — “Ангели, снижайтеся, ко землѣ сближайтеся, // Господь-бо, сотворшій вѣки, живет нынѣ с человеки. // Станте с хором вси собором. // Веселитесь, яко с нами Бог!”; сходження Верховного суб’єкта АТ до центрального переміною людину — “Дух свободы внутрь нас родит”; людина переповнюється незвіданою життєдайною енергією — “Се наш камень! Се наш пламень!”; однак перебування на землі Верховного суб’єкта АТ сприймається людиною як короткочасне — “Мы ж Тебѣ рожденному, гостеви блаженному, // Сердца всѣх нас отверзаем, в душевный дом призываем”; єднання неба і землі для людини сповнене великою таємницею — “Тайна странна и преславна! // Се — вертеп вмѣсто небес!”;

Релігійна традиція, єднаючи у календарному ритмі світ хронотопний зі світом трансцендентним, підносить когерентних людей до рівня найвищої досконалості, що належить до вічності; світ позачасовий, об’єднуючись на свята зі світом земним, отримує риси хронотопного світу. Під час хрещення Христа всі суб’єкти АТ перебувають у хвилюючій сакральній єдності — “Вонми, небо и земля, нынѣ ужаснися! // Море, безднами всѣма согласнo двигнися! // И ты, быстротекущій, возвратися, Иордане, // Прийди скоро крестити Христа, Иоане!”; “Краснозрочныя лѣса, стези отворите, // Предитечу Иоанна ко Христу пустите. // Земныя же языци, купно с нами всѣ ликуйте, // Ангельскія хоры, вси в небѣ торжествуйте!”; “Сніжде Спас во Иордан, ста в его глубинѣ, // Се сніжде на нь и дух свят в видѣ голубинѣ. // Сей есть Сын мой возлюбленны, Отец из облак вѣщаше, // Сей мессія обновит естество все ваше”. Усі поетичні образи Сковороди позначені незвичайною активністю, бо всі частини сакральної єдності однаково схвильовано реагують на величну епохальну подію — Бог живе на землі; хреститься в Йордані так, як усі земні люди. Про те, що то не звичайна людина ввійшла в річку для здійснення ритуалу, свідчать і

море, і Йордан-ріка, і ліси – усі земні істоти. Небо представлене ангельськими хорами, а потім Святою трійцею: Богом Отцем, Богом Сином, Богом Духом Святим, що появився у вигляді голуба. Мета вияву найвищої сакральної когерентності – оновити людську природу, допомогти Центральному суб'єктові АТ утвердитись в своєму русі до світу найвищої досконалості. Грішна людина – мертва людина, очищення від гріха передбачає воскресіння її та “одягання небесного тіла”, тобто позбавлення людини всіх зовнішніх та внутрішніх ознак хронотопного світу. В поезії Сковороди виражена одна з фундаментальних формул когерентності: “Ти в мені, я в Тобі вселюся”. Поет усвідомлює, що земна свідомість, оперта на тілесний досвід, не сприймає такого єднання. Вона вимагає тлумачення когерентності через земні образи. Ліричний герой, що перебуває у контексті АТ (духовно рухається до Бога), упевнено пророкує: “А как от грѣхов воскресну, как одѣну плоть небесну, // Ты в мнѣ, я в Тебѣ вселюся”; “По землѣ ходяще, обращеніе имамы на небесѣх”; “Спыши ж во вѣчну радость крыльми умными отсель, // Ты обновишь радость, как быстропарный орел”; “Щастлив тот и без утѣх, кто побѣдил смертный грѣх. // Душа его – божій град, душа его – божій сад”; “О Боже мой, Ты мнѣ град! О Боже мой, Ты мнѣ – сад!”; “Душа моя есть верба, а Ты еси ей вода”; “Кто ли мене разлучит от любви Твоей? // Может ли мнѣ наскучить дивный пламень сей?”.

Однак земній людині не вистарчає самого проголошення гарних намірів, їй необхідно мобілізувати часом усі свої душевні сили, аби протистояти земним спокусам, щоби не схибити з дороги єднання зі світом небесним: “Не хочу за барабаном ити плѣнять городов, // Не хочу и штатским саном пугать мѣлочных чинов”; “Не хочу и наук новых, кромѣ здраваго ума, // Кромѣ умностей Христовых, в коих сладостна дума”. На дорозі когерентності філософ відкидає солодкі омани блискучих посад, чиновницької та наукової кар'єри, полишаючи для себе аскетичний спосіб життя: “Ничего я не желатель, кромѣ хлѣба да воды, // Нищета мнѣ есть пріятель – давно мы с нею сваты”.

Земне людське буття поет прирівнює до мандрівки кораблем по бурхливому морю: “По волнам твой корабль шалѣл, // Се в корабль паки твой кормчій сѣл. // Он путь управит до

небес, // Преднося Христовых свѣт словес”. Боротьба за виживання для Сковороди не в тілесних вчинках, а в святості внутрішнього світу: “Будь, как Дѣва, чист: мудрость в сластях не мѣстится”; У найскрутнішу хвилину когерентна людина має душу відкрити до спілкування з Богом, до прохання про його підтримку: “Челнок мой бури вихр шатает”; О Маріин сине! // Ты буди едине // Кораблю моему брегом”;

Сковорода не оминає образу людини, що перебуває на маргінесі АТ: “Боится народ сойти гнить во гроб, // Чтoб не был послѣ участный, // Гдѣ горит огонь неугасный”; маргінальна людина позначається як нечиста серцем і така, що в ній переважує земне над духовним — “Ибо сердцем нечист не может Бога узрѣть, // И нельзя до сих мѣст земленному долетѣть”; Сковорода чітко розмежує людину, що перебуває у контексті АТ — “Ангельскій ум тайну видит”, і людину, яка ходить у житті за тілом, тому й називається тілесною; така тілесна людина не сприймає найвищих духовних проявів життя — “А плотскій муж ненавиdit”; саме на таку людину “Найде страх и тма. Ах, година люта!”; сковородинівський герой просить Бога випрямити йому погляд, бо безмежна суміш думок та поглядів вадить людині, виштовхує її із світла сакральної когерентності на маргінес: “Тот на восточный, сей на вечерній край // Плывет по щастье со всѣх вѣтрил, // Иной в полночной странѣ видит рай, // Иный на полдень путь свой открыл”; Гр. Сковорода закодує розмаїття та суперечливість людських поглядів у різне тлумачення людиною речей буденних і цілком зрозумілих: один каже, що хтось косить, а інший — це хтось стриже; ще інший запевняє, що віз має п’ять коліс... На що великий філософ відповідає риторичним запитанням: “Скажи: кій бѣс нам в прах мысль сѣчет?” Мамональність маргінальної людини виражена через спрямованість її думок та прагнень на задоволення тілесних забаганок у пісні 10-й (“Всякому городу нрав и права”); кодом такої поведінки — “Всякому сердцу своя есть любовь”; Людині даний вільний вибір, але користуватися ним треба так, щоби справи земні наближали людину до Творця, а не віддаляли від Нього.

Поет по-філософськи малує образ земного світу та його вплив на людину: пошуки особистої вигоди у короткочасному житті земному виштовхують героя на маргінес АТ; автор “Саду

божественних пісень” з гіркою іронією малює метушню буття, коли людина не дбає про вічне, а віддає усі сили дочасному; філософський погляд наратора промінчиком правди висвітлює кар’єристів-підлабузників, купців-дурилюдів, закланих, марно-славних, марнотратників життя... Уся мозаїка маргінального буття закодована у формулу “Всякому голову мучит свій дур”; але страшним буде похмілля: прийде замашна коса смерті і все скосить; і що совістю нечисте — згорить, як солома в огні; людина ж, що не спокусилася короткочасним — перебуває у контексті АТ, її совість “как чистый хрусталь...” і смерть для неї не страшна. Маргінальна людина обурює філософа своєю нерозважливістю: “О роде плотский! Невѣжды! Доколь ты тяжкосерд?”; “Чему ты не ищешь знать, что то зовется Бог?” — Саме у цих сентенціях — причини, закорінені у проблемі збереження релігійної традиції як емпіричного когерента між світом хронотопним і трансцендентним. Однак земне у текстах Григорія Сковороди представлене не тільки маргінальним, плюгавим в очах Господа. Для героя, що перебуває в контексті триєдності, земний світ сприймається не через призму корисливих цілей, а через досконалу гармонію та красу зелених полів, всіяних квітами, через мальовничий краєвид долин, ярів, могил, чистих потоків з трав’янистими берегами, кучерявими лісами, через спів пташок, що зустрічають сонце... Людина перебуває у центрі тієї краси, серцем її сприймає. Душа пастуха, що пасе вівці, бренить мелодіями рідного краю, радісно лунає в голосі сопілки. Саме такий стан людського ества цілком відповідає сковородинівській концепції місця людини в АТ. Тому наратор і заявляє в кінці пісні 13-ї: “Пропадайте, думы трудны, // Города премноголюдны! // А я с хлѣба куском умру на мѣстѣ таком”.

В “Саду божественних пісень” Григорій Сковорода художньо інтерпретує релігійну філософію та традицію, розкриває в логічних зв’язках, образах та символах непроминушу силу одвічної народної мудрості. Про вплив Гр. Сковороди на творчість українських поетів-романтиків у плані наслідування прикладу художньої інтерпретації релігійної традиції як емпіричного когерента хронотопного і трансцендентного світу варто аналізувати їхні тексти у двох напрямках — у контексті сакральної когерентності, у контексті хронотопної когерентності (світ

минулого, сучасного та майбутнього), у контексті наближення, або й входження, маргінального героя до інтерфернальної когерентності.

Дмитро Чижевський хоч і не розглядав літературних текстів в сенсі використання в них символів антропоцентричної триєдності (АТ), але художнє відображення руху людини до Бога трактував у поєднанні з такими категоріями, як “світ” (земний); людина; Бог; саме у такій послідовності розглядає дослідник суб’єкти АТ, формально не вважаючи їх такими. Визначальною у романтизмі, на думку Д. Чижевського, є здатність “помічати та відшукувати в різних сферах буття внутрішні протилежності, антитези, “протириччя”; може, найбільша їх заслуга, що вони помітили такі внутрішні протилежності в людині, в історичному процесі і в соціальному бутті. Такі протилежності *не унеможливають тісного зв’язку між різними сферами, якого охоче шукає романтика*” (курсив мій – Р. К.). Таким чином, Д. Чижевський дотично підтверджує прагнення романтиків до відшукування зв’язків між різними сферами, в яких перебуває людина, а далі викладає своє тлумачення поглядів романтиків “*на світ, на людину й на Бога*”. Дозволимо собі подати тут тлумачення поглядів Д. Чижевського, проектуючи їх на антропоцентричну триєдність у послідовності, яка відповідає нашому уявленню про вагу її суб’єктів: 1) Бог – “не лише творець, що надав світові закони та залишив його хід керму цих законів (“деїзм” 18 ст.), а навпаки, є живе буття, яке, щоправда, романтики усувають у містичну пільму такої висоти, яка взагалі неприступна людському пізнанню та стоїть понад усіма людськими поняттями. Як не вхід у цю містичну сферу, то хоч підхід до неї скоріше відкриває почуття, аніж розум. Послаблюючи таким чином значення догматичної богословської науки, романтики, однак, разом з тим **присилують значення церковної традиції**, бо якраз ця, почасти зовсім на розумі не збудована традиція, найсильніше впливає на глибші, нерациональні сторони людської істоти та найглибше уходить корінням у те далеке минуле, в якому романтики теж убачають близькість до вищих сфер буття”<sup>77</sup>; 2) Людина – “дуже складна істота, в якій є нищі, й вищі різноманітні елементи. Людина належить до двох різних світів, а то й до багатьох світів. Стоячи на їх межі, вона підлягає впливам з різних сфер. Зокрема, душевне життя людини



залежить, з одного боку, від тілесної сфери, з іншого — здатне *підноситися до надлюдського*<sup>78</sup>. Таким чином, людина переважно належить одночасно до двох світів (земного й небесного); коли ж людина починає належати “до багатьох світів”, то вона, на нашу думку, виходить із контексту АТ, опиняється на маргінесі, “на межі” впливів різних сфер. Загальновідома тотожна єдність “Бог — любов”, маючи її на увазі, цікаво сприймається судження Чижевського про роль любові у романтизмі: “Зокрема, високу оцінку дістала в світі романтики любов, що одкриває людині “безмежне”, вгляди в інший світ, до сфери переживань, які виводять її за межі повсякденної реальності”<sup>79</sup>; 3) Земля — світ, що для романтиків є живим організмом, “частини якого зумовлені та скермовані цілим”. Учений називає слово “світ”, не вживаючи слова “земля”, але категорії визначення цього світу є цілком земними — “Світ не цілком розкривається пізнанню нашого розуму”. Земному розумові недосяжні таємниці світу, в якому “багато “таємничих”, захованих, невідомих сфер та сил”. Вивчати їх можна лише беручи до уваги усі сторони світу та цілого.

Чимало цікавих думок про романтизм загалом та про українських романтиків зокрема знаходимо у літературознавчих працях Миколи Євшана, науковим кредо якого було: єдність етики з естетикою як продовження романтичної традиції єдності сакрального та художнього. У літературному творі критик не шукав абсолютної викінченості, завершеності, бо “Дійсно правдива, жива творчість — се завжди тільки початок, а не кінець, вічна боротьба, шукання, зріст енергії в образах та видіннях, вічне стремління тільки до пункту рівноваги”<sup>80</sup>.

М. Євшан надавав величезної ваги “ідеї самогармонізації духовної сутності національно свідомої індивідуальності митця”. Він переконував, що митець не повинен працювати для задоволення та втіхи “публіки”, а має творчо удосконалюватися, гартувати свого духа, поки не дійде до “поцілуя ангела”<sup>81</sup>. Творчість високодуховного митця має вплив на людину-реципієнта, перемінює її, змушує задумуватися над своїм попереднім життям; штовхає “до боротьби за ту вимріяну людину”. “Тут мистецтво йде ще зовсім *в парі з релігією*, являється *неначе носителем нової моралі в житті*”<sup>82</sup>. Загальновідомо, що справжнє велике мистецтво викликає в людини

почуття подиву перед чимось “величавим, майже святим”; перше враження у надприродності чину рук людських, у магічній таємничості впливу, у відчутті здатності чинити переміни. “І отсей блиск світла серед темноти, цей настрій, який охоплює душу людську при першому зіткненні з твором мистецтва, це **внутрішнє богослужіння** — *innere Gottesdienst*, як казали німецькі романтики, — є тим, що можна б назвати **релігійною стороною мистецтва**”<sup>83</sup>. Сутність такої “релігійності мистецтва” — у тому, — як вважає М. Євшан, — що “кожний твір мистецтва має в собі якийсь таємний наказ, якийсь післанництво до душ, якийсь поклик — як всяка релігія накликає до нової моралі”. Подальші роздуми про особливість покликання митця привели українського дослідника до співставлення світу небесного та світу земного, тобто до розгляду людини поміж небом і землею; хоча, слід зауважити, центральним суб’єктом АТ у даному випадку є людина особлива, покликана до творчості, людина, в якій “інстинкт божественного відзивається виразніше та більш голосно, як в других”; саме ця людина навчає інших людей, що слід “дивитися на все земне” через небесне (зазвичай бо людство сприймає світ саме через земне); “коли він дає погляд на цілість і опановує її, то *гармонія і краса* обох світів заясніє знов, і зробить її цілістю, бо супроти божественного є лиш єдність і немає ніякої противорічivosti в частях. І це єсть геній; а поєднання обох світів є так званий ідеал”.

У праці “Релігія Шевченка” М. Євшан знову звертається до точки дотику релігії та мистецтва, трактує творчість як “сповідь душі людської, яку вона складає в менших або більших перервах часу”<sup>84</sup>. Дослідник уважно вивчає стан митця у мить творення, співставляє зі своїми власними спостереженнями та враженнями, закодовуючи поміж рядків аналогію зі станом людини, коли вона підноситься духом до свого Творця: “У тому моменті наступає таке піднесення духа, така урочистість настрою, що всяка нещирість і фальш у слові людини мусить уступити, все вирівнюється і гармонізується. Дисонанси і суперечности, що існують в природі людській, діваються кудись, і родиться в одну мить почування такої єдності, глибини та серйозности, що мимоволі стає людина віч-на-віч з вічністю і чує себе винесеною на таку висоту, з якої починає дивитися на світ іншими очима, розуміти загадки і тайни його”<sup>85</sup>. Микола Євшан

переконаний, що мистецька творчість “мусить впливати з тої релігійности духа людського, коли має служити тільки життю, підвищенню його рівня, коли має заспокоювати всі вищі стремління і потреби”. І тут літературознавець з визначення сутності мистецтва переходить на визначення сутності самої релігії, послуговуючись при цьому дефініціями мислителів німецького романтизму. М. Євшан ґрунтовно доводить одвічну потребу людини в релігії саме через її властивості виховувати в душі усе найкраще і найсвятіше, виховувати жертвне служіння добру. “Тільки вона може дати людині вище об’єднання з її ідеалом; дає їй певного роду ясність чи світло, виносить в очах її високо ідеал і робить його вартим та достойним боротьби, напруження та праці цілих поколінь, їх життя і крові!”<sup>86</sup>. Саме у релігійній традиції – джерело вічного оптимізму духа людського, супротивника зла та зневіри. Саме голос *правдивої релігії* “завжди дасть нам розраду, втихомирить нас і дасть нові крила до нового польоту!”<sup>87</sup>.

Роздумуючи про психологію творчості Шевченка, М. Євшан не називає процес поетичної творчості актом одухотворення архетипів, але пояснює стан поета як відчуття свого первісного внутрішнього ества, згадка від якого ясніше спокоєм. У цій “згадці” проглядається ознака хронотопної когерентності особи зі світом прадавнім. Саме ця згадка первісного ества дарує творчі хвили “ясновидіння, екстазів, самозабуття в тому хорі дивних голосів; душа поета чує себе чистою і святою, вивищеною в ласці якогось доброго генія; він ладен упасти на коліна перед всякою живою твар’ю і молитися, вилити сльози радості і щастя...”<sup>88</sup>. Саме на особистому прикладі Шевченка як людини і як поета М. Євшан доводить ту надзвичайну всеочищаючу і всезміцнюючу роль Бога у земному бутті людини, яка реалізується через молитву, через той безпосередній контакт людської душі з небесним Отцем: “Людам змученим, людям кривдженним і битим ударами долі і поневіренним ціле життя – така розмова з Богом – це чи не єдине скріплення себе, зцілення свого розбитого серця, єдина можливість вищого життя, в якому віддукується наново невинність і чистота почувань, забезпечується від богохульства та лихословлення перед злобою людською і неправдою, єдиний спосіб – зберегти віру в людину, у себе самого і свої стремління, пройшовши пекло життя”<sup>89</sup>. І в

Сковороди, і в європейських романтиків, і в українських романтиків вихід людини із контексту АТ завжди означає темноту в душі, темінь ночі, а навернення до Бога — ясне світло світланкової зірничі, в якому серцю людському стає так тихо, щемливо-солодко, спокійно, упевнено. Євшан дослідив, що “Шевченко вічно до того моменту повертає. Почне творити, — мова його повертає вічно в той бік, — звідти світить на його розбите серце ясне сонце, звідти на спрагнену душу спливає роса”. Євшан так глибоко проникся Шевченковим генієм, що у підсвідомість дослідника просто-таки увірвався той животворний струмінь підсвідомого сприйняття Бога, без якого для людини на цьому світі усе марнота-марнот. Тому такими сконденсованими, вщерть переповненими енергією, словами викарбував Євшан-дослідник одвічний рух української душі, виражений у найвидатнішому представникові народу нашого: “Душа Шевченкова світить крізь темінь ночі своєю великою і болісною тугою за Богом, котрому хотів зробити місце в житті, і своєю жертвою для того ідеалу, в який сам вірив і просив нас вірити...”<sup>90</sup>.

М. Євшан погоджувався з одним із законодавців німецького романтизму Шлегелем у тім, що “правдива поезія стає сама собою zarazом філософічною, моральною та релігійною”, однак ця дефініція стосувалася, на думку українського критика, лише німецького романтизму, метою якого було: перетворення світогляду людини, зміна і переворот засадничих стремлінь всього людства. Все їм сучасне життя німецькі романтики намагалися змінити під впливом нової поезії, піднести його на високий щабель<sup>91</sup>. Євшан вважав, що “те, що ми зв’язуємо з іменем слов’янської романтики, — зовсім сюди не належить, являється зовсім окремим явищем, оснований на інших причинах”. Тільки за формою твори слов’янської романтики були близькими до так званої швабської школи (гробова містика а la Новаліс, таємничість подій, понурість тла, ніч, фантастика образів, типи традиційних співців і т. п.), а зміст “звужується до сфери понять, яка панує серед даної слов’янської нації чи провінції. І тут, власне, найважлиша прикмета слов’янської романтики: вона розбуджує скрізь *локальний* патріотизм. Я би боявся назвати се пробудженням національної свідомості”. Далі ще більше: М. Євшан відмовляє українським романтикам у праві вважати себе будителями українського національного духа. Вони, на

його думку, не могли “двигнути народну душу й дати їй самосвідомість. Ні, романтики того зробити не могли. Вони могли заініціювати філологічні студії, досліди над стариною, етнографічні студії, — але те все не могло лягти в основу національної культури без відповідного громадського підйому духа”<sup>92</sup>.

Найновіші дослідження українських літературознавців підтверджують думку про значний вплив релігійної традиції на формування світоглядних основ української романтичної поезії. Зокрема, у монографії Р. Голода знаходимо паралелі між Франковою ідеєю “життя, яко впливу животворящего Божого духу” та Сквородинівським зображенням шляху до Бога “як специфічної символізації трансцендентного”, що, на нашу думку, є виявом когерентності хронотопного і трансцендентного світу. Автор монографії посилається на думку Т. Бовсанівської про роль Сквороди та його “сакральної ієрархії — універсальної герменевтики божественного” в українському романтизмі<sup>93</sup>.

На підставі даного дослідження виявлено три типи когерентності світів: сакральний, хронотопний та інфернальний. Сакральна когерентність у текстах проявляється як антропоцентрична триєдність “Бог — Людина — Земля”. Наголошуємо, що “антропоцентрична триєдність” стосується виключно світогляду художнього чи наукового тексту, в якому людина стоїть у центрі зображення як суб’єкт, через світосприйняття якого ведеться мова, а також тому, що її місце у романтичному тексті — поміж Землею і Богом. Хронотопний тип когерентності стосується духовної єдності людських поколінь: минулого — сучасного — майбутнього. Інфернальний тип когерентності видимого й невидимого світів стосується художнього відображення такого стану речей, коли світ релігійний (християнський) піддається випробуванням силами пекельними. Герої романтичних текстів, що через певні обставини мають ослаблену сакральну та хронотопну когерентність, або мають замкнений, некогерентний внутрішній світ, стають іноді здобиччю сил зла, відкривають свою душу перед інферною.

У майбутніх своїх дослідженнях романтичного твору спробуємо віднайти аргументи, які спростували б обвинувачення М. Євшана на адресу українських романтиків у надмірній пасивності, формалізмі, беззмістовності, анахоретизмі та мрійливості, що призводить до застою духовного життя. Спробуємо

вияснити, що нового, оригінального внесли українські поети-романтики XIX століття у художню інтерпретацію проблеми збереження релігійної традиції? Чи відповідають їхні твори Франковому поглядові на поезію як на вияв народного духа. Якими засобами відображають романтичні тексти духовний рух особистості до Творця? Які художні образи символізують суб'єкти АТ у текстах романтиків? Як вони співвідносяться до розуміння сутності релігійної традиції Володимиром Мономахом? Іваном Вишенським? Григорієм Сковородою? Чи відповідають тексти романтиків релігійності мистецтва так, як це розумів Микола Євшан? Які чинники найбільше впливають на збереження героями романтичної поезії релігійної традиції — інтровертного чи екстравертного характеру? Яке місце у створенні проблеми займають історичні, соціальні, психологічні умови? Яким чином романтичні твори привертають увагу до позитивного вирішення проблеми збереження релігійної традиції?

---

<sup>1</sup> Єфремов С. Історія українського письменства. — Київ: Феміна, 1995. — С. 305.

<sup>2</sup> Сверстюк Є. На святі надії: Вибране. — Київ: Наша віра, 1999. — С. 241-242.

<sup>3</sup> Франко Іван. Зібрання творів: У 50-ти т. — Т. 28. — С. 73-88.

<sup>4</sup> Там само. — С. 74.

<sup>5</sup> Там само. — С. 74-75.

<sup>6</sup> Мислителі німецького романтизму / Упор. Леонід Рудницький та Олег Фешовець. — Івано-Франківськ: В-во "Лілея — НВ", 2003. — С. 490.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Там само. — С. 489.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Там само. — С. 22.

<sup>13</sup> Там само. — С. 211.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Там само. — С. 213.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Там само.

<sup>18</sup> Там само. — С. 214.

<sup>19</sup> Там само.

- <sup>20</sup> Там само. — С. 215.
- <sup>21</sup> Там само.
- <sup>22</sup> Там само. — С. 216.
- <sup>23</sup> Там само.
- <sup>24</sup> Там само.
- <sup>25</sup> Там само. — С. 221.
- <sup>26</sup> Там само. — С. 222.
- <sup>27</sup> Там само. — С. 229.
- <sup>28</sup> Там само. — С. 231.
- <sup>29</sup> Там само. — С. 234.
- <sup>30</sup> Там само.
- <sup>31</sup> Там само.
- <sup>32</sup> Там само. — С. 239.
- <sup>33</sup> Там само.
- <sup>34</sup> Там само. — С. 239-240.
- <sup>35</sup> Там само. — С. 240.
- <sup>36</sup> Там само.
- <sup>37</sup> Там само. — С. 241.
- <sup>38</sup> Франко Іван. Зібрання творів: У 50-ти т. — Т. 29. — С. 35.
- <sup>39</sup> Єфремов С. Вказана праця. — С. 309.
- <sup>40</sup> Сверстюк Є. Вказана праця. — С. 222.
- <sup>41</sup> Історія української культури. — Київ: Либідь, 1994. — С. 32.
- <sup>42</sup> Там само. — С. 42.
- <sup>43</sup> Там само. — С. 40.
- <sup>44</sup> Там само. — С. 42.
- <sup>45</sup> Чижевський Д. Історія української літератури ( від початків до доби реалізму). — Тернопіль, 1994. — С. 135.
- <sup>46</sup> Історія української культури. — С. 44.
- <sup>47</sup> Там само. — С. 44.
- <sup>48</sup> Александров О. В. Старокиївська агіографічна проза XI — першої третини XIII ст.: Монографія. — Одеса: Астропринт, 1999. — С. 272.
- <sup>49</sup> Там само. — С. 40-41.
- <sup>50</sup> Там само. — С. 43.
- <sup>51</sup> Там само. — С. 44.
- <sup>52</sup> Там само.
- <sup>53</sup> Історія української культури. — С. 247.
- <sup>54</sup> Чижевський Д. Вказана праця. — С. 222.
- <sup>55</sup> Франко Іван. Зібрання творів: У 50-ти т. — Т. 39. — С. 126.
- <sup>56</sup> Там само. — С. 142.
- <sup>57</sup> Там само. — С. 143.
- <sup>58</sup> Чижевський Д. Історія української літератури ( від початків до доби реалізму). — Тернопіль, 1994. — С. 226.
- <sup>59</sup> Там само. — С. 231.

<sup>60</sup> Криса Богдана. Пересотворення світу (українська поезія XVII – XVIII ст.). – Львів, 1997. – С. 27.

<sup>61</sup> Там само. – С. 35.

<sup>62</sup> Там само.

<sup>63</sup> Там само. – С. 36.

<sup>64</sup> Там само. – С. 38.

<sup>65</sup> Там само. – С. 17.

<sup>66</sup> Там само. – С. 21.

<sup>67</sup> Там само. – С. 22.

<sup>68</sup> Там само. – С. 23.

<sup>69</sup> Там само. – С. 26.

<sup>70</sup> Там само.

<sup>71</sup> Там само.

<sup>72</sup> Там само. – С. 35.

<sup>73</sup> Там само. – С. 36.

<sup>74</sup> Мислителі німецького романтизму. – С. 488.

<sup>75</sup> Там само. – С. 461.

<sup>76</sup> Там само. – С. 458.

<sup>77</sup> Чижевський Д. Вказана праця. – С. 357.

<sup>78</sup> Там само.

<sup>79</sup> Там само. – С. 367.

<sup>80</sup> Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н. Шуმიло. – Київ: Основи, 1998. – С. 5.

<sup>81</sup> Там само. – С. 6.

<sup>82</sup> Там само. – С. 15.

<sup>83</sup> Там само.

<sup>84</sup> Там само. – С. 25.

<sup>85</sup> Там само.

<sup>86</sup> Там само. – С. 26.

<sup>87</sup> Там само.

<sup>88</sup> Там само. – С. 27.

<sup>89</sup> Там само. – С. 28.

<sup>90</sup> Там само. – С. 30.

<sup>91</sup> Там само. – С. 37.

<sup>92</sup> Там само. – С. 39.

<sup>93</sup> Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. – Івано-Франківськ: “Лілея-НВ”, 2005. – С. 13.



*Руслан МАРКІВ*

## **МІФОЛОГІЗМ “ЛІСОВОЇ ПІСНІ”**

**(Мавка: неоромантична концепція міфологічного персонажа)**

Міфологізм в українській літературі поч. ХХ ст., у неоромантичних концепціях духовного універсуму українця Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Пачовського, Олександра Олеся та інших письменників цієї доби, є одним із яскравих прикладів подолання духовної роздрібленості індивіда і повернення його до первісних витоків синкретизму міфопоетичного світосприйняття і гармонії, оскільки стадія літератури індивідуального, авторського мистецтва слова виявила гостру потребу в поверненні до першопочатку, у подоланні “власного історизму через звернення до вічності”<sup>1</sup>.

Подолання цієї дистанції при поверненні до первісної гармонії та синкретизму людського буття для кожного жанру – чи то фольклорного, чи літературного – виражається своєрідністю сюжетно-композиційної побудови і специфікою формування образної системи.

Процес міфологізації української неоромантичної літератури є процесом своєрідного індивідуального міфотворення. Міф як цілісна система, елементи його, символи, образи стають об’єктом філософської рецепції, активного художнього перемоделювання і одним із засобів рефлексії духовних інтенцій автора.

Фольклорно-міфологічні образи переходять у нову стадію свого розвитку, цього разу зазнаючи змін під впливом індивідуально-авторської свідомості.

Розрив між українським романтизмом першої пол. ХІХ ст., який претендує на звання першовідкривача національної міфології, як, утім, в усіх європейських літературах, та неоромантизмом поч. ХХ ст., на думку Я. Поліщука, позначився у багатьох аспектах: у формуванні нових естетичних течій в Україні, у неготовності читача до сприйняття нового мистецтва<sup>2</sup>. Однак явище фольклоризму, міфологізму цих двох віддалених у часі течій єднає їх і формує з них художню традицію, задекларовану не лише самим терміном, але й комплексом естетичних засад.

Язичницька міфологія, активно апробована в романтичних творах ХІХ ст., здобула право на визнання її як одного з провідних мотивів неоромантичної літератури. “В неділю рано зілля копала” О. Кобилянської, “Лісова пісня” Лесі Українки, “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського, “Непросте” Г. Хоткевича, “Над Дніпром” Олександра Олеся стали виявом потужного піднесення культових мотивів на новому етапі, зразком творення новітньої концепції світу, заснованій на глибинній ревізії первісної української міфології.

У творах неоромантиків рецепція міфу та його елементів ускладнюється: сюжет чи образ переносяться в літературний твір не механічно, а змінюються ідейно, зазнають змін у структурі, часто абстрагуються, набуваючи символічного звучання.

Серед персонажів української міфології, що стали об'єктом неоромантичних трансформацій, — мавка/русалка, лісовик, лісовичка, чугайстер, перелесник та ін. Особливою увагою митців був наділений образ мавки/русалки, який здобув “повнокровне” втілення в модерністичних творах української літератури.

Адепція цього образу у творах Олександра Олеся, Лесі Українки, М. Коцюбинського, Г. Хоткевича мала різноспрямовану залежність. По-перше, образ мавки/русалки відображає складну генезу самих міфологічних уявлень, що витворили його як семантичну цілість; він є одним із найскладніших образів українського фольклору, що виявляє різнорідність образних ознак. По-друге, цей демонологічний персонаж — один з небагатьох, що має тривалу літературну традицію, а це, безперечно, впливає на процес художньої апробації образу на якісно інших етапах його еволюції; відтак створюються певні передумови для “відштовхування” від традицій. По-третє, важливим фактором, що визначає рівень трансформації міфологічного образу, є авторський стиль і його концепція моделі світу. Міфологічна структура моделюється відповідно до авторського задуму, і елементи міфу, їх функціональність у межах літературного твору регламентуються свідомістю митця, його творчими інтенціями.

Мавка Лесі Українки — один з найглибших образів не лише в українській, а й у світовій літературі. Сформувався він під впливом різних культурних традицій — слов'янської міфології, української і світової культури — уснопоетичної і книжної, що

“на грані XIX — початку XX ст. по-новому усвідомила цінність міфологізму, його спроможності поруч з естетичною дією фольклорних традицій висувати глибокі філософські проблеми”<sup>3</sup>. Однак цей міфологічний образ у “лісовій” драмі наскрізь оригінальний, як оригінальною є міфопоетика авторки в цілому.

Зіставлення “Лісової пісні” з фольклором, з елементами збереженого в етнічній культурі українців поганського міфу виявляє моменти ідейної комунікації митця з уснопоетичною традицією, що формують “народність твору”, а не програмують “зовнішній фольклоризм”<sup>4</sup>. І ця “народність”, цей глибинний міфологізм “Лісової пісні” містять “принципові відмінності від структури та функціональності первісної міфології”<sup>5</sup>. Назагал простежується загальне, концептуальне трактування міфу як структури; якщо “традиційний міф утверджує вже укладену гармонію світу, то у драмі Лесі Українки йдеться про перспективу творення новітньої гармонії світу в людській любові”<sup>6</sup>.

Формування в уяві автора цілісної, наново створюваної міфопоетичної моделі світу детермінує творення гармонійного образу Мавки, що стає головним персонажем твору й основним втіленням творчих ідей.

Образ таємничої лісової чи морської мавки-русалки неодноразово був предметом авторських рефлексій в українській літературі (“Енеїда” І. Котляревського, “Човен” Є. Гребінки та ін.). Однак у цих творах образ мавки епізодичний, сутність його не розкрита, текстова ремінісценція міфологічного імені лише додає особливий, таємничий штрих до пейзажного тла. Ускладненість цього образу, розгортання його міфопоетичного значення простежуємо у творах І. Франка (“Мавка”), Б. Грінченка (“Серед темної ночі”), М. Коцюбинського (“Тіні забутих предків”). В усіх названих творах цей образ проявляється різнопланово: то через зв’язок із водною стихією, то як лісовий дух, то через генетичний зв’язок з людським родом.

У “Лісовій пісні” полісемантичність і поліфункціональність цього персонажа української демонології оприявнилася в усій повноті, демонструючи полігенезу цього утворення в надрах міфологічної свідомості.

Про міфологізм “Лісової пісні” Лесі Українки написано багато. Рецепція цього архітвора української літератури виразилася в різноманітних інтерпретаціях дослідників. Одні

намагалися вивести всіх міфологічних персонажів “Лісової пісні” із фольклорних джерел, вказуючи на пряму залежність від уснопоетичних прототипів, при цьому зазначаючи — і зокрема про образ Мавки, — що “таких рис, що так характерні образіві мавки в народних повір’ях, нема зовсім у Мавки з “Лісової пісні”<sup>7</sup>. Інші робили зіставлення з творами й образами європейської модерністичної літератури, зважаючи на типологічні подібності чи навіть контактні зв’язки. Зокрема, суголосність “Лісової пісні” вбачали з творами С. Виспянського, Л. Ріделя, О. Островського. В. Петров вказував на безпосередню близькість — тематичну і навіть текстуальну — між “Затопленим дзвоном” Г. Гауптмана і “Лісовою піснею” Лесі Українки, з’ясовуючи залежність останньої: “...Лєся Українка досить близько дотримувалася композиційних схем, запропонованих у Гауптмана”<sup>8</sup>. Причому у трактуванні міфологічних персонажів дослідник теж знаходить детермінованість, диктовану твором Гауптмана: “Так вона (Лєся Українка. — Р. М.) Гауптманового Водяника — Екельмана розподілила на Водяного діда й Лісовика; Раутенделяйн вона розділила на Мавку й на Русалку, протиставивши ці два образи”<sup>9</sup>. На контактні зв’язки між “Мавкою” І. Франка, написаною 1883 р., і “Лісовою піснею” Лесі Українки вказує Т. Борисюк<sup>10</sup>.

Подекуди твір Лесі Українки розглядають у руслі романтичної традиції першої половини ХІХ ст., констатуючи звучання в ньому “старої романтичної ноти”<sup>11</sup>, або ж співвідносять то з драмами-казками “Русалка” Пушкіна, “Снігуронька” Островського, “Баладина” Словацького<sup>12</sup>, то з новітніми європейськими стильовими напрямками — символізмом та неоромантизмом<sup>13</sup>.

У цілому в загальній концепції “Лісової пісні”, у центральному її образі Мавки дослідники простежують різні рівні творчої інтенції авторки — від одного з етапів “соціальної еволюції” авторки<sup>14</sup> до створення образу “безсловесної” мови, що у Лесі стає прообразом ідеальної комунікації<sup>15</sup>. Найчастіше цю драму розглядали в площині трактування взаємодії “природи і людини”, “природи і соціуму”, втраченого зв’язку між “природним” і “людським”, аналізуючи твір у контексті романтичних концепцій. На думку Р. Чопика, авторка виношувала в думці тему боротьби двох релігійних течій — християнства і поганства<sup>16</sup>, а П. Пономарьов простежував у творі тенденцію до “очищення”

фольклорно-міфологічних образів української уснопоетичної традиції від християнських нашарувань для відображення “чистої” релігії предків<sup>17</sup>.

У постмодерністській інтерпретації “Лісова пісня” — це прояв жіночого письма, що претендує на звання образу ідеальної комунікації у модерністській літературі поч. ХХ ст., Мавка метафорично втілює “безсловесну” мову або ж здобувається на слово, що для неї стає запорукою безсмертя<sup>18</sup>.

Різномірність критичних зауваг, інтерпретації одного і того ж твору, одного і того ж образу зумовлена, насамперед, складністю авторського розуміння міфу і його перемодельювання в межах літературного твору. З іншого боку, елементи міфу, образи, міфологеми, ритуалами, архетипи, задіяні у п’єсі, відрізняються своєю скомплікованістю вже у фольклорній традиції. З цього приводу В. Соколова зазначає: “Багато з того, що у фольклорі пізнішого часу використовувалось і сприймалось як художній образ чи прийом (і в такій якості переходило у письмову літературу), виникало як узагальнення типових для свого часу життєвих явищ і уявлень про світ”<sup>19</sup>.

У слов’янській міфології образ мавки/русалки як жіночої демонічної істоти не є цілісно-єдиним. Серед міфологічних персонажів, що так чи інакше співвідносяться з ним, є берегиня, водяниця, богиня, нявка, лісниця, мамуна, лоскотуха, полівка. Подібність, що спостерігається між цими образами, не дає можливості не лише визначити їх генетичну основу, а й перешкоджає звичайній їх диференціації. Спільність багатьох рис дозволяє розмежувати їх хіба за окремими функціями і локалізацією в межах міфопростору, ідентифікуючи їх як демонів лісів, річок, озер, гір.

Щодо генези образу мавки/русалки, його місця у системі народної міфології ще з поч. ХІХ ст. точаться дискусії у середовищі вчених-народознавців<sup>20</sup>. Неспроможність точної ідентифікації кожного з цих образів, на думку В. Давидюка, спричинена тим, що “вони (вчений говорить про мавку і русалку. — Р. М.) могли часто взаємодіяти” у фольклорі, що “поступово привело до їх повної контамінації, а подекуди навіть взаємозаміни одного образу іншим”<sup>21</sup>. І хоча матеріали з українського фольклору представляють двох нібито цілком відмінних за структурою міфологічних персонажів — русалку і

мавку, однак через асиміляційні зміни, що відбулися не лише внаслідок контамінації, а й мають генетичний модус, русалка, мавка, повітруля та інші образи часто становлять синонімічний ряд міфотипів<sup>22</sup>.

Генезу мавки/русалки дослідники слов'янської міфології простежують у двох напрямках, опираючись на основні риси міфообразу. По-перше, цілком очевидним виявляється зв'язок цієї демонічної істоти з культом заставних сил (небіжчиків, померлих неприродною смертю)<sup>23</sup> чи з культом предків роду<sup>24</sup>. По-друге, цей демонологічний персонаж виявляє надзвичайно яскраво зв'язок із природним середовищем, що дає змогу ідентифікувати його з духами природи<sup>25</sup>.

Досліджуючи "міфологічний аспект поліської "русальної" традиції", Л. Виноградова диференціювала дві різнотипові ознаки образу русалки: 1) якщо брати до уваги матеріали повір'їв, то цей персонаж більшою мірою є пов'язаний з "нечистою" силою, небезпечною і шкідливою для людини; 2) русальна обрядовість демонструє зв'язок русалки з вегетативним культом, з рослинністю, з березою, з ідеєю плодючості і врожайності<sup>26</sup>. Зв'язок русалок, первісно духів природи, асоційованих з ідеєю врожайності, з "нечистою" силою В. Соколова вважає вторинним напластуванням, пояснюючи це впливом церковних проповідників і взагалі ставленням церкви до архаїчної релігії слов'ян<sup>27</sup>.

У статті в енциклопедії світових міфів за редакцією С. Токарева образ русалки подано узагальнено як результат різноспрямованих уявлень, що формують єдину структуру: "Образ русалки зв'язаний одночасно з водою і рослинністю, поєднує в собі риси водяних духів, [...] карнавальних персонажів, що втілюють плодючість на зразок [...] Ярила", смерть якого "гарантувала врожай. Звідси можливий зв'язок зі світом мертвих"<sup>28</sup>. Мавок ототожнено з русалками, однак зроблено акцент на їх зв'язку із культом предків<sup>29</sup>.

Суперечливість образу мавки/русалки, що у фольклорі виявилася у його поліфункціональності, В. Давидюк пояснює стадіальністю розвитку людського мислення, становленням релігійного світогляду на певному етапі еволюції міфологічної свідомості, через акумулювання окремих світоглядних чинників — від анімізму до культу предків. "Мабуть, позначилося на їх (мавки та русалки. — Р. М.) асиміляції й те, що культ

предків має в своїй основі чимало анімістичних залишків, передусім уявлення про вплив духів померлих родичів на врожай”<sup>30</sup>. І все ж автор монографії про систему образів української міфології дистанціює ці два образи, констатує більшу причетність русалки до культу предків, а мавки — до культу рослин<sup>31</sup>. Така спорідненість мавки з духами природи, лісу визначається спільністю ознак (риса, характерна для анімістичних образів, — високий зріст<sup>32</sup>), що говорить про її більш архаїчне, порівняно з образом русалки, походження.

Диференціацію мавки та русалки на основі їхнього зв’язку з різними культурами, а відтак з відмінними міфологічними уявленнями, що часто були результатами еволюції міфосвідомості у різних етнокультурних ареалах (і це виражалося як у зовнішніх ознаках образів, так і в співвіднесеності їх з певними локасами в архаїчному міфопросторі), знаходимо і у фольклорних матеріалах К. Вуйціцького, зібраних в Україні, Білорусі і Польщі, де автор енциклопедичної статті ділить русалок на “русалок лісових” (тобто мавок) і “русалок водяних”<sup>33</sup>, і у фольклорних записках В. Гнатюка<sup>34</sup>, і в гуцульських матеріалах В. Шухевича<sup>35</sup>.

Враховуючи зв’язок цього міфологічного персонажа із календарними обрядами весняно-літнього циклу, В. Соколова висловлює припущення про його причетність до пантеону богів вищої міфології<sup>36</sup>.

Поліморфізм образу мавки/русалки, який спостерігаємо на матеріалі східнослов’янського фольклору і міфології, закономірно детермінував різноступеневі творчі трансформації цього персонажа у літературних творах (як зразок — Мавка у Лесі Українки і Коцюбинського, Русалка в Олександра Олеся і Лесі Українки). І тому важко погодитися з думкою Е. Померанцевої про те, що “образ русалки, увійшовши в літературу, залишився в межах поетичного образу повір’я”, що він “береться з народної міфології... в одному ж внутрішньому змісті, у тих самих функціях”<sup>37</sup>. А тим більше його не можна розглядати як “стандартну деталь”, що легко відповідає вимогам будь-якої літературної композиції”<sup>38</sup>. Тут, очевидно, важливим фактором є особливості розвитку національного письменства і рівень творчої взаємодії професійної літератури з фольклором, національною міфологією, що в основному і визначає спектр змін і трансформацій, які відбуваються при індивідуально-мистецькій апропації фольклорного матеріалу.

У "Лісовій пісні" Леся Українка поступеново реалізує міфологічні уявлення, що становлять стадію анімізму у розвитку релігійного світогляду слов'ян. Анімістична концепція світу у драмі реалізується через послідовне звернення до різних елементів структури архаїчного міфу, оскільки цілісного міфологічного тексту, який відображав би основні засади анімістичного світогляду, у фольклорній традиції не збереглося, цілісність і структурованість релігійних поганських культів і ритуалів втрачена у зв'язку із впливом історичних чинників; втрата ця спричинена й еволюцією світоглядних етико-естетичних засад. Опіраючись на уснопоетичну традицію та загальні принципи міфологічного мислення, Леся Українка конструює новітній міф, що відповідає загальній тенденції міфотворення у новітній європейській літературі початку ХХ ст., і відповідно акцентує особливості творчої модифікації образу Мавки, пов'язуючи цей образ в основному з анімістичними уявленнями слов'ян. Однак функція наслідування логіки міфу у її творчості має ряд своєрідних критеріїв, що говорять про оригінальність Лесиної міфопоетики.

Аналіз співвіднесеності міфу і творчості поетеси виявляє її досить специфічний підхід до трансформації міфу, міфологічних елементів у художньому творі. Найперше, це відсутність надмірної захопленості у фрагментарному зверненні до міфу — "черпання з міфу конкретних елементів" суперечить "цілісному задумові"<sup>39</sup>. По-друге, авторка не творить "на зразок міфу", оскільки це скоує і регламентує, до певної міри програмує акт творення індивідуально-мистецької візії<sup>40</sup>. По-третє, саме наслідування логіки міфу полягає не у збереженні його структури, а у виведенні з міфу загальної правди, концептуальної ідеї, що суголосна загальнофілософським тенденціям епохи<sup>41</sup>.

Вирізняє міфопоетику Лесі Українки цілісність бачення і художньої реалізації задуму та дистанційованість від готових форм, навіть при зверненні до них. Для неї характерне творення власної авторської концепції, що простежується у роботі навіть з усталеними, традиційними для фольклору та літератури сюжетами, мотивами, образами ("Кассандра", "Камінний господар").

Взаємодія окремих елементів міфу — мотивів, ситуативних моделей, міфологічних образів, що мають відмінну генетичну основу або еволюціонували під впливом соціокультурних факторів, — у драмі демонструє креацію цілісно-єдиної



анімістичної картини світу, де на архетипному рівні реконструюються або наново творяться втрачені ланки міфологічної структури. Зокрема, на одному синтагматичному рівні взаємодіють міфологічні персонажі з різним генотипом, однак споріднені ступенем складності трансформації міфологічних уявлень в єдиний образ. Адже до сих пір остаточно не з'ясовано зв'язок русалки/мавки з лісовиком чи водяником<sup>42</sup> та іншими духами природи, бо, навіть будучи тісно пов'язаними з природою, її одухотвореннями, ідентичними лісовикові, водяникові, полуниці чи польовикові, вони (русалки) як в українському, так і в усьому східнослов'янському фольклорі не виступають<sup>43</sup>.

Загальна концепція твору диктує і цілісність головного персонажа, що з відмінних, збережених у традиції уявлень виформовується у гармонійний полісемантичний образ, хоча, на думку дослідників, у фольклорній прозі русалка/мавка не є якимось узагальненим образом, а завжди, у кожному окремому переказі чи легенді, цей образ є індивідуально-своєрідним, портретним<sup>44</sup>.

Міфологізм "Лісової пісні" виявляється через реалізацію архетипних анімістичних структур і міфообразів, через апеляцію до персоніфікації основних природних стихій – Лісовика, Водяника, Мавки. На одній площині з ними функціонують образи Русалок, Потерчат, Перелесника, Куця, що в генетичному плані є пізнішими модифікаціями перших. У драмі представлена комплексна міфоструктура одухотвореної картини світу.

Насамперед зазначимо, що в цілому у "Лісовій пісні" яскраво проглядається на текстовому рівні зв'язок з вегетативним культом, культом рослин і дерев. Цей мотив є наскрізним і визначальним у творі. Образ лісу, образ дерева як вертикальної осі представленої у драмі міфологічної концепції світу є основними структуротворчими елементами. Безпосередній зв'язок із рослинним культом, культом дерев художньо реалізований у модифікованому образі Мавки – модифікованому у плані невиявлення окремих ознак, притаманних його фольклорно-міфологічному прототипові і шляхом оприявлення його реліктових рис.

Упродовж всієї драматичної дії у "Лісовій пісні" Мавку супроводжує верба: "З-за стовбура старої розпушеної верби півсохлої, виходить Мавка"<sup>45</sup> – так представлена перша її з'ява у п'єсі. Про цей зв'язок сказано словами Мавки:

*Мені здається часом, що верба,  
ота стара, сухенька, то — матуся<sup>46</sup>.*

Пройшовши ряд реінкарнацій, у драмі Мавка врешті перетворюється у вербу; крім того, образ Мавки у творі споріднений з іншим деревом — березою, яку Мавка називає “сестрицею”.

Тісний зв'язок Мавки з рослинним культом давав змогу дослідникам виводити походження Лесиноного міфообразу від уявлень, що лягли в основу образів античних дріад<sup>47</sup>, духів дерева, зокрема дуба, які вмирають разом із деревом, з яким зрослося їхнє існування<sup>48</sup>. Однак подібні уявлення були поширені й у кельтів. Серед слов'ян же збереглося багато слідів тотемістичних уявлень, пов'язаних із культом дерева<sup>49</sup>. О. Афанасьєв наводить цікаві відомості про вірування, що були поширені серед чехів: про білу жінку, що жила в липі, і коли виходила звідти, всіх приголомшувала своїм гарним виглядом; вона була і доброю, і злою<sup>50</sup>. В іншому переказі жінка виявляє таємничий зв'язок з вербою: вдень вона залишалася з сім'єю, а вночі її душа переселялася у вербу. Вербу зрубали — померла жінка; зроблена з верби колиска заколисувала осиротілого хлопчика. Виріши, юнак з молоденької вербової гілки зробив собі сопілку, що материним голосом розмовляла з ним<sup>51</sup>.

Існування подібних вірувань, відображених у фольклорній прозовій традиції, свідчить, що аналогічні уявлення існували і в слов'янських народів, що у формі реліктових явищ збереглися у повір'ях про мавок, русалок, таким чином вказуючи на спорідненість жіночих міфологічних образів із вегетативним культом.

У східнослов'янській, зокрема в українській уснопоетичній традиції зв'язок мавки/русалки з рослинним світом простежується досить послідовно, про що свідчать матеріали і дослідження М. Костомарова<sup>52</sup>, В. Гнатюка<sup>53</sup>, А. Онищука<sup>54</sup>, І. Нечуя-Левицького<sup>55</sup>, і це найчастіше виявляється у зображенні їх на вербових гілках, де вони гойдаються навесні, або із завітчаними косами. З чеськими переказами, наведеними у О. Афанасьєва, типологічну спорідненість виявляють матеріали, зібрані А. Онищуком, за якими мавка з'являється на тому місці, де стояла трьохсотлітня груша<sup>56</sup>. За іншими віруваннями, в яких втрачена первісна мотивація відповідної поведінки людини, мавка пов'язана із вербою, вербовою “гілкою”: за те, що вагітна жінка вийме передчасно “майку з грядки”, мавки можуть ссати новонароджене дитя<sup>57</sup>.

Якщо звернутися до ритуально-обрядового фольклору, то зв'язок цього міфологічного образу з ідеєю плодючості, з рослинним культом проявляється чіткіше<sup>58</sup>, оскільки в обряді, крім суто ритуального значення, заховується ще глибинний план значення — міфологічний. Уявлення, пов'язане із обрядом, краще зберігається в народній традиції, воно стійкіше, а відповідно, представляє більше залишків старовини<sup>59</sup>.

Трактування Мавки як духа природи (хоча, як ми бачили, у фольклорі вона не є персоніфікацією жодної зі стихій, а лише споріднена з окремим культом) відповідає загальній концепції твору як представленні одухотвореної картини світу, Мавка втілює певну ідею — ідею духовності, первісності, невинності, зорі людського буття, архаїзму і цілісності світобачення і світовідчуження, його чистоти, неушкодженості і незнищенності, повноти. Через зв'язок із рослинним культом авторка реалізує ідею реінкарнації і постійного відтворення та оновлення, а через зв'язок з образом дерева у драмі вибудовується каскад семантичних рівнів, оскільки саме дерево є вертикальною віссю стратифікованого міфопростору драми.

З цього приводу цікавими є свідчення Б. Рибаківа про зображення мавки/русалки біля дерева життя, світового дерева<sup>60</sup>; такі ж свідчення наводить О. Афанасьєв<sup>61</sup>. Я. Боровський говорить про київські колти, на яких русалки зображувалися з рослинною символікою і втілювали посередництво між небом і землею<sup>62</sup>. Зв'язок Мавки зі світовим деревом на архетипному рівні відтворено у “Лісовій пісні”. Лісовик картає Мавку за зраду:

Мавка:

*Кого я зрадила?*

Лісовик:

*Саму себе,*

*Покинула високе верховіття*

*І низько на дрібні стежки спустилась<sup>63</sup>*

(виділення наше. — Р. М.).

Ще далі цей мотив посилюється зв'язком із підземним царством “Того, що в скалі сидить”: “Той, що в скалі сидить “торкається до Мавки; вона, крикнувши, падає йому на руки, він закидає на неї свою чорну кирею. Обое западаються *під землю*”<sup>64</sup> (виділення наше. — Р. М.).

Входження і трансформація цього мотиву — руху по вертикалі світобудови — могло диктуватися і наявність в фольклорі повір'їв, які трактують мавку як істоту, що більше споріднена із гористою місцевістю<sup>65</sup>. Хоча деякі дослідники в такому трактуванні образу Мавки у “Лісовій пісні” схильні вбачати вплив образу сербської віли, що творчо був осмислений у поемі Лесі Українки “Віла-посестра” (1911)<sup>66</sup>.

Повно і різнопланово розроблений у “Лісовій пісні” складний у генеалогічному плані фольклорний образ Мавки виявляє глибоку і більшу спорідненість з анімістичними уявленнями.

Асоційованість Мавки з духами природи, з вегетативним культом сприяє реалізації у драмі символічного міфу про відродження душі через наскрізний мотив безсмертя, перевтілення, вічного повернення, оновлення, невмирущості краси і духу. В. Петров зазначав, що Лесина Мавка — це “спроба символістичного відтворення міфу про природу, що, перебуваючи в становищі одриву, перемагає цей розлад і повертається до первісної єдності людського і стихійного”<sup>67</sup>.

Констатуючи наявність мотиву перевтілення, безсмертя у драмі, деякі дослідники розглядають його в плані асоціації “швидше з античною, ніж слов'янською міфологією”; ставлячи знак рівності між Мавкою та Персефоною, вказують на ідентичну залежність від змін пір року: “Мавка — Персефона не може назавжди покинути земний світ, але й не може зоставатися серед людей взимку”<sup>68</sup>.

Звичайно, певну аналогію між двома різними в етнокультурному відношенні міфологічними образами можна простежити. Однак закономірно говорити про типологію, про однакові стадії формування міфоструктури у народній традиції різних народів. Це, зокрема, стосується й уявлень, пов'язаних з вегетативним культом, що в різних культурах асоціюється з божественним жіночим началом: дерево на честь Афродіти у римлян, індійська Бгвана, всезагальна мати, — в образі лотоса<sup>69</sup>. Однак мотив перевтілення і реінкарнації має все ж слов'янські (українські) асоціації.

Перевтілення Мавки у “Лісовій пісні” атрибутовані концептуальними символічно-міфологічними образами, що закорінені у семантику національного знакового тексту і безпосередньо пов'язані з ідеєю рослинності. Зміна статусу Мавки з царівни

на полонянку супроводжується зміною зовнішності, а відтак і колористичних ознак – темне вбрання, на фоні якого – китиця калини, що символізує кров:

Злидні:

*Давай калину,  
Оту, що носиш коло серця! Дай!*

Мавка:

*Се кров моя.<sup>70</sup>*

Водночас калина як фольклорний символ означає неперервність життя, вічної любові<sup>71</sup>.

Через мотив метаморфози Мавки у вербу у художній візії Лесі Українки виповнюється концепція початку і кінця, кінця і початку, завершується старий і починається новий цикл міфічного часу:

*Легкий, пухкий попільць  
ляже, вернувшись, в рідну землю,  
вкупі з водою там зростить вербицю, –  
стане початком тоді мій кінець<sup>72</sup>.*

Важливим у цьому символічному ряді є образ верби, бо верба “пов’язана з космогонією і міфологією народу” і символізує “першоджерело творення світу або Прадерево життя”<sup>73</sup>. У цьому значенні верба, з якою у творі нерозривно асоціюється образ Мавки, виступає субституттом зрубаного столітнього дуба – рівновага всесвіту відновлюється через символічне перетворення людської душі, метафорою якої є Мавка, в образ світового дерева, що символізує духовну вісь людського універсуму.

Міфологічна свідомість не вирізняє початку і кінця; для неї характерне сприйняття часу як поняття циклічного. Відповідно категорія минулості і пов’язаного з нею почуття трагічності для міфологічної свідомості не властиві. З усіх міфологічних образів, що були поетично трансформовані у “Лісовій пісні”, з категорією циклічності, міфологічного часу найбільше асоційованим є образ Мавки. Мотив появи її навесні (“пробудження”) і зникання наприкінці літа (“засинання”) типологічно подібний до мотиву сезонного переміщення у міфопросторі античних богів. Однак генеалогію цього мотиву можна вивести від ритуально-міфологічних уявлень, що безпосередньо стосуються слов’янської мавки/русалки.

Однією з найважливіших особливостей цього образу є періодичність її появи і зникання, що відповідає перебігу річного

циклу. “Про жодного з демонічних персонажів східнослов’янської традиції не говорилося з такою визначеністю, що часом їх перебування на землі був чітко окреслений відрізок часу”<sup>74</sup>. Інтенсифікований у драмі мотив реінкарнації, сезонної змінності і переміщення Мавки є одним із компонентів реалізованої у драмі хронометричної проекції, що “матеріалізується в циклічно-коловій схемі часу та ритміці первісного міфу (весна-літо-зима), що імітує смерть і відродження природи”<sup>75</sup>.

Однак час у “Лісовій пісні” репрезентований у двох полярних площинах – міфологічній і конкретно-історичній, що є засадничим моментом розмежування природи і соціуму (Мавка: “Мені здається, що жила я завжди”<sup>76</sup>). У міфологічному світі “немає ні народження, ні смерті, немає, відповідно, і трагічного поняття втрати, яке може з’явитися лише у ситуації минушості... Лише усвідомлення кінечності, смерті надає світові особливої цінності, уможливорює любов як вибір і довічну цінність”<sup>77</sup>. Однакова причетність до двох різних світів Мавки (міфічне тіло – людська душа, взаємоперехід однієї субстанції в іншу) ніби слугує точкою усереднення двох різнобіжних категорій часу – циклічного і лінійного: завдяки музиці Мавка здобуває здатність “осягнути драматизм життя, а відтак оперувати категоріями не міфологічного, а історичного”<sup>78</sup>.

Образ Мавки у “Лісовій пісні” стає центральною точкою, через яку проходять і завдяки якій проектується вертикальна і горизонтальна вісь змодельованої у драмі міфологічної структури; через цей образ осягається повнота єдності природної стихії та людської чуттєвості.

Лукаш:

*Ти плачеш, дівчино?*

Мавка:

*Хіба я плачу?*

*А справді... Ні-бо! То роса вечірня*<sup>79</sup>.

Трансформація міфологічного образу в художньому тексті Лесі Українки відображає послідовний рух в напрямку концептуалізації в образі авторської ідеї то шляхом активації архетипних семантичних рівнів фольклорного образу, то через поглиблення значення традиційних уявлень і відповідно розширення асоціативних рядів або ж, навпаки, шляхом відштовхування від фольклорної традиції. Конкретний образ переростає свої значеннєві й функціональні рамки, що окреслені

фольклором, і реалізується на високому ідейно-естетичному рівні твору, здобуваючи статус полісемантичного знака. “Відомо, що вдала символізація образу передбачає не усунення первісного змісту, навпаки — аплікацію, нашарування на нього символічних інваріантів”<sup>80</sup>.

Леся Українка поступово реалізує окремі елементи міфологічних уявлень, що лежать в основі фольклорного образу Мавки, а не бере їх в усіх сукупності, і реалізовує саме ті образно-ситуативні елементи, що виявляють найбільшу здатність до творчих модуляцій. Домінантним стає інверсійне трактування певних ознак і мотивів. При цьому в образі Мавки гармонійно поєднуються первісний зміст образу, його смислові інновації і відкритість асоціацій.

Серед міфологічних мотивів, що прямо стосуються образу мавки і зазнають художньої трансформації є 1) уявлення про душу; 2) зустріч з людиною (хлопцем, юнаком); 3) мотив жертви; 4) мотив переодягання. Кожен з елементів модифікується відповідно до загальної концепції твору.

Важливим щодо розуміння еволюції образу Мавки у “Лісовій пісні” є співвіднесеність з поняттям душі. За фольклорними джерелами, що стосуються уявлень про мавку, цей образ є антропоморфічним образом людської душі, тобто є її втіленням, матеріалізованою субстанцією. На думку В. Петрова, навь (що етимологічно зв’язаний з номінаціями міфологічного образу навки, нявки, мавки, майки) “становить слово балто-слов’яно-германської мовної приналежності з значенням “померлі, небіжчики”<sup>81</sup>. Й. Дзендзелівський вважає, що “з точки зору семантики зв’язок між \*навь “покійник” і \*навь “демон” цілком природний”, і при цьому припускає, що проміжною ланкою тут було значення “душа покійника”<sup>82</sup>. Саме в такому значенні образ мавки/русалки фіксується у фольклорних матеріалах та інтерпретується у багатьох фольклористичних дослідженнях: мавки постають як *душі* дітей, померлих до хрещення<sup>83</sup>, як *душі* дітей, що померли без хреста і через сім років стали мавками<sup>84</sup>, як *душі* дівчат-утоплениць<sup>85</sup>. В окремих випадках ці уявлення лежать в основі диференціації русалки (душа дівчини-утоплениці) і мавки (душа померлої до хрещення дитини)<sup>86</sup>. Проте в усіх випадках мавка чи русалка є органічним “продовженням” душі — душа померлого перетворюється в міфічну істоту, у ній “матеріалізується”.

У “Лісовій пісні” Лесі Українки цей мотив трактується інверсійно – бездушне тіло поступово трансформується у душу, переростає у неї.

У збірнику Оскара Кольберга “Rokucie” знаходимо мотив бездушності мавки як міфічної істоти: одяг мавок “тонкий, прозорий, спадає недбало на утліле тіло. Їх бистрих, блискучих очей не гріє людська душа (виділення наше. – Р. М.)”<sup>87</sup>. На цей запис О. Кольберга посилається В. Гнатюк у “Нарисі української міфології”. У жодних інших українських матеріалах цей мотив, такий характерний для Лесиного образу Мавки, не згадується.

Відсутність людської душі у Мавки є початковим етапом трансформації образу в драмі. Мавка постає на початку твору уособленням тілесного безсмертя (“Мені здається, що жила я завжди...”). Однак поступове входження її в людський світ породжує в ній здатність відчувати й розуміти, як людина.

*...треба тільки слово знати,  
то й у лісовичку може уступити  
душа така саміська, як і наша*<sup>88</sup>.

Однак не слово, що у драматичному дискурсі Лесі Українки часом трактується як таке, що не здатне вже впливати на зміну духовного континууму чи доводити сутність істини (“Кассандра”), а музика, голос Лукашевої вербової сопілки, що “промовляє” чи “оприявнює” складність невимовленого, породжує у Мавці здатність осягнути всю глибину людського світу почуттів (“твоя сопілка має кращу мову”):

*...душа твоя про те співає  
виразно-щиро голосом сопілки*<sup>89</sup>.

Мавка втрачає тілесне безсмертя і такою ціною здобуває безсмертну душу:

*...ти душу дав мені, як гострий ніж  
дає вербовій тихій гілці голос*<sup>90</sup>,  
*а тіло “вільними іскрами вгору злетіло”*<sup>91</sup>.

Тіло її оновлюється через ряд реінкарнацій і перетворень, що у драмі зберігають логіку міфологічних метаморфоз, однак душа залишається самодостатньою, гармонійним та органічним еством високої духовності – Мавці стає властивим органічний внутрішній світ людини, який вона осягнула.

Таким чином, міфологічний образ стає “ідеальною” формою для ідеального змісту, коли у конкретно зримій, чітко окресленій



структурі образу, що легко сприймається, реалізується складна семантика авторських ідей, думок, морально-естетичних засад.

За силою художньої експресії, омовленості внутрішнього світу переживань, думок, почуттів, за повнотою розкриття всієї духовної палітри і філософії почуття до образу Мавки Лесі Українки стоїть близько образ Тетяни О. Кобилянської (“В неділю рано зілля копала”). Крім того, що типологічна схожість є у стилі організації духовного світу жіночих персонажів у двох авторів, є типологічна подібність і у послідовності трактування трагічного в обох творах – “діалектика трагедії проявляється в її життєстверджуючій наснаженості”<sup>92</sup>.

Подібність спостерігається і на рівні мотивів, що можна вважати спільними для обох творів – зрада кохання, покинутість жінки чи в образі Мавки, чи Тетяни, невідповідність духовного рівня закоханих – Мавки та Лукаша, Тетяни і Гриця, стан забуття, напівсну головних персонажів, що і в “Лісовій пісні”, і в повісті О. Кобилянської поступово переростає у божевілля, яке в обох творах трактується не негативно, а як стан духовної вищості і свободи особи.

Диференціювати підхід обох авторів до трактування цих образів можна насамперед у зверненні до міфу, у міфологізмі. Якщо Леся Українка обрала напрямок трансформації від міфологічної образної конкретики до мистецько-філософських, на цій основі реалізованих, узагальнень, від міфологічного образу до його “олюдненого” варіанту (можемо говорити про гіперміфологізм), то міфологізм у творі О. Кобилянської не такий відкритий і виявляється у зворотному напрямку. Літературний персонаж “втягується” у міфологічний контекст, акумулюючи нові значеннєві рівні, – від реального персонажа до міфологічної алузії (такий спосіб міфологізації літературного персонажа О. Кобилянська використовує і в повісті “Земля”, де образ Рахіри творить засобами фольклору: у ньому відобразилися народні демонологічні уявлення про упиря та відьму, а також циганський фольклорний елемент: авторка надає Рахірі певних демонічних рис, – це жінка-вамп; особливості міфопоетичного образотворення авторки відобразилися і в образі Маври, хтонічна природа якої постійно підкреслюється казковими мотивами та ознаками, що є рисами казкової Баби-Яги). Такий спосіб подання поглиблює емоційне сприйняття образу, увиразнює його психоемоційні контури.

Тетяна порівнюється з русалкою. Вже саме порівняння (“як русалка”) створює своєрідний підтекст, особливо якщо воно повторюється як смисловий акцент. Поступово таке акцентування приводить до часткового, а відтак і повного смислового ототожнення: два змістові рівні накладаються один на одного, реалістичність і міф взаємодіють, “просвічуючи” і доповнюючи один одного: “Тетяна виростає, розвивається в прекрасну справдішню лісову русалку”<sup>93</sup>. Ця ідентифікація підкреслюється зовнішніми ознаками, що знаходять відповідність у фольклорних характеристиках образу русалок<sup>94</sup>: “Висока, гнучка та білолиця. Особливо одним впадає вона кожному в очі, хоч би кому. Се своїм блідавим лицем”<sup>95</sup> (крім того, заквітчана, довгокоса, блукає лісом).

Зовнішня атрибутивна схожість і апеляція до імені міфологічного персонажа (тут мова йде не про еквівалентну заміну імені персонажа, а про певний момент його художньої трансформації<sup>96</sup>) підсилюється мотивом потоплення Тетяни, що у фольклорній традиції відповідає народним уявленням про виникнення мавки/русалки (“східнослов'янські русалки – це здебільшого душі утоплениць”<sup>97</sup>). Таким чином, у творі маємо взаємозумовленість імені міфологічного персонажа і мотиву, що найтісніше з ним пов'язаний: образ русалки одночасно асоціюється з потопанням; саме ж потопання дівчини-красуні викликає аналогію з образом русалки.

Спільним для драми Лесі Українки і повісті О. Кобилянської є мотив метаморфози дівчини-мавки-русалки в об'єкт рослинного світу, хоч і наявний різний рівень поетичної символізації і спостерігається неоднакова дистанція від архаїки міфологічного мислення.

У прозовій пісні О. Кобилянської маки як атрибут зовнішньої краси Тетяни і метафоричне втілення її духовної суті – це символ, тут немає прямого перетворення дівчини в квітку, квіти вирости на тому місці, де вона втопилась, чим і порушено логіку первісного міфу. Характерний для балади мотив метаморфози ще далі відходить від анімістичних уявлень, яскраво поетизуючись через непряме ототожнення дівчини і квітки (немає жодної вказівки на метаморфозу, вона мислиться узагальнено, висновується з підтексту – не дівчина, а її почуття, душевний стан символізується квіткою).

У “Лісовій пісні” Мавка перетворюється у вербу, і тут структура міфологічної метаморфози збережена: істота стає

деревом, і це перетворення зберігає свою конкретно-візуальну форму, воно є матеріально відчутним, зримим (“Мавка змінюється раптом у вербу з сухим листом та плакучим гіллям”<sup>98</sup>). Однак поряд з тим у творі є й духовна трансформація, що споріднена з категорією метампсихози, оскільки Мавка вже втратила тіло, а дістала тільки душу, яка згодом говоритиме голосом сопілки, але не буде самою сопілкою.

Проте в обох випадках перевтілення в цілому зберігає загальну концептуальну ідею міфологічного світогляду, – це вічність життя, що змінює форму, але все ж триває; це ідея незнищенності душі.

Ситуативна формула, що є *loci communes* у народних переказах про мавок і русалок, – зустріч з юнаком, чоловіком – теж реалізується у драмі Лесі Українки в оберненому до наявного у фольклорі значенні. Традиційна заборона знатися з мавками та русалками, що зваблюють і занапащають людей, стає такою для самої Мавки.

*Не задивляйся ти на хлопців людських.*

*Се лісовим дівчатам небезпечно...*<sup>99</sup> –

застерігає Лісовик Мавку. Весь трагізм і згубність входження у людський світ Мавка відчула потім на власній долі.

В українському фольклорі мавки переважно представлені як звабліві спокусниці, молоді, гарні дівчата, що здебільшого шукають собі в жертву молодого чоловіка, щоб після веселих забав залоскотати його на смерть<sup>100</sup> або заманити його і завести у безвісті<sup>101</sup>. Відповідність традиційним уявленням у літературній версії міфологічного образу мавки зберігає М. Коцюбинський у повісті “Тіні забутих предків” – Івана зваблює і спонукає до смерті Мавка-Марічка. Лесина Мавка сама є зваблена Лукашем, співом його душі:

*Як солодко грає,*

*як глибоко крає,*

*розтинає білі груди, серденько виймає!*<sup>102</sup>

Інверсований вигляд має і мотив шлюбу з людським хлопцем, позаяк, за свідченням фольклористів, мавки ні за яких обставин не вступають у шлюб з людиною<sup>103</sup>, навіть якщо їх до того змушує сама людина, вона, мавка, втікає<sup>104</sup>. Овіяний чарами і магією весняного лісу, Лукаш і не зчувся, як душі їх зріднились. Однак цей мотив швидше наділений рисами інтимного єднання

двох закоханих сердець, ніж відповідає традиційному погляду на шлюб як на унормований у соціумі порядок укладання людських відносин:

Мавка:

*Ні,  
ти сам для мене світ, миліший, кращий,  
ніж той, що досі знала я, а й той  
покращав, відколи ми поєднались.*

Лукаш:

*То ми вже поєднались?*

Мавка:

*Ти не чуєш,  
як солов'ї весільним співом дзвонять*<sup>105</sup>.

У фольклорних джерелах часом наводиться мотив вампіризму, що пов'язаний із міфологічним образом мавки<sup>106</sup>. Цей мотив рідкісний і не є визначальним для в цілому незлобливого образу лісової панни (цю ознаку можна швидше вважати наслідком еволюції міфообразу чи результатом зближення, контамінації з надзвичайно популярним у фольклорі образом упиря). Проте цей мотив присутній у структурі "Лісової пісні", і завдяки йому у драмі поглиблюється звучання трагізму розірваності двох світів, що, зрештою, "сугестивне оптимізм свідомого вибору, жертви"<sup>107</sup>.

Жертвою кохання з людським хлопцем є сама Мавка. Мотив вампіризму яскраво демонструє кваліть людської істоти. Ще в момент першої зустрічі Мавка застерігає Лукаша від жорстокого ставлення до всього живого в лісі:

*Не точи! Се кров її.*

*Не пий же крові з сестроньки моєї*<sup>108</sup>.

Оберненість цього фольклорного мотиву у драмі підкреслюється перетворенням Лукаша у вовкулаку, його приреченістю прагнути крові і ніколи не втамувати своєї вовкулацької ненаситності:

*Хай прагне крові людської, — не вгасить  
своєї муки злої!*<sup>109</sup>

Жертвність Мавки трагічно-велична, породжена шляхетністю, щирістю почуття, вірністю самій собі у своєму коханні. Вона вберігає хату Лукаша від Злиднів і віддає їм "кров свою". Мавка намагається навчити Лукаша, як вжитися в гармонію природи, як подолати фатальну роздертість його душі, прагне вселити в

нього волю і таким чином повернути людині втрачений нею рай, але сама втрачає те, що найдорожче:

*тільки ж сама я не маю вже волі!*<sup>110</sup>.

Повернувши Лукашеві людську подобу, Мавка втрачає свою “лісову” ідентичність, вона магічним словом врятувала того, хто зрадив її:

*Не гідна ти дочкою ліса зватись!*

*Бо в тебе дух не вільний лісовий,*

*а хатній рабський!*<sup>111</sup>

Відтак у “Лісовій пісні” важливою є інверсія ролей людини і міфічної істоти, що особливо сприяє творенню трагічного ферменту у фактурі міфологічного образу, раніше йому не притаманного.

Засадничим моментом трансформації образу Мавки у Лесиній драмі є творення мотиву кількарівневого перетворення – від перевдягання до реінкарнації. Однак навіть саме перевдягання у драмі постулює зміну статусу, що формує нову якість образу. Перевдягання у п’єсі пов’язане не лише з Мавкою. Одяг Лісовика якнайповніше відображає плин міфологічного часу – циклічність змін у природі, пір року: то “у брунатному вбранні барви кори, у волохатій шапці куниці”<sup>112</sup>, то “у довгій киреї барви старого золотого з темно червоною габою внизу, навколо шапки обвита гілка достиглого хмелю”<sup>113</sup>, то “у сірій свиті і в шапці з вовчого хутра”<sup>114</sup>. Крім того, одяг його символізує певний акціональний код (шапка з вовчого хутра прямо актуалізує зв’язок Лісовика з моментом метаморфози Лукаша у вовкулаку).

Одяг Мавки відображає відповідний її статус, він стає значущим. Пробудившись у нутрі старої верби (“Як довго я спала...” – вже цими словами виявляється контекст причетності образу до казкової епіки – “спляча красуня-царівна”), Мавка з’являється в “нейтральних” барвах первинного фольклорного прототипу – “в ясно-зеленій одежі, з розпущеними чорними, з зеленим полиском, косами”<sup>115</sup>. Поступове входження у людський світ і пристосування до нього супроводжується зміною її внутрішньої суті, а відтак і одягу (у народних переказах мавки та русалки насамперед квітами затикають коси, закріплюються; Мавка не вдягала свого вінка, бо квіти з того часу вже втратили барви: “Я ж досі не закріплена!”<sup>116</sup>; Лукаш сам закріплює її світлячками): “Мавка виходить з хати перебрана: на їй сорочка з десятки, скупо пошита і латана на плечах, вузька спідничка

з набиванки і помнятий фартух з димки”<sup>117</sup>. Перевдягання для неї загрожує трагедією втрати свободи, самої себе заради вірності коханню (слова є своєрідним контрастом до її вбрання: “Убрана по-буденному, а править / таке, немов на свято орацію!”<sup>118</sup>). Однак суть, душа її змінилась (“та ще останній сором / їй не дає жебрачкою зробитись”<sup>119</sup> – каже Лісовик), і навіть барвисті шати царівни, приготовані Лісовиком для неї, не міняють “смертельної блідості” її обличчя, не дають блиску її телер уже “темним” очам (а раніше Лукаш не міг вгадати, якої вони барви – так швидко в них мінявся іскристий відблиск).

Нова іпостась Мавки – це полонянка, що вкривається чорною киреєю Марища, яка символізує глибокий сон, омертвіння.

Зменшення барвистості вбрання Лесиної Мавки символічно відображає поступову зміну внутрішньої сутності людини, її душі, втрату власної ідентичності і переродження у новій якості. Закономірно, що перевдягання у драмі посилюється рядом перевтілень, що зберігають логіку і структуру міфологічних метаморфоз<sup>120</sup>. “Перетворення/перевтілення дає той досвід, без якого не досягти зрілості, те, недоступне ні лише в лісовому, ні лише в людському світі, знання, мудрість, що здобуваються через осягнення межі, взаємопереходів природного й людського”<sup>121</sup>.

Типологічну спорідненість щодо прийому трансформації міфологічного образу (перевдягання/перевтілення – зміна статусу) з Лесиним образом Мавки виявляє образ Русалки у драматичній поемі Олександра Олеся “Над Дніпром” (1911). Демонологічний персонаж у п’єсі Олександра Олеся є досить схематичним, позбавлений художньої експресії і високого рівня узагальненості (хоч деякі дослідники вбачають в ньому цілісність і довершеність<sup>122</sup>). У драмі контамінуються два плани вираження – патетично-героїчний та інтимний, які автор будує на завізованому в епіграфі мотиві спалювання людьми русалок, що приносять з собою нещастя.

У слов’янському фольклорі цей жіночий демонологічний образ асоціюється з категорією волі, свободи необмеженості чи навіть свавільності (грайливість, рухливість), що виявляються у тісному зв’язку із природною стихією. Чи не найяскравіше ці риси волелюбності і прагнення до волі відобразилися в образі південнослов’янської вили, що генетично споріднена з

образом мавки чи русалки. Прикметно, що й Лесина Мавка з подивом говорить про втрату волі-свободи:

*Ну, як-таки, щоб воля та пропала?*

*Се так колись і вітер пропаде!*<sup>123</sup>

Мотив переодягання у творі Олександра Олеся має несподіваний контрастний ефект на фоні символічного наближення весни: гул “запопленого дзвону”, містична з’ява Дніпра-Водяника, що закликає “до бою, / За красну весну”, говорить про смерть “зимового сну” і про “дух волелюбний”, що “живе ще в тілах” обертається для русалок втратою раю. Оголеність і еротизм русалки, яким вона наділена у фольклорі<sup>124</sup>, її витонченість і граційність<sup>125</sup> змінюються утлістю вбрання, поверненням до статусу людської істоти, якою вона була за життя, чи навіть більше – тепер русалки стають наймичками, жебрачками:

*Тікаймо, не гаймось*

*Та в найми наймаймось!*<sup>126</sup>

Ефект контрасту посилюється через закріпленість у свідомості реципієнта художнього тексту ряду характерних ознак, притаманних фольклорному образу: вже сама згадка про того чи іншого фольклорного персонажа “викликає у носія фольклорної традиції певне коло уявлень [...], вже сама номенклатура героїв вказує на закріпленні у традиційно-фольклорному стереотипі основні риси”<sup>127</sup>. Русалки нерідко зображуються у повір’ях як царівни, що мешкають у підводних хрусталих палатах<sup>128</sup>. У драмі Олександра Олеся зміна зовнішності русалок (“заплітайтеся, коси, / Намисто зривайся, / Серпанку, не майся”<sup>129</sup>) детермінується акціональним кодом їх поведінки: “Русалки, одягнені в звичайне вбрання, несміло підходять, вклоняються”<sup>130</sup>, вони “примушені блукати, / Щоб де-небудь в найми стати”<sup>131</sup>.

У контексті художньої апробації ритуалами вигнання/викурювання русалок у драмі Олександра Олеся виведено ліричний мотив кохання русалки до юнака, що типологічно споріднений із ранньою баладою Лесі Українки “Русалка” (1885): в обох творах міфологічний образ пасивно-страдницький, сумовито-розпачливий (близький до образу русалки у баладах Т. Шевченка “Утоплена”, “Русалка”); жертвовно-відданий своєму коханню (така гіпертрофована чуттєвість протиставлена “холоднокровності” фольклорно-міфологічного прототипа):

*І все ж, кого люблю без краю,*

*Кого не зраджу вік віків!*<sup>132</sup>

З іншого боку, образ Олесевої Русалки-наймички виявляє окремі елементи і ситуативні мотиви, що асоціюються з трансформованим образом Мавки у драмі Лесі Українки: Русалка-Оксана наділена душею, яку отрує дим і чад людських вогнів; як і Мавка, змінити хоче своє вбрання: “Не задушу свого кохання, — / Признаюсь, скину се убрання / І зачарую...”<sup>133</sup>. Навіть мотив перевтілення/спалення слугує типологічним містком між двома драмами. Однак символістському етюдіві Олександра Олеся бракує глибинного змісту, натомість Леся Українка розгортає “трагічну концепцію буття”, де міфологічний образ є реалізацією сприйняття людини — як дисгармонійної іпостасі, “у якій сила розуму і духу переросла можливості матеріальної оболонки”<sup>134</sup>.

Зміна семантичної структури міфологічного образу у літературному творі перманентно зумовлюється накладанням двох планів вираження — реального, людського, і міфічного. Якщо у Лесі Українки міфологічний образ олюднюється, йому притаманні риси цілісної людської особистості (Мавка, Лісовик, Русалка), то міфологізм Олександра Олеся, М. Коцюбинського, О. Кобилянської проявляється у зворотному напрямку — людський персонаж міфологізується, міфологічні уявлення напластовуються на реальний образ: літературний образ людини вростає у міфологічний контекст.

---

<sup>1</sup> Зварич І. Міф у генезі художнього мислення. — Чернівці: Золоті литаври, 2002. — С. 95.

<sup>2</sup> Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму (Літературознавчі студії). — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — С. 199.

<sup>3</sup> Борисюк Т. О. Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв'язки? // Українське літературознавство. — Вип. 50. — Львів, 1988. — С. 60.

<sup>4</sup> Пономарьов П. Фольклорні джерела “Лісової пісні” Лесі Українки // Матеріали до вивчення історії української літератури. — Київ, 1961. — С. 201

<sup>5</sup> Поліщук Я. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму. Автореферат дис. ... доктора філол. наук. — Київ, 2000. — С. 5.

<sup>6</sup> Агеева В. Неоромантичне двосвіття “Лісової пісні” // “Ім промовляти душа моя буде”. “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації. — Київ: Факт, 2002. — С. 7.



<sup>7</sup> Пономарьов П. Вказана праця. — С. 205.

<sup>8</sup> Петров В. “Лісова пісня” // “Ім промовляти душа моя буде”. “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації. — Київ: Факт, 2002. — С. 168.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Борисюк Т. Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв'язки? // Українське літературознавство. — Вип. 50. — Львів, 1988. — С. 60-67.

<sup>11</sup> Зеров М. Леся Українка. Критико-біографічний нарис // Зеров М. Зібрання творів: У 2-х тт. — Київ:

<sup>12</sup> Пономарьов П. Вказана праця. — С. 203.

<sup>13</sup> Петров В. “Лісова пісня” // “Ім промовляти душа моя буде”. “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації. — Київ: Факт, 2002. — С. 149-150.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Гундорова Т. *Femina Melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. — Київ: Критика, 2002. — С. 76-77.

<sup>16</sup> Чопик Р. Переступний вік (українське письменство на зламі ХХ ст.). — Львів—Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — С. 185.

<sup>17</sup> Пономарьов П. Вказана праця. — С. 202.

<sup>18</sup> Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. — Київ: Либідь, 1999. — С. 214.

<sup>19</sup> Соколова В. К. Об историко-этнографическом значении народной поэтической образности (Образ свадьбы-смерти в славянском фольклоре) // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. — Ленинград: Наука, 1977. — С. 188.

<sup>20</sup> Про це див.: Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. — Москва: Наука, 1975.

<sup>21</sup> Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. — Львів: Світ, 1992. — С. 101.

<sup>22</sup> Там само. — С. 102.

<sup>23</sup> Зеленин Д. К. Очерки славянской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. — Петербург, 1916; Милорадович В. П. Заметки о малорусской демонологии // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — Київ: Либідь, 1991. — С. 412-415.

<sup>24</sup> Веселовский А. М. Разыскания в области русского духовного стиха. — Сб. ОРЯС АН. — СПб., 1890; Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. — Львів: Світ, 1992. — С. 98-102.

<sup>25</sup> Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. — Т. II. — Москва, 1868. — С. 340-355; Гнатюк В. Нарис української міфології. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. — С. 126-132.

<sup>26</sup> Виноградова Л. Н. Мифологический аспект полесской “русальной” традиции // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. — Москва: Наука, 1986. — С. 88.

- <sup>27</sup> Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов (XIX – нач. XX вв.). – Москва: Наука, 1979. – С. 222.
- <sup>28</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. – Т. II. – Москва: Советская энциклопедия, 1988. – С. 390.
- <sup>29</sup> Там само. – С. 87.
- <sup>30</sup> Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. – Львів: Світ, 1992. – С. 102.
- <sup>31</sup> Там само. – С. 100.
- <sup>32</sup> Kolberg O. Pokucie. Obraz etnograficzny. – Т. III. – Kraków, 1882. – S. 97 100.
- <sup>33</sup> Wójcicki K.W. Rusalki // Klechdy, starożytnie podania i powieści ludu Polskiego i Rusi. – Warszawa, 1972. – S. 235.
- <sup>34</sup> Гнатюк В. Знадоби до галицько-руської демонології // Етнографічний збірник. – Т. XV. – Львів, 1903. – С. 191-192; Гнатюк В. Нарис української міфології. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – С. 126-132.
- <sup>35</sup> Шухевич В. Гуцульщина. – Львів, 1905. – Т. V. – С. 200-201.
- <sup>36</sup> Соколова В. К. Вказана праця. – С. 222.
- <sup>37</sup> Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. – Москва: Наука, 1975. – С. 87-88.
- <sup>38</sup> Там само.
- <sup>39</sup> Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму (Літературознавчі студії). – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – С. 138.
- <sup>40</sup> Там само.
- <sup>41</sup> Там само.
- <sup>42</sup> Померанцева Э. Ф. Мифологические персонажи в русском фольклоре. – Москва: Наука, 1975. – С. 74.
- <sup>43</sup> Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. – Львів: Світ, 1992. – С. 57.
- <sup>44</sup> Померанцева Э. Ф. Вказана праця. – С. 80.
- <sup>45</sup> Там само. – С. 213.
- <sup>46</sup> Там само. – С. 218.
- <sup>47</sup> Борисюк Т. Вказана праця. – С. 61.
- <sup>48</sup> Афанасьев А. Вказана праця. – С. 346.
- <sup>49</sup> Зеленин Д. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов. – Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1937. – 77 с.
- <sup>50</sup> Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. – Москва, 1862. – Т. II. – С. 347.
- <sup>51</sup> Там само. – С. 348.
- <sup>52</sup> Костомаров М. Славянская мифология. – С. 227-228, 242.
- <sup>53</sup> Гнатюк В. Знадоби до галицько-руської демонології // Етнографічний збірник. – Т. XV. – Львів, 1903. – С. 191.

<sup>54</sup> Онищук А. Матеріали до гуцульської демонології // Матеріали до української етнології. – Т. XI. – Львів, 1909. – С. 56-59.

<sup>55</sup> Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу (Ескіз української міфології). – Київ: Обереги, 1992. – С. 47-51.

<sup>56</sup> Онищук А. Матеріали до гуцульської демонології // Матеріали до української етнології. – Т. XI. – Львів, 1909. – С. 59.

<sup>57</sup> Онищук А. Народний календар. Звичаї і вірування до поодиноких днів у році // Матеріали до української етнології. – Т. XV. – Львів, 1912. – С. 48.

<sup>58</sup> Див.: Померанцева Э. Ф. Мифологические персонажи в русском фольклоре. – Москва: Наука, 1975. – С. 74, 76, 79; Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских украинцев и белорусов (XIX – нач. XX вв.). – Москва: Наука, 1979. – С. 201-202; Виноградова Л. Н. Мифологический аспект полесской “русальной” традиции // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. – Москва: Наука, 1986. – С. 88-93.

<sup>59</sup> Лобода А. М. Лекции по теории словесности. – Киев, 1910. – С. 27.

<sup>60</sup> Рыбаков Б. А. Русалки и бог Симаргл-Переплут // Советская археология. – 1967. – № 2. – С. 106.

<sup>61</sup> Афанасьев А. Вказана праця. – С. 296.

<sup>62</sup> Боровський Я. С. Світогляд давніх киян. – Київ: Наукова думка, 1992. – С. 118.

<sup>63</sup> Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. – Т. 5. – Київ: Наукова думка, 1976. – С. 265.

<sup>64</sup> Там само. – С. 270.

<sup>65</sup> Дзензелівський Й. Лексика демонології у драмі-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня” // “Ім промовляти душа моя буде”. “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації. – Київ: Факт, 2002. – С. 201; Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. – Львів: Світ, 1992. – С. 100-101. Про те ж див.: Гнатюк В. Нарис української міфології. – Львів: Ін-т народзн-ва НАН України, 2000. – С. 126.

<sup>66</sup> Пономарьов П. Вказана праця. – С. 207; Кулінська Л. П. Поетика Лесі Українки. – Київ: В-во Київського ун-ту, 1967. – С. 237.

<sup>67</sup> Петров В. “Лісова пісня” // “Ім промовляти душа моя буде”. “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації. – Київ: Факт, 2002. – С. 151.

<sup>68</sup> Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки у постмодерній інтерпретації. – С. 209.

<sup>69</sup> Головацький Я. Ф. Виклади давньослов'янських легенд, або міфологія. – Київ: Довіра, 1991. – С. 88.

<sup>70</sup> Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. – Т. 5. – Київ: Наукова думка, 1976. – С. 275.

<sup>71</sup> Словник символів культури України / За заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренко. — Київ: Міленіум, 2002. — С. 109.

<sup>72</sup> Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. — Київ: Наукова думка, 1976. — Т. 5. — С. 292.

<sup>73</sup> Знойко О. П. Міфи Київської землі на події стародавні. — Київ: 1989. — С. 118.

<sup>74</sup> Виноградова Л.Н. Мифологический аспект полесской “русальной” традиции // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. — Москва: Наука, 1986. — С. 90; Пропп В. Я. Русские аграрные праздники // Опыт историко-этнографического исследования. — Ленинград: 1963. — С. 68-69; Шейн П. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. — СПб., 1887. — Т. I, ч. I. — С. 197. Див.: Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу (Ескіз української міфології). — Київ: Обереги, 1992. — С. 47.

<sup>75</sup> Поліщук Я. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму. Автореф. дис. ... доктора філол. наук. — Київ, 2000. — С. 18.

<sup>76</sup> Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. — Київ: Наукова думка, 1976. — Т. 5. — С. 217.

<sup>77</sup> Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. — С. 199.

<sup>78</sup> Там само.

<sup>79</sup> Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. — Київ: Наукова думка, 1976. — Т. 5. — С. 219.

<sup>80</sup> Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму (Літературознавчі студії). — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — С. 131.

<sup>81</sup> Петров В. П. Фольклор і проблема балто-слов'янської спільності // Слов'янське літературознавство і фольклористика. — Вип. 5. — Київ: Наукова думка, 1970. — С. 71.

<sup>82</sup> Дзензелівський Й. Лексика демонології у драмі-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня” // “Ім промовляти душа моя буде”. “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації. — Київ: Факт, 2002. — С. 203.

<sup>83</sup> Шухевич В. Гуцульщина. — Т. V. — Львів, 1909. — С. 200.

<sup>84</sup> Онищук А. Матеріали до гуцульської демонології. — С. 56.

<sup>85</sup> Гнатюк В. Нарис української міфології. — Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. — С. 129; Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. — Пг., 1916. — С. 198.

<sup>86</sup> Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов (XIX — нач. XX вв.). — Москва: Наука, 1979. — С. 214; Виноградова Л. Н. Мифологический аспект полесской “русальной” традиции // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. — Москва: Наука, 1986. — С. 90-91.

- <sup>87</sup> Kolberg O. Pokucie. Obraz etnograficzny. – Т. III. – Kraków, 1882. – С. 99.
- <sup>88</sup> Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. – Київ: Наукова думка, 1976. – Т. 5. – С. 247.
- <sup>89</sup> Там само. – С. 250.
- <sup>90</sup> Там само. – С. 292.
- <sup>91</sup> Там само.
- <sup>92</sup> Поліщук Я. О. Контекст трагедії і трагедійний жанр Лесі Українки // Вісник Житомирського державного педагогічного університету. – 2001. – № 7. – С. 116.
- <sup>93</sup> Кобилянська О. Твори в 2-х тт. – Т. 2. – Київ: Дніпро, 1983. – С. 324.
- <sup>94</sup> Пор.: Wójcicki K.W. Rusalki // Klechdy, starożytne podania i powieści ludu Polskiego i Rusi. – Warszawa, 1972. – S. 235. Kolberg O. Pokucie. Obraz etnograficzny. – Т. III. – Kraków, 1882. – S. 97-100.
- <sup>95</sup> Кобилянська О. Твори в 2-х тт. – Т. 2. – Київ: Дніпро, 1983. – С. 324.
- <sup>96</sup> Лотман. Ю.М. Миф – имя – культура // Избранные статьи: В 3-х тт. – Т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 65.
- <sup>97</sup> Кісь О. Дівчина-русалка: зваба безодні (імпліцитний код) // THANATOS. Студії з інтегральної культурології. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1996. – С. 106.
- <sup>98</sup> Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. – Т. 5. – Київ: Наукова думка, 1976. – С. 279.
- <sup>99</sup> Там само. – С. 214.
- <sup>100</sup> Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край. – СПб., 1872. – Т. 1. – С. 206.
- <sup>101</sup> Онищук А. Матеріали до гуцульської демонології. – С. 58.
- <sup>102</sup> Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. – Т. 5. – Київ: Наукова думка, 1976. – С. 219.
- <sup>103</sup> Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. – Львів: Світ, 1992. – С. 101.
- <sup>104</sup> Онищук А. Вказана праця. – С. 59.
- <sup>105</sup> Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. – Т. 5. – Київ: Наукова думка, 1976. – С. 233-234.
- <sup>106</sup> Шухевич В. Гуцульщина. – Львів, 1908. – Т. V. – С. 200; Онищук А. Вказана праця. – С. 59.
- <sup>107</sup> Поліщук Я. О. Контекст традиції і трагедійний жанр Лесі Українки. – С. 116.
- <sup>108</sup> Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. – Київ: Наукова думка, 1976. – Т. 5. – С. 215.
- <sup>109</sup> Там само. – С. 271.
- <sup>110</sup> Там само. – С. 253.

- <sup>111</sup> Там само. — С. 271.
- <sup>112</sup> Там само. — С. 212.
- <sup>113</sup> Там само. — С. 264.
- <sup>114</sup> Там само. — С. 270.
- <sup>115</sup> Там само. — С. 213. Пор. Фольклорні матеріали про зовнішній вигляд мавок К. Вуйціцького, О. Кольберга, В. Гнатюка, В. Соколової, Е. Померанцевої.
- <sup>116</sup> Там само. — С. 236.
- <sup>117</sup> Там само. — С. 247.
- <sup>118</sup> Там само. — С. 250.
- <sup>119</sup> Там само.
- <sup>120</sup> Яшуржинский Х. П. О превращениях в малоросских сказках // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — Київ: Либідь, 1991. — С. 559.
- <sup>121</sup> Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Леси Українки у постмодерній інтерпретації. — С. 212.
- <sup>122</sup> Чернова Ірина Вікторівна. Міфопоетика творчості Олександра Олеся. Автореферат дис. ...канд. філол. наук. — Запоріжжя, 1999. — С. 7.
- <sup>123</sup> Українка Леся. Зібрання творів: У 122-ти тт. — Київ: Наукова думка, 1976. — Т. 5. — С. 215.
- <sup>124</sup> Гнатюк В. Нарис української міфології. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. — С. 129-132.
- <sup>125</sup> Wójcicki K.W. Rusalki // Klechdy, starożytne podania i powieści ludu Polskiego i Rusi. — Warszawa, 1972. — S. 235.
- <sup>126</sup> Олесь Олександр. Твори в 2-х тт. Драматичні твори. Проза. Переклади. — Київ: Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 41.
- <sup>127</sup> Бріцина Б. О. Традиційні персонажі соціально-побутової казки // Народна творчість та етнографія. — 1983. — № 1. — С. 31.
- <sup>128</sup> Гнатюк В. Нарис української міфології. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. — С. 129.
- <sup>129</sup> Олесь Олександр. Твори в 2-х тт. Драматичні твори. Проза. Переклади. — Київ: Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 41.
- <sup>130</sup> Там само. — С. 47.
- <sup>131</sup> Там само.
- <sup>132</sup> Там само. — С. 48.
- <sup>133</sup> Там само. — С. 56.
- <sup>134</sup> Кузякина Н. Украинская драматургия начала XX века. Пути обновления (на материале драм Леси Украинки). — Ленинград, ЛГИГМиК, 1978. — С. 15.

Віктор МАРТИНЮК

**БАЛАНС ФОРМИ І ЗМІСТУ МАЛАХІАНСТВА:  
ДО ПРОБЛЕМИ МЕТАТЕКСТУАЛЬНОСТІ  
“НАРОДНОГО МАЛАХІЯ”**

Літературознавство у своїх філологічній, модерністській та формалістичній традиціях не надто толерує втручання позалітературних чинників в інтерпретацію художнього твору<sup>1</sup>, водночас не завжди наголошуючи на тому, що сам художній твір подекуди охоче втручається в позалітературне. Проте деякі твори від початку спонукають критику обговорювати їх у зв'язку з позалітературним, із зовнішніми ідеологічними системами, що означає шукати властивого ідейного змісту, котрий би пояснював, виправдовував існування такого твору. Природно, такий підхід до мистецького явища не викликає особливої довіри як неорганічний, хоча, на нашу думку, важко заперечити, що мистецтво буває готовим увійти в простір ідеології, “розпросторитись” у ньому, тобто ствердитися саме в цьому позалітературному; не ототожнюючись із ним – зберігаючи відмінність, і то насамперед не формальну, а так би мовити – сутнісну. В такому аспекті ми поведемо мову про драму Миколи Куліша “Народний Малахій”.

Коли цю п'єсу після тривалого репетиційного процесу нарешті побачив глядач, вона стала об'єктом запеклої полеміки, котра сформувала не суто естетичний дискурс інтерпретацій: критиків п'єси<sup>2</sup> цікавив передовсім її актуальний ідеологічний зміст, бо ж твір торкався низки понять, що й становили суть суспільно-ідеологічних процесів, які розгорталися на той час – ідеться про реформу суспільства. Отже, зацікавлений реципієнт старався витягнути для себе з п'єси певну “мораль”, тому охоче виявляв певні елементарні ідейні концепти, перш за все дошукуючись змісту образу головного персонажа як своєрідного узагальнення. Так, у ході дискусії виринуло поняття *малахіанства* як певного соціально-ідеологічного, історичного типу, ба навіть *факту*. Тепер важко сказати, кому належав сам термін. Куліш, наприклад, згадує, що “Довженко, кажучи про п'єсу, що вона, мовляв, гнітить, що таких п'єс нам не треба, закінчив свою

промову закликом відгородитися від Малахія і малахіанства”<sup>3</sup>. Прижився у дискусії та став основним її предметом, — сам автор, висловлюючись із приводу п’єси, змушений був говорити про малахіанство як про вихідний момент. І окреслював він це поняття, властиво, з позицій позалітературних: “...Малахіанство є наша національна хвороба. [...] воно не в минулому, воно живе міцно і тепер, бо це є проявлення, так би мовити, неоідеалізму дрібної української буржуазії”<sup>4</sup>; “[...] малахіанство, як певний комплекс чужих і ворожих для пролетаріату ідей, як своєрідний забарвлений під революцію націоналізм, а під лозунги соціалізму — неоідеалізм української дрібної буржуазії (та й не тільки української)”<sup>5</sup>. Отже, коло начебто замикається: зі слів автора, те, що потрактували з позицій політико-філософських, видається, саме з таких позицій і створено. Проте спробам автора бути критиком власного твору, котрий йому належить уже саме історично, а не онтологічно (маємо тут на увазі підхід не так у дусі У. Еко<sup>6</sup>, адже в нашому випадку навряд чи варто говорити про усунення автора на маргінес тексту, навпаки — автор змушений був нести цілковиту відповідальність за створене, навіть кримінальну<sup>7</sup>, як у дусі Г.-Г. Гадамера — твір випереджає автора: “Хоч би як автор хотів, щоб сучасна йому читацька аудиторія щоразу вважала, що власне буття цього твору саме те, що автор хотів цим твором сказати, твір сягає далеко за історичні обмеження”<sup>8</sup>), — таким спробам ми воліємо не надто довіряти, проте й ігнорувати їх було б недоречно, йдеться-бо про присутнє буття твору, про ту площину, в якій він віднаходить себе. Якщо розуміти малахіанство саме в ідеологічному плані, то, гадаємо, справедливо було би сказати, що суттю “Народного Малахія” не є ні малахіанство, ні те, якими “засобами” його відображено. Малахіанство, радше, окреслює інтенцію твору, це той вектор, що визначає його буттєве розгортання, а воно справді поширюється і на сферу ідеології, тобто твір вписується в ідеологічні координати. З огляду на це він може діставати відповідну інтерпретацію, але не перестає бути чимось більшим, що вихоплюється поза ідеологічні межі (адже таки не існує за правилами політико-філософської комунікації) завдяки власній самототожності.

Ми спробуємо подивитися на проблему малахіанства під іншим кутом — розглядаючи його як насамперед внутрішню стосовно твору квазіекзистенційну модель, що має певну



відкритість та інтенційність, завдяки яким, власне, й відбувається комунікування того, що у творі, з тим, що *поза* ним. Залишаючи малахіанство в центрі розгляду, ми будемо тлумачити його не так з позиції соціально-політичної актуальності, як з позиції художньої реальності драми, щоб уникнути тої ізоляції окремого елемента від художньої цілості, про яку йдеться у Гадамера<sup>9</sup>. Подібним чином про малахіанство, щоправда, без претензій на термінологічне звучання цього слова, говорить і Н. Корнієнко<sup>10</sup>. Ми спробуємо розв'язати стосовно малахіанства те, що сучасники намагалися розв'язати стосовно Малахія, прикладаючи до нього літературні моделі Гамлета (“міщанський Гамлет”<sup>11</sup>), Дон-Кіхота<sup>12</sup> (згодом також — Сковороди<sup>13</sup>, біблійного Малахія-навиворіт<sup>14</sup>). Тобто для нас малахіанство — це не сам Малахій, а *Малахій-через-цілість-н'еси*.

Приймаємо також і предмет розмови, що його мимохідь накинув нам сам Куліш в одному з коментарів з приводу драми: “Малахій як людина, котра сприймає від революції не суть, а форму”<sup>15</sup>. Отже, йдеться про співвідношення форми та змісту. Ця проблема, актуальна в мистецтво- та літературознавстві ще від часів аристотелівської “Поетики”, надто загострилася в час написання твору, тобто в 20-ті роки ХХ ст. Схоже, маємо тут до справи з двома тенденціями: одна, що йде від політики, готова визнати незаперечний пріоритет за змістом, інша, “академічна”, наголошує форму як властиво літературне<sup>16</sup>. Таким є літературний метадискурс<sup>17</sup> — те, що сказано з *приводу* літератури, натомість нас цікавить те, що говорить література, тому оперуємо поняттями форми та змісту більш узагальнено, як вони можуть цікавити критиків “*Малахія — суспільного феномена*”.

Отже, п'єса розробляє тему революції, реформації суспільно-політичного устрою, виводить перед реципієнтом персонажа-реформатора, Малахія, котрий, відповідно, як реформатор виявляється у межах цієї революційної форми втіленням революційного змісту. Таким є тематичний каркас. Водночас п'єса, послуговуючись відмінною від власне політичної мовою, існує понад самим революційним дискурсом, вона висловлюється не у, а з *приводу*, саме в цьому сенсі буття драми вихоплюється поза зображувані обставини, поза ідеологічні координати. Під цим оглядом Кулішів “Народний Малахій” виглядає як мета-текст<sup>18</sup>, де *політично* аналізоване малахіанство є не суттю, а так

само темою. Автор не ідеолог, отже він не задає тієї перспективи, котру слід було би вважати визначальною або справедливою для тлумачення внутрішніх ідеологічних колізій. Ба більше, твір збудовано на самій зміні перспектив. Додамо, що проблема формально-змістової інтерпретації нерозривно пов'язана з жанровою ідентифікацією твору, адже від цього залежить, яку комунікативну модель реципієнт прикладатиме, з якої аксіологічної системи він виводитиме висновки про цінність розглянутих елементів твору<sup>19</sup>. Те, що чинне для трагедії, не чинне для драми, комедії, й поготів – фарсу.

На початку п'єси виведено підкреслено драматичний (проблемний) міщанський світ. Він є дуже впізнаваним, і з його перспективи конфлікт звучить зрозуміло та драматично, тобто напозір вписується в систему соціально-психологічних взаємин у дусі реалістичного театру, а це значить: твір притягує знеактуалізовану на час його появи аксіологію “буржуазної” культури. Проте деякими прийомами (іронія народноепічного стилю ремарок, тричі повторюваний з деякими відмінностями “мегавигук”: Сусідів “Така ж драма, така драма, що й кіна не треба!..”<sup>20</sup>) автор знецінює вагу такої перспективи – він раз-по-раз наголошує на формальності сюжетних колізій, тобто свідчить про те, що зміст події (утеча Малахія) випереджає міщанську форму, є незбагненним для цієї застарілої системи. Отож перед нами розгортається *псевдо*-драма – драма “Міщанський Малахій”, що зберігає формальну цілість, однак губить зміст із погляду більшої цілості – “Народного Малахія”. Так автор здійснює свою революційну настанову: він деконструє стару систему цінностей і робить це дуже “елегантно”, залишаючи навіть неготовому до революційних змін читачеві змогу дотриматися старого світогляду та відчитати п'єсу як драму (драму сім'ї Малахія Стаканчика).

Але що ж маємо на наступному етапі, тобто, де є теза до виставленої антитези? Місто нею не стає. Немовби замерле на півдорозі між індустріалізацією та комунізмом, воно виявляється світом численних помилок (гріхів) та непорозумінь (розчарувань). Цей світ іще не пропавший, його майбутнє попереду, однак воно вимагає “оформлення” за вищими законами, тому потрібен конструктивний принцип. Сюжетно на роль носія такого принципу претендує саме Народний

Малахій, що, як впливає з фіналу п'єси — безуспішно, поривається реформувати місто. Він самостійно покладає на себе відповідальність за конфлікт із цілим світом, і саме в цьому формально виявляється його трагедійна інтенція, водночас, те, чи стане він персонажем трагічним, із погляду змісту, залежить від ідео-логічного потенціалу персонажа. За влучним висловом С. Мрожека, який знаходимо в його п'єсі “Танго”, котра в душі естетики театру абсурду розробляє онтологічний аспект проблеми співвідношення форми та змісту: “Трагедія — споконвіку найповніше вираження світу непорушних понять”<sup>21</sup>. І справді, саме через притаманну жанрові трагедії аксіологію можна ствердити певну концепцію як ідеальну, взірцеву; ефект трагічного безпосередньо пов'язаний із таким утвердженням. Зовнішньо твір набуває трагедійного звучання, Малахій зберігає поставу Героя-пророка<sup>22</sup>, а з цього мало би випливати, що ідеологічна позиція, яку він утілює, властиво, і є “ідейним” змістом драми. Гадаємо, критика малахіанства походить саме від визнання трагічної перспективи як основної. Проте аби визнати “Народного Малахія” за трагедію, потрібно упевнитись в “озмістовленості”, тобто конструктивності, образу Малахія. Критика ж, прийнявши трагедійну форму, побачила неприпустимий з ідеологічного погляду зміст малахіанства, отож, п'єса для неї виявилась ідеологічно хибною, бо формальне місце Героя зайняв антигерой<sup>23</sup>. Ось тут ми і стикаємося з головними непорозуміннями. В одній зі статей Куліш визнає певну двозначність образу Малахія, якого сам піддає критиці. Це, вірогідно, свідчить про те, що в уста “деструктивного” персонажа вкладено певні конструктивні ідеї: “Ідеологічна неясність, нечіткість п'єси, загадковість Малахія в першій редакції, — це результат тієї подвоєності, що зазнав я тоді на моїй свідомості [...]”<sup>24</sup>.

Ким же є Малахій? Пророком чи антипророком? Припускаємо, проблема ця концептуально нерозв'язна. Дійсно, автор дуже вміло поєднує в монологах Народного наркома загальні, суто формальні, заклики (голуба мрія, реформа людина, занепад інституту сім'ї) з цілком конкретними (осуд проституції, виважена реформа української мови, до певної міри — пильне дотримання закону), збиваючи з пантелику інтерпретатора. Проблема, зокрема, в тому, чи видається реципієнтові змістово достатнім

сам заклик до оновлення, тобто чи готовий він визнати ідею негайної реформи за зміст, а носія цієї ідеї за ідеологічно виважену особу. Якщо так — у його очах твір набуватиме трагічного звучання, адже “месієподібний” персонаж опиниться в нерозв’язному конфлікті з дійсністю, а сам сподобиться на право бути взірцем для чину, — таку перспективу накреслює Юрій Шерех: “У закінченні п’єси тема чисто людського Дон-Кіхота підноситься ще на один ступінь і стає темою *релігійною*, темою проповіданого, але ніколи не здійсненого на землі християнства, якісь нитки ведуть від трагікомічного містечкового листоніші до Христа [...]”<sup>25</sup>. Водночас, якщо вимагати від персонажа більшого, трактувати ідею реформи як щось самоочевидне, що потребує сутнісного наповнення, то поневіряння Малахія, “фантаста і обмеженої людини”<sup>26</sup>, виглядатимуть лишень на жалюгідний фарс, його мовлення буде суцільним обманом, “привидом віри”<sup>27</sup>. Зрештою, і фарсова інтерпретація (фарс на тему революції) не може бути задовільною, адже в такому разі інтерпретатор, який спробує відновити сакральний еквівалент, позостанеться ні з чим. Жодна з перспектив не дасть шукачеві певності, і він опиниться в тенетах оманних доріг, що завжди приводять до негачії.

Проте, замість описувати різні відтінки внутрішньої “амбівалентності” тексту, відішлемо до цитованої книжки Н. Корнієнко, де авторка прекрасно розробляє цю тему “поліфонії”, поетики “зсувів” між високим і низовим, сакральним і профанним<sup>28</sup>. Відзначмо лише, що це є, властиво, проблемою текстуральної риторики. Маємо на увазі, що дослідження драми “Народний Малахій” не повинно зупинятися на пошуку “істинного” змісту малахіанства, адже для нього характерна саме розбалансованість форми та змісту: форма і зміст сходяться й розходяться, створюючи та руйнуючи різні інтерпретаційні версії, — і це становить засаду риторики твору. Водночас, щоб досягти порозуміння з твором, потрібно збагнути, як сам він досягає порозуміння своїх риторики та онтології. Це й має стати предметом подальших студій.

<sup>1</sup> Вживаємо цей термін за Г.-Г. Гадамером.

<sup>2</sup> Принаймні в тому обсязі, який можемо бачити в праці Н. Корнієнко “Лесь Курбас: репетиція майбутнього”. — Київ: Факт, 1998. — 469 с.

<sup>3</sup> Куліш М. Г. Твори: В 2 т. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Упоряд., підгот. текстів, документ. Л. С. Танюка. – Київ: Дніпро, 1990. – С. 466.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Там само. – С. 475.

<sup>6</sup> Еко У. Що таке автор? // *Слово. Знак. Дискурс*: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької – Львів: Літопис, 2002. – С. 598-616.

<sup>7</sup> Певна річ, такі міркування спонукають розуміти твір в екзистенційному аспекті.

<sup>8</sup> Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика // *Герменевтика і поетика*. Вибрані твори / пер. з нім. – Київ: Юніверс, 2001. – С. 8.

<sup>9</sup> “Це склалося б на те, як коли б критик театральної постановки зосередився виключно на режисерській роботі, якості виконання окремих ролей тощо. Цілком справедливо, що він це робить, – однак це не спосіб наочно подати сам твір [...]” Гадамер Г.-Г. *Актуальність прекрасного*. Мистецтво як гра, символ і свято // *Герменевтика і поетика*. Вибрані твори / Пер. з нім. – Київ: Юніверс, 2001. – С. 76.

<sup>10</sup> Корнієнко Н. М. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. – Київ: Факт, 1998. – С. 294-295.

<sup>11</sup> Качанюк М. Театр країни рад “Березіль” 1922–1932 // *Просценіум: Театрознавчий журнал*. – 2002. – № 3 (4). – С. 18.

<sup>12</sup> Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // *Пороги і Запорожжя*. Література. Мистецтво. Ідеологія. Три томи. – Т. 1 / Ред. рада: В. О. Шевчук та ін.: Упоряд. та прим. Р. М. Корогодського. – Харків: Фоліо, 1998. – С. 70-71.

<sup>13</sup> Залеська-Онишкевич Л. М. Л. Про Народнього Малахія // *Антологія модерної української драми*. – Київ–Едмонтон–Торонто: Таксон, 1998. – С. 94.

<sup>14</sup> Корнієнко Н. М. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. – Київ: Факт, 1998. – С. 296.

<sup>15</sup> Куліш М. Г. Твори: В 2 т. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Упоряд., підгот. текстів, документ. Л. С. Танюка. – Київ: Дніпро, 1990. – С. 457.

<sup>16</sup> Докладно щодо проблем формалізму 20-х див.: Матвієнко С. *Дискурс формалізму: український контекст*. – Львів: Літопис, 2004.

<sup>17</sup> Іншими словами – літературознавчий дискурс.

<sup>18</sup> Вживаємо термін у звичному значенні – “текст про текст”. Варто відзначити, що, в певному сенсі, кожен твір красного письменства є метатекстом у стосунку до дійсності, яку він “відображає”. Однак, відповідно до стратегії автора чи інтерпретатора, актуалізуватись може морфологічна подібність художньої та “реальної” дійсностей або ж їхня гетерогенна природа. Відтак, у різних випадках ми маємо

змогу говорити чи то про засадничу однорідність мови, чи то про зудар різних мов.

<sup>19</sup> Ratajczakowa D. *Stuga dwóch panów: dwoisty żywot dramatu // Problemy z teorii literatury*. Seria 4. – Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum. – S. 262-263.

<sup>20</sup> Тут ми, фактично, погоджуємося з Л. Танюком, який у статті “Драма Миколи Куліша” так характеризує цей прийом драматурга: “[...] це приспівують не тільки персонажі, а й актори від театру, вижартовуючи ‘трагедійне’”. Танюк Л. Драма Миколи Куліша // Твори: В 2 т. – Т. 2: П’єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Упоряд., підгот. текстів, документ. Л. С. Танюка. – Київ: Дніпро, 1990. – С. 32.

<sup>21</sup> Mrozek S. *Tango // Dzieła zebrane*. – Warszawa. – 1998. – Т. X. – Р. 123.

<sup>22</sup> Чудовим прикладом відчитування цього трагедійного потенціалу є розгляд драматургії Куліша як витриманої в дусі романтичної поетики, безперечно саме романтичний герой Малахій буде максимально трагічним. Гудзенко О. Романтичні засади української драматургії 20-х років ХХ століття (І. Дніпровський, Я. Мамонтов, М. Куліш). Автореф. дисертації на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. – Київ, 2002. – С. 7-11.

<sup>23</sup> Для прикладу, зачитуємо висловлювання одного з критиків стосовно другої редакції “Народного Малахія”: “Героя п’єси, що викликав стільки заперечень, знешкоджено чисто механічним шляхом [...] Раніше ми в малахаєві розпізнавали об’єктивного ворога. Тепер цей юродивий загорнутий у серпанок натяків і недомовок, він став туманніший”. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – Київ: Факт, 1998. – С. 308-309.

<sup>24</sup> Куліш М. Г. Твори: В 2 т. – Т. 2: П’єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Упоряд., підгот. текстів, документ. Л. С. Танюка. – Київ: Дніпро, 1990. – С. 474.

<sup>25</sup> Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Пороги і Запорожжя. Література, Мистецтво. Ідеологія. Три томи. – Т. 1 / Реда: В. О. Шевчук та ін.: Упоряд. та прим. Р. М. Корогодського. – Харків: Фоліо, 1998. – С. 71.

<sup>26</sup> Там само.

<sup>27</sup> Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – Київ: Факт, 1998. – С. 292.

<sup>28</sup> Там само. – С. 289-314.

*Богдана КРИСА*

## **КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ В ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО**

Існує певний міт про людину українського бароко, як, зрештою, про людину кожної значної епохи. Крайнощі людської природи, нестримний потяг до насолод, буяння форм і пристрастей, або, навпаки, аскеза, духовний максималізм, зречення особистого, емоційно-чуттєва стриманість, – усе це різні грані того самого міту, загальних уявлень про людей, які жили двісті чи триста років тому. Тимчасом людська природа мало в чому змінилася – змінюється її сприйняття, на яке впливають і яке формують певні ідеї, історичні обставини, виразні індивідуальні реакції.

Міт нерідко стає джерелом зацікавлення тими сферами, які він окутує, але так само може спричинити і брак уваги до них. І коли, як у цій статті, йдеться про такі сторони барокової особистості, на яких акцентують автори віршованих текстів XVII–XVIII століть, корекція міту цілком можлива. Одначе і тут треба обійтися без літературної узурпації, бо інші джерела наголошують на інших проблемах людини, як, скажімо, епитимійні справи того самого часу!

Отже, в основі концепції образу людини, який сходить з рядків книжної української поезії, лежить християнська версія про людське існування. І характер нашого сприйняття, що вже й казати, залежить від того, наскільки ми визнаємо чи не визнаємо цю версію. Адже більшість творів, незалежно від того, хто і з якої нагоди їх писав, вибудовується на усвідомленні відношення конкретної людини, про яку мовиться чи яка мовить, до людини загалом – Божого творіння, що з Його волі приходить у цей світ, і з Його волі йде зі світу. І ця обставина, що забезпечує кожному рівність з іншими, породжує один з основних мотивів барокової поезії, стає джерелом великого переживання: сильний, розумний, багатий і ... такий, як усі. Цю найбільшу і вічну правду з усією повнотою і завжди несподівано відкриває смерть. На відміну від пізніших “безбожницьких” часів її не обходили мовчанням.

Бароківі автори були насамперед учителями, використовуючи останню подію земного людського життя як промовистий приклад. Але цей приклад стосувався не лише остаточної, так би мовити, рівності всіх. Він був учительним у тому сенсі, що вчив жити згідно з “вільною волею”, з тим “самовластєм”, якими нагороджує людину Бог, себто панувати над собою, свідомо шукати в собі “Божого образу”, розпізнавати щодо себе Божий задум і не “почивати на стихіях”, пам’ятаючи власне про смерть, про те, що ніхто не знає ні дня, ні години її приходу. Себто несподіваність як найбільш вражаюча ознака смерті стає спонукою для християнина зробити своє життя ненастанним приготуванням до неї, навчитися приймати несподіване через сподівання.

Українська поезія дуже добре ілюструє відому тезу Дмитра Чижевського про два шляхи, якими барокова людина йде до Бога – шлях активного чину і шлях молитви та усамітнення. Однак ці шляхи дуже тісно переплітаються між собою: і збурюються у противазі, і накладаються один на одного, даючи можливість спостерігати різні стани свідомости, що втілюються в явищах літературного життя, передусім життя пишучої братії та її уявлень про сенс людського покликання загалом і власного зокрема. Авторські концепції висвітлюються вже у назвах книг. Класичними взірцями можна вважати такі, як “Ліки на оспалій умисел чоловічий” Дем’яна Наливайка (1607) і “Діютра” о. Віталія (1612). Якщо перший автор намагався розбудити себе та інших для творчої інтелектуальної праці, переживаючи швидкоплинність людського віку, то другий, навпаки, закликав поспішати в “землю обітованную”, не прив’язуватися до світу, а споглядати його у дзеркалі вічних істин. У першому випадку людина вибудовувала себе й інших через цілеспрямовану освіту – чи то був безіменний школяр, що мав позбутися вчорашньої “дебелости”, чи гетьман, бойова слава якого виростала на фундаментах кількох шкіл, чи “промований” доктор, для якого освіта стала сенсом і вершиною життя.

Великих духовних зусиль був сповнений і молитовний шлях до Бога. Незрадливими свідченнями ставали тут самі віршовані тексти: як сходження до Істини, як перехід від небуття до буття. Відтак мотиви епіграм о. Віталія, які час від часу зринали то в того, то в іншого автора, посилювали ревність духовної праці, що обороняла й оберігала перед світовими марнотами.



Українські вірші часто починалися з біблійної цитати — Біблія була нормою, а, отже, і камертоном, за яким настроювала себе кожна християнська культура<sup>2</sup>. Разом з тим, зокрема, коли йдеться про жанр ляменту, біблійна цитата “замикала” в собі епічний вимір людського життя, що розгорталося, ставало дійсністю, а відтак знову, вже в авторській версії, набувало словесного еквіваленту. Попри риторичну узагальненість цього жанру, перед читачем поставали образи різних людей, які здебільшого зуміли зреалізувати свою “вільну волю”, засвідчити дійсність свого життя — чи світського, чи духовного. Ми розрізняємо ці постаті не лише за самими іменами, винесеними у заголовки. Кожен з творів, незважаючи на спільні мотиви, додає щось суттєве до реалій часу і до уявлень про людський характер. А попри те, людське ім'я — особливо тонка сфера. Воно стає знаком пізнання й визнання людини, слідом її присутності в історичному й духовному житті, нагородою за добродійність. Лямент так чи інакше близький до панегірика, оскільки наголошує на рисах, вартих наслідування. Ідеальним носієм християнських чеснот постає, наприклад, Леонтій Карпович за ляментом Мелетія Смотрицького, громадянських — Петро Конашевич-Сагайдачний за віршами Касіяна Саковича. Біографічний пласт скріпив у цих випадках засади жанру, але так само послужив і для інших жанрів. Словом, автори мали тут що розповідати про людське життя — його кінець ставав початком для тих, хто міг і хотів іти тією ж дорогою. А водночас глорифікаційна вимога жанру, коли йшлося про людей менш знаних, підкреслювала відносність критеріїв, а відтак могла породжувати й сумнів щодо особливих заслуг того, хто опинився в центрі уваги.

Подібний мотив відчитується в анонімному ляменті на честь львівського міщанина Григорія Желиборського. Як уже доводилося зауважувати, за своєю тональністю львівський лямент нагадує вірш Кирила-Транквіліона Ставровецького “Пѣснь вдячная при банѣкетах панских”, якраз дещо іронічним наставленням до того, з ким все трапилося “зненацька”<sup>3</sup>. Кирило, учитель львівської братської школи у 1615 році, міг бути причетним до написання твору чи користуватися пізніше тим самим джерелом. Характерні loci communes, як “помпа того свѣта” чи “припадков игриско”, дещо втрачають у цьому випадку

свою відстороненість, а відтак появляється певна ритуальна натягненість, навіть двозначність тексту. І важко сказати, що є причиною цього — якась біографічна конкретика, авторське наświetлення чи звичайна невправність.

Так чи інакше, але в жанрі ляменту соціальний вимір особистості, її ролі в суспільстві, заслуг перед громадою, поєднується з певними фактами біографії, з етапами життєвого шляху, хай і дуже узагальненими. Майже відсутні біографічні моменти у панегіриках: життя тривало і найактуальнішою залишалася спонукка до доброї дії в певному напрямі — турбота про школу, про церкву, захист покривджених тощо.

Людина, яка опинялася на вершині церковної чи світської влади, мала бути байдужою до багатства, справедливою, вміти з-поміж інших вибрати тих, які приносять “у славі охолону”. Якраз такі побажання для себе міг почути Петро Могила в “Євхаристиріоні” Софронія Почаського. Автор Острозького ляменту 1636 року, учитель найбіднішої рівненської школи, відступив Петрові Могилі своє авторство, сподіваючись, очевидно, на його втручання в долю острозьких міщан.

З особливою повнотою постає духовна біографія людини, насамперед, звісно, самого автора, драматичний шлях пошуків і осяянь, праці, сподівань на Божу ласку. Однак будь-який творчий доробок, як би високо він не піднімався у сфери Духа, сприймається з опертям на відомі, хоч і скупі, факти біографії. Переконливим прикладом може послужити той-таки Кирило-Транквіліон Ставровецький. Його багатогранна і значна за обсягом спадщина містить твори як з молодих, так і зі зрілих літ. Збереглися також враження сучасників (порадників, опонентів, злісних противників) від його зовнішності, поведінки, від того, що і як він писав і видавав. Відтак “Перло многоцѣнное” — своєрідна квінтесенція розвитку людського характеру і розвитку літературного таланту, що виявляє, попри всі життєві перипетії, тотожність особистості.

Дослідження поетів різних часів — від Вергілія до Германа Гессе — засвідчують: “...так звана психологія поета і його поетика — дві проєкції на площину одного й того ж морфологічного принципу”<sup>4</sup>. Вірші Кирила є власне втіленням такого принципу, такого “формотворчого пориву”. Що більше, з-поміж українських поетів свого часу він виділяється особливим

ступенем авторського самоусвідомлення. Отже, адекватно його можна оцінити лише при визнанні цієї обставини. У протилежному разі негативні епітети, якими наділено його вірші, “незугарні й шаблонні” (І. Франко), як знаки несприйняття.

Якраз в історії української літератури на постаті Кирила-Транквіліона Ставровецького багато чого можна навчитися. Його “архаїчність” зумисна, він наголошує на ній, протиставляючи себе тим, хто орієнтується на “поганську зарозумілість”, себто значній частині своїх сучасників. Джерело натхнення “старого” Кирила – Божественна Премудрість. Навертаючи до неї інших, він переживає власне оновлення, як сказано у “Післямові”: “Прельщен бых сладостію вѣка сего, и враг и родитель унынія вложил на мя бремя лѣности и ум мой склонил къ земным сластям. И съ свиніями изривах рожець сластолюбѣя и грѣхлюбія. И так помрачися око мое боговидное под бременем лѣности. Но твоя милостивая десница толкнула въ ребра спящаго ума моего. И глас твой сладкій побуди мя”<sup>5</sup>.

Одна з основних тем барокової духовної лірики – гріхопадіння людини, а відтак усвідомлення гострої потреби “пастушити ревно коло душі”, як скаже через триста з чимось років поет Ігор Калинець. Читаючи ці вірші, мимоволі пригадується порівняння Г. К. Честертоня, яке стосується духовних перспектив античної і християнської доби: “Якщо людина йде прямо, її дорога крива. Людина зігнута, немов лук: християнство відкрило людям, як випрямити цю кривизну і потрапити в ціль. Багато хто сміятиметься над моїми словами, але істинно блага вість Євангелія – вість про первородний гріх”<sup>6</sup>. Переймаючись цією вісткою, людина може повернути собі “образ Божий”, знайти дорогу до Бога. Очевидно, Кирило, сповідуючи певну традицію, дещо перебільшує свої гріхи. Одначе відомо, що замолоду він був непоступливим і нестриманим. Йому важче було “замедлити и прославитися, нежли ускорити и обезчеститися”, як радив Йов Княгиницький, коли йшлося про видання “Учительного Євангелія”<sup>7</sup>. У цій книзі Кирило надто сміливо, як на свій час, трактує біблійні сюжети, що надавало їй виразного літературного характеру і виводило за канонічні межі. Собор, який зібрав у Києві Йов Борецький 1620 року, постановив “тѣх книг новаго слогу Кирилова “Учителнаго Євангелія” никому от правовѣрных и благочестивых християн в церквах и в домѣх

не держат, ни чести, ни покупать”<sup>8</sup>. Ще суворішими були московські критики, їх неприємно вразила насамперед передмова, у якій Кирило називає своє “Учительне Євангеліє” світлом правди, джерелом живої води, пахучою квіткою, винесеною “из раю небесного видѣнія многогрѣшною рукою скорошест-веннаго и многовиднаго ума”<sup>9</sup>.

“Старий “композитор” “Перла многоцѣннаго” наголошує на тому, що нові пісні виходять “за позволенієм и благословенієм старших”<sup>10</sup>. Так, видавнича епопея Кирила-Транквіліона Ставро-велького закінчувалася. Але і в передмові до своєї останньої книги автор писав подібно, як у передмові до “Учительного Євангелія”. Якщо причиною подібності і був якийсь взірець, то він, напевне, відповідав переконанням, що людський розум, просвітлений Духом Святим, стає “высокопарным и много-зрительным”. І, очевидно, народження книги — слова від Слова, — сповнювало душу відчуттям причетности до найсвя-тішого. Хіба автор міг мати за гріх це відчуття? Навпаки, сподівався на винагороду:

*Спомни на вѣру и труды мои.*

*Єгда прійдеши въ славѣ Царства твоего,*

*Тогда помяни мя, грѣшного раба своего,*

*Кирилія смиренного...*<sup>11</sup>

Образ автора у “Перлі многоцѣнному” помітно домінує над читачем. Він бере на себе місію вчити і пояснювати “бозкіи речи”, власне “проводити” молитву, яка зв’язує людську душу “ланцухами огнепалной любовѣ”. “Перло многоцѣнное” стає межею і вінцем життя свого автора, але так само може стати для кожного “ласкавого чительника”, визволяючи його “от грѣхов смертных, от лакомства и нечистости, от гордости и прочих злостей”<sup>12</sup>. Якщо пригадаємо постанову київського собору про “Учительне Євангеліє” — “в домѣх не держат, чи чести, ни покупать”, — то запрошення до читання тут сповнене особливого змісту.

Праця над словом в ім’я Божої слави — основний, спасенний, мотив української барокової поезії. Дар слова, пов’язаний з Різдом Ісуса Христа, набуває різноманітних виявів, завжди нагадуючи про Боже милосердя над грішною людиною. Переживаючи розп’яття і воскресіння Ісуса Христа, людина оновлює свої душевні сили. Через призму цих двох найголовніших сюжетів

християнської історії переходить історія становлення кожної особистості у протистоянні добра і зла, світла і темряви, правди й омани. Слово скріплює людську душу, у слові людина знаходить свою цілість. У такому сенсі українські автори впродовж XVII і XVIII ст. творять людину.

Водночас кожний значніший поет доповнює і проявляє цей загальний образ, що особливо помітно з тих духовних вершин, яких сягає Григорій Сковорода. Найвищою з-поміж них є Софія-Мудрість. Як зауважила Наталія Пилип'юк, у вірші "Сармен/Мелодія" – заключному тексті "Саду Божественних пісень" – він закликає читача бути чистим, як Діва, щоб Софія-Мудрість могла в ньому вселитися". З цього виходить, що Сковорода дотримується принципу отців Церкви, згідно з яким кожна віруюча душа "зачинає" і "родить" (concipit, generat) Слово Боже"<sup>13</sup>.

Що ж робить поет? Навертає людину на шлях до першоджерела, до Бога<sup>14</sup>. Він "виконує роль посередника, який не тільки осягає першовзірця в усьому, але й завдяки своїй причетності до нього, вкладає його у свій мовний витвір"<sup>15</sup>. Отже, якщо поет справжній, то він є і справжньою людиною, себто такою, що сповідує і творить духовні цінності. Таким чином, концепція людини в поезії українського бароко є напрочуд цілісною, бо, спираючись на спільне переконання, кожен представник цієї поезії у свій час і в міру своїх можливостей її дописує й довершує.

---

<sup>1</sup> Сулима М. Грѣхи розмаїтїи. Єпитимійні справи XVII–XVIII ст. – Київ, 2005. – 256 с.

<sup>2</sup> Аверинцев С. Поэты. – Москва, 1996. – С. 48.

<sup>3</sup> Криса Б. Жанр лamentsу в українській братській поезії // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць, присвячених пам'яті Сергія Бабича. – Вип. XIV. – Рівне, 2005. – С. 18–19.

<sup>4</sup> Аверинцев С. Вказана праця. – С. 10.

<sup>5</sup> Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. – Київ, 1978. – С. 319.

<sup>6</sup> Честертон Г. К. Святой Франциск Ассизский // Честертон Г. К. Вечный человек. – Москва, 2004. – С. 20.

<sup>7</sup> Франко І. Історія української літератури. Часть перша. Від початків

українського письменства до Івана Котляревського // Франко І. Зібрання творів. У 50-ти т. — Київ, 1983. — Т. 40. — С. 282.

<sup>8</sup> Маслов С. И. Кирилл Транквилион Ставровецкий и его литературная деятельность. — Київ, 1984. — С. 66.

<sup>9</sup> Там само. — С. 173.

<sup>10</sup> Українська поезія. Кінець XVI—XVII ст. — С. 234.

<sup>11</sup> Там само. — С. 293.

<sup>12</sup> Там само. — С. 232.

<sup>13</sup> Пилип'юк Н. Діва і мати: парадокси барокового портрета мудрости // Україна XVII століття. Суспільство, філософія, культура / Збірник наукових праць на пошану пам'яті професора Валерії Михайлівни Нічик. — Київ, 2005. — С. 292.

<sup>14</sup> фон Ердман-Панзіч Е. Істинна поезія (poiesis) як сходження до Бога // Сковорода Григорій. Ідейна спадщина і сучасність. — Київ, 2003. — С. 630.

<sup>15</sup> Там само. — С. 632.

## ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ: ДО ПИТАННЯ ДЕФІНІЦІЇ

Тема внутрішнього монологу належить до складних, дискусійних тем у теоретичній думці. Свідченням цього може бути значна кількість спроб різноаспектних дефініцій внутрішнього монологу, зокрема як художнього прийому, як однієї з форм нарації, як одного з типів комунікації тощо. І це цілком закономірно. Адже змінюючись відповідно до потреб літератури та часу, внутрішній монолог ставав щодалі складнішим для проникнення в його сутність. Зрештою, всі сучасні концепції є своєрідними варіаціями навколо першого в історії теоретичного осмислення внутрішнього монологу як літературознавчого поняття, визначення, що його наприкінці ХІХ століття дав Едуард Дюжарден (“Лаври вже знято”, 1887). Дюжарден, до речі, вважається також і літературним батьком внутрішнього монологу, хоча останнє твердження ще потребує ретельного дослідження. Отже, за Едуардом Дюжарденом, “внутрішній монолог — це мовлення без слухача і невимовлене вголос, в якому той чи інший персонаж виражає свою інтимну, близьку до несвідомого думку, до її логічної організації, так би мовити в стадії її виникнення”<sup>1</sup>. На перший погляд, визначення вичерпне, та є кілька дискусійних моментів, на які варто звернути увагу.

Зрозуміло, що “мовлення без слухача” чи “мовлення, не розраховане на відповідь” аж ніяк не означає відсутність будь-якого адресата чи реципієнта. І тут, власне, йдеться не про те, що основним реципієнтом такого мовлення, як і будь-якого іншого літературного дискурсу, є насамперед читач — адресат та реципієнт поза текстом. Внутрішній монолог дуже часто має чітко означеного адресата в самому тексті. Таким адресатом може бути сам персонаж-мовець, інші персонажі твору, вигадані особи, абстрактні поняття, матеріальні предмети тощо. Проте реципієнтом внутрішнього монологу у тексті є лише його автор, тобто персонаж-мовець.

Ще один аспект, на якому варто затримати увагу, — теза про невокалізованість внутрішнього монологу. Форми внутрішнього

монологу розвивались, ускладнювались, змінюючи таким чином його потрактування, розширюючи його класифікацію. Незмінним щоразу залишалось одне – розуміння внутрішнього монологу як “невимовленого” або внутрішнього мовлення. Від початку розвитку теорії внутрішнього монологу це поняття трактували як “мовлення без слухача, невіголошене вголос”, “висловлення, не призначене для вимовляння вголос”, мовлення до себе і “про себе”, обмеживши таким чином і його функції, і форми вияву: внутрішній монолог “використовується для вираження, подання і передачі внутрішніх переживань персонажів твору, функціонує як відповідник *епічної нарації*”<sup>2</sup> [Виділ. наше – З. Л.]. Таким чином родові межі функціонування внутрішнього монологу фактично чітко окреслено межами епосу. Грунтуючись на цьому принципі, в класифікаціях монологічного мовлення часто в єдиному контексті розрізняють монолог внутрішній, монолог ліричний, монолог драматичний. Таку класифікацію пропонують, зокрема, автори Української Літературної Енциклопедії. Основою для такої класифікації, такого розмежування та протиставлення стає трактування внутрішнього монологу як невимовленого мовлення персонажа, спрямованого насамперед до себе, такої собі “німої” розмови з самим собою. Що ж до драматичного і ліричного монологів, то це – сценічне й, відповідно, поетичне *висловлювання*, розгорнуто-емоційне, пройняте особливим драматизмом (відповідно філософічністю, ліризмом), адресоване *формально* персонажеві-мовцю (чи ліричному героєві), а по суті – публіці (читачеві)<sup>3</sup>. У таких визначеннях є чимало неточностей.

По-перше, надмірна емоційність, особливий драматизм, ліризм, філософічність не можуть стати суттєвими ознаками відмінності драматичного, ліричного і внутрішнього монологів, оскільки притаманні останньому не менше. Скажімо, монологи Ромео (“Ромео і Джульєтта” Вільяма Шекспіра), Міріам (“Одержима” Лесі Українки) чи Фауста (“Фауст” Гете) поза драматичним текстом могли б стати прекрасними зразками любовної чи філософської лірики. Так само можна порівняти й внутрішні монологи Олеся (новела “Гайдамака” Валер’яна Підмогильного), Мерсо (повість Альбера Камю “Сторонній”) та Гамлета (трагедія “Гамлет, принц данський” Вільяма



Шекспіра), роздуми яких обертаються навколо екзистенційних проблем. Монолог батька з новели “Цвіт яблуні” Михайла Коцюбинського є не менш драматичним за монолог Шумицького з драми Олександра Олеся “Вилітали орли”. Підставою для порівняння цих монологів є не проблематика мовлення, однотипність мовленнєвої ситуації чи схожість психічних станів персонажів-мовців, а насамперед організація їх мовлення:

*...Ні, се не може бути... Се дико... Се безглуздо... Хто її забирає? Кому потрібне її життя?.. Хто може виточити кров мого серця, коли я ще живий... Мою Оленку, мою радість, мою дитину єдину...Ні, не може того бути... не може бути...*

(М. Коцюбинський, “Цвіт яблуні”)

*Що це? Сон?! Дійсність? Мати Божжа! Що це? Їх нема? Ні Андрія, ні Бориса немає більше?! Не може бути. Це не може бути! Вони живі! Це сниться дурний, несамовитий сон! Так, це... сон! Я сплю. Це мені сниться... Прокляття! Я не можу прокинутись. Мамо! Андрію! Борисе! Збудіть мене, бо розірветься серце...*

(О. Олесь, “Вилітали орли”)

Окрім тематичної, емоційної співзвучності цитованих монологів легко простежується чимало спільного у їх структурі: та ж обірваність мовлення, втрата логічності в його побудові, та ж емоційно забарвлена лексика, особлива експресивність.

По-друге, щодо адресата та реципієнта драматичного, ліричного та внутрішнього монологів, то тут суттєвих відмінностей між ними також немає.

Тобто протиставлення монологів драматичного, ліричного і внутрішнього зрештою зводиться до так би мовити родової приналежності монологічного висловлювання. Бо принцип вокалізованості/невокалізованості теж не може бути визначальним. Ліричний монолог за своєю суттю невимовлене висловлювання. Вокалізованість драматичних монологів зумовлена специфікою драми як літературного роду: драматичні твори призначені для сценічної постановки, тобто передусім для глядача і слухача. Проте нерідко драматичний монолог може зазнавати метаморфоз, наближаючись виражально до внутрішнього

монологу: у кіноекранізаціях драматичних творів персонаж мовчить, проте озвучує свої думки голосом за кадром. Переважно драматичні монологи є таким собі “озвученим” мисленням, розмірковуванням уголос. Однак подібне можна спостерігати не лише в драматичних творах. Йдеться про т. зв. “монологи на самоті” (нім. *Selbstgespräch*)<sup>4</sup>. Це монолог “виголошений на самоті чи в атмосфері психологічної ізольованості мовця від присутніх”<sup>5</sup>. Витоки такого розмірковування вголос нерідко пов’язують із традицією возвеличування сили Слова, періодом розвитку суспільства, коли люди отримували задоволення від говоріння вголос і вірили в магічну силу слова (розмови вголос із собою, різними фантастичними істотами, предметами, силами природи тощо). Щоправда “монологи на самоті” розглядаються не як різновид внутрішнього монологу, з огляду, власне, на невокалізованість внутрішнього монологу, а як різновид монологічного мовлення, яке згодом “набуло форми внутрішнього мовлення”. Хоча слід зазначити, що за своєю сутністю “монолог на самоті” є подібним до монологу внутрішнього — розмова із самим собою: голос лише посилює ефект “автокомунікації” і самовпливу. Тож цю мовленнєву форму цілком можна вважати різновидом внутрішнього монологу чи одним з етапів його розвитку. Гарною ілюстрацією може стати уривок із повісті Ольги Кобилянської “В неділю рано зілля копала”.

*“Вернувши в свою хату, вдарилася Мавра п’ястком в голову. “Се він, отже, той Гриць, царевич мій — він! Він, що заодно, як казала Тетяна, на чорнім коні їздив, бо і в мене був на нім... Ой господи, — забідкалася. — Де я мала свою голову, коли він був у мене? Я йому ворожила і не догадалася, що се він! Тетянин! Де була голова в мене? Мов ті птахи, тютюкали вони собі лісом, може, й недалеко від мене, а я не остерегла”.*

*— Тетяно, серце моє! — простогнала вголос. — Тетяно моя, серце моє, що тепер з тобою буде? Ти, я бачу, не Мавра, ти, я бачу, не перенесеш сього. Тебе вже жаль заглушує; господи, змилосярдися. Що ти змалку не мала? — говорила далі. — Все, що хотіла, мала. Завше було, як бажала... а тепер... — із жалю-розпнуки за дівчиною Мавра*

*за голову їмилася, та тут вже і схаменулася. Ні. Вона піде до нього. Завтра. Скоро зазоріє, заким сонце зійде, вона буде в нього. Тепер знає все. Впаде йому до ніг і з душі попросить. “Синоньку, царевичу мій красний, — буду молити. — Не губи Тетяни. Я її вибавила. Я її ви голубила — не вдалася тобі? Не вдалася ростом, не вдалася бровами, не вдалася серцем? Синоньку мій — не губи!”*

*Може, послуха”.*

Внутрішній монолог героїні повісті, циганки Маври, починається прямою мовою, коли емоції досягають, так би мовити, “точки кипіння”, думка виривається назовні, не порушуючи при цьому розвиток внутрішнього мовлення героїні, а потім плавно переходить у невласне — непряме мовлення, яке містить у собі ще один блок прямої мови, зверненої безпосередньо до Гриця — імітація можливої майбутньої розмови з ним.

Таким чином, **внутрішній монолог** — це мовлення персонажа, адресоване самому собі чи іншим персонажам, абстрактним поняттям, фантастичним істотам тощо, нерозраховане на відповідь, реципієнтом якого у тексті є сам персонаж-мовець. Можна говорити про різноманітність способів вираження і організації внутрішнього монологічного мовлення в епічних, драматичних та ліричних літературних творах, про функціонування (чи принаймні рефлексії) внутрішнього монологу на різних родових рівнях. Проте “китом”, на якому тримається внутрішній монолог, власне, є інше.

Дюжарден надзвичайно точно вловив сутність внутрішнього монологу, чого часто не брали до уваги його наступники. Адже з допомогою цієї літературної форми монологу автор не просто передає думки, почуття персонажа, а створює своєрідну літературну модель психічної діяльності людини, намагаючись якомога правдоподібніше відтворити процес мислення в його безпосередньому протіканні. В. Фашенко, розмірковуючи про внутрішній монолог як літературну репрезентацію внутрішнього мовлення, характеризував внутрішнє мовлення як “нерозчленований єдиний потік свідомості й відчуттів”<sup>6</sup>, хоча слід зазначити, що відомий дослідник водночас критично оцінював творчість прихильників школи “потіку свідомості”. Та мовлення внутрішнє необов’язково мовлення “невимовлене”. Знак

тотожності варто поставити радше між ним та процесом мислення. Внутрішній монолог стає для читача дверима у внутрішнє мовлення персонажа, в “ословеснені” глибини його свідомості й підсвідомості. О. Потебня свого часу зазначав, що саме за допомогою слова “...відбувається розклад думки. ...У слові вперше людина усвідомлює свою думку...”<sup>7</sup> [Виділ. наше – З. Л.]. Тому поява подібних експериментів – спроб зазирнути в майстерню слова-думки чи думки-слова – саме у літературних творах, власне, не випадкова. Інша справа – наскільки вдалою і відповідною виходить ця модель незбагненого процесу мислення у конкретного автора в конкретному творі, а це справа не з легких. У своєму листі до Льва Толстого В. Стасов, звинувачуючи письменників сучасної йому доби у створенні “незадовільних”, за його визначенням, монологів, відзначав: “Мені здається, що в “розмовах” дійових осіб нічого немає важчого за “монологи”. Тут автори фальшивлять і вигадують більше, ніж у всіх інших своїх писаннях, – і саме фальшивлять умовністю, літературністю і... академічністю. Майже в жодного і ніде немає тут справжньої правди, випадковості, неправильності, уривчастості, недокінченості і всяких стрибків. Майже всі автори... пишуть монологи абсолютно правильні, послідовні,.. і архілогічні... А хіба ми так думаємо самі з собою? Зовсім не так”<sup>8</sup> [Виділ. наше – З. Л.]. Крім того, створити справді вартісний внутрішній монолог означає правдоподібно відтворити мислення *Іншого*, і тільки його, не залишивши й тіні власного “я”, подарувати читачеві фантомну можливість зануритись у внутрішній світ *Іншого*, пізнати думки *Іншого* безпосередньо, чого в реальному житті ми зробити не можемо. Підтримувати цю ілюзію стороннього спостерігача “у чужій голові”, зважаючи на притаманну людській істоті всюдисущій суб’єктивності, може лише дійсно талановитий письменник.

---

<sup>1</sup> Подаємо за вид.: Шмид В. Нарратология. – М., 2003. – С. 214.

<sup>2</sup> Літературний словник-довідник / За ред. Р. Гром’яка і Ю. Коваліва. – Київ, 1997. – С. 478.

<sup>3</sup> Про це: Українська Літературна Енциклопедія. В 5 т. – К., 1995. – Т. 3. – С. 411.

<sup>4</sup> Про це: Vollmann E. Ursprung und Entwicklung Monologs bis zu seiner Entfaltung bei Schakespeare. – Bonn, 1934.

<sup>5</sup> Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. Кошевникова. – М., 1987. – С. 97.

<sup>6</sup> Фащенко В. Внутрішнє мовлення // У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури. – К., 1981. – С. 135.

<sup>7</sup> Потєбня О. Думка й мова // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів, 2002. – С. 35.

<sup>8</sup> Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878–1906. – Львів, 1929 / Цит. за вид.: Фащенко В. Внутрішнє мовлення // У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури. – К., 1981. – С. 136.

Мар'яна ГІРНЯК

## СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНА ОРГАНІЗАЦІЯ ТВОРІВ В. ДОМОНТОВИЧА ЯК ВИЯВ АВТОРСЬКОЇ ФУНКЦІЇ

Автор і його “взаємини” з текстом і читачем, значення твору й авторська інтенція — одна з найважливіших і найсуперечливіших проблем сучасного літературознавства, яка потребує ґрунтовного вивчення й виваженого тлумачення. Проголошуючи “смерть автора”, теоретики (Р. Барт, М. Фуко, Ж. Дерріда та ін) небезпідставно відмовилися від ототожнення письменника як реальної особи й автора як текстуальної категорії, а отже, і від остаточного розпізнавання авторських інтенцій у художньому творі. Однак обмеження авторської “влади” не може заперечити існування такого складного феномена, як авторська свідомість, що актуалізується на різних рівнях художнього тексту. Одним із таких рівнів є сюжетно-композиційна організація літературного твору, яка дає підстави говорити про відповідність усієї художньої структури задумові автора, про оригінальні авторські “механізми” творення віртуального світу, а отже, про форму як втілення змісту індивідуальної свідомості письменника. Звичайно, йдеться не так про свідомі інтенції автора, як про його “перевтілення” в глибинний образ автора-функції, який читач може реконструювати лише в результаті цілого комплексу операцій над художнім текстом.

Перша половина ХХ століття позначена деструкцією старих наративних форм і впровадженням модерних способів сюжетно-композиційної організації художнього твору. В. Петров-Домонтович, як і інші представники українського модернізму, відмовився від кардинального реформування традиційних форм, однак внутрішня дисгармонійність, що зумовила появу “розірваного” стилю в європейських літературах, безперечно, не могла не вплинути на формозмістові особливості Домонтовичевої прози. “Старе” і “нове” в творах письменника тісно переплетені, але “нове”, як правило, приховане під видимою “прозорістю” висловлювання. Ю. Шерех не випадково наголошує на тому,

що твори Домонтовича завжди приємно і цікаво читати, що вони захоплюють перипетіями сюжету, “інтелігентною пікантністю”, але водночас передбачають глибинні пласти значень і своєрідне літературне експериментування<sup>1</sup>.

Дбаючи про свого реципієнта, В. Петров-Домонтович звертається у своїх художніх творах до інтимної теми, яка завжди була одним із найголовніших способів зацікавлення масового читача. Необхідно, проте, зауважити, що любовні пригоди Домонтовичевих персонажів лише на перший погляд дозволяють читачеві провести паралелі до перипетій традиційного любовно-психологічного роману. Любовна проблематика виходить далеко за межі кохання, яке після численних незгод і страждань знаходить щасливе і логічне завершення в шлюбі. Для В. Домонтовича інтимна тема важлива насамперед в інтелектуальному аспекті, про що свідчать хоч би парадоксальність взаємин Комахи з п'ятирічною Ірцею чи його серафічна любов до Вер. Любовна сюжетна лінія, з одного боку, інтригує читача, виконуючи роль своєрідної “стратегії, що дозволяє збудувати поверхневу нарацію”<sup>2</sup> і забезпечити бажану для читача фабулу, без якої, “плоть роману перетворюється на безформну хмару, химерну плазму”<sup>3</sup>, а з іншого, вона служить оболонкою для розвитку важливих філософських та суспільно-політичних ідей, для тієї внутрішньої фабули, очевидно, важливішої від зовнішнього плану. Любовна лінія то стає способом продемонструвати конфлікт між природним потягом і технічно-експериментальним існуванням людини в механізовану добу (“Доктор Серафікус”), то зумовлює появу думок про двозначність людського існування та антипсихологічне і антипочуттєве кохання (“Без ґрунту”), то перетворюється в тло для розгортання ідеї про вплив мистецького твору на внутрішній світ людини (“Спрага музики”). Тому висновок Л. Новиченка про те, що інтимна тема потрібна Домонтовичеві для того, щоб “після раціонального холоду своїх об'ємних (хай і бездоганих) просторово-часових історичних абстракцій відчутти як певне коригуюче начало емоційне тепло звичайних людських почуттів”<sup>4</sup>, здається нам слушним тільки наполовину: по-перше, дуже рідко доводиться говорити про справжнє “звичайне” кохання між персонажами, а по-друге, любовна лінія є або другорядною (“Без назви”), або – що особливо характерне для малої прози В. Домонтовича – взагалі відсутньою.

Головні конфлікти в прозі В. Петрова-Домонтовича, втілені у відповідні сюжетні лінії, – це ті конфлікти, яких вимагає багатопланова сучасність. Ідеться про зіткнення раціонального й ірраціонального способу мислення (“Розмови Екегартові...”, “Курортна пригода”, “Апостоли”, “Дівчина з ведмедиком”) чи про політичне підґрунтя конфлікту (“Чемність”, “Відьма”, “Князі”, “Трипільська трагедія”, “Професор висловлює свої міркування” тощо). Така спорідненість сюжетних структур у різних творах письменника підтверджує подвійну природу літературного твору, який, з одного боку, відокремлений від автора-творця, а з іншого, несе на собі його “відбиток”. Інтелектуальний характер прози В. Петрова-Домонтовича перетворює конфлікт у “певну розумову схему”<sup>5</sup>, яка детермінує розвиток сюжету, а отже, зовнішні події, зображення психічних станів тих чи тих персонажів служать насамперед способом наповнити текстуальний простір філософськими ідеями, що дають підстави говорити про відповідні світоглядні принципи В. Домонтовича.

Варто також зауважити, що В. Петров-Домонтович так уміло координує різні сюжетні лінії і поєднує наскрізні конфлікти з мікроконфліктами, що стає умовною сама межа, яка відокремлює головне від другорядного. Наприклад, у “Помсті” конфлікт військового ватажка і маси тісно пов’язаний з ідеями відносності поняття зради й необ’єктивності індивідуальної істини. Конфлікт між раціональним та ірраціональним у “Дівчині з ведмедиком” органічно доповнюється конфліктом особистості і суспільства, коли Зина повстає проти узвичаєних морально-етичних норм. У “Докторі Серафікусі” відсторонення персонажа від суспільства супроводжує прихований від людського ока конфлікт між Серафікусовими психологічними станами. Як бачимо, конфлікти в прозі В. Петрова-Домонтовича можуть бути особистими чи суспільними, буденними чи вічними, але в кожному разі, пронизуючи всі формальні і змістові елементи художнього твору, вони є породженням свідомості автора.

Звернення В. Домонтовича до амбівалентних філософських проблем, для яких важко знайти однозначне розв’язання, зумовлюють розмивання жорсткої бінарної основи конфлікту, при якій легко визначити позитивних та негативних протагоністів і приписати їм авторське схвалення чи осуд. На місце



полярних опонентів приходиться складний взаємозв'язок поглядів таких персонажів, які самі перебувають у процесі пошуку істини. Відповідно, протиріччя існують не лише між дійовими особами, а й між окремими думками одного суб'єкта свідомості, а зовнішній конфлікт часто непомітно переходить у внутрішній. Цікаво, що С. Хороб<sup>6</sup> взагалі вважає умовним поділ конфлікту на зовнішній і внутрішній: внутрішній конфлікт, з одного боку, зумовлений зовнішніми чинниками, а з іншого, надає динаміки зовнішнім протиріччям. У такій позиції справді є частка істини. У повістях “Дівчина з ведмедиком” та “Без ґрунту” “оголення” внутрішнього світу гомодієгетичних нараторів відбувається під впливом зовнішніх подій: чудні стосунки Іполіта Миколайовича з Зиною, ірраціональне знайомство Ростислава Михайловича з Ларисою Сольською чи конфлікт довкола Варязької церкви. Однак між внутрішнім і зовнішнім конфліктами все ж таки існує відмінність: тип конфліктної домінанти впливає на глибинну композиційну структуру художнього твору, на принципи формування художнього світу.

Якщо превалювання зовнішнього конфлікту зумовлює появу розвинутого сюжету, причинно-наслідкових зв'язків між подіями, різноманітних перипетій та інтриг, які спонукають читача поцікавитися, чим закінчиться історія, то акцент на психологічних конфліктах призводить до зосередженості на внутрішній дії. У прозі В. Петрова-Домонтовича доволі відчутною стає тенденція до внутрішньоконфліктних домінант, до пошуку нових форм освоєння розірваної реальності. Художнє мислення автора витворює своєрідну концепцію композиції, при якій, з одного боку, немає абсолютизації внутрішнього дискурсу, вираженого через потік свідомості, але, з іншого, немає і традиційної фабули. Зовнішні події не цікаві самі по собі. Навіть у “Дівчині з ведмедиком” чи “Аліні й Костомарові”, де сюжетні перипетії, безперечно, привертають увагу реципієнта, перевага філософської думки над зовнішньою дією не викликає сумнівів, не кажучи вже про повість “Без ґрунту”, в якій події взагалі постають як одні з можливих, випадкові для персонажа. Фабула важлива остільки, оскільки вона розчиняється в його свідомості. На передній план виходять рефлексії суб'єктів, внутрішня напруга, яка компенсує сповільнений рух “подієвого” сюжету. Наприклад, внутрішня боротьба в “Приборканому гайдамаці”

дозволяє читачеві простежити докори сумління Сави Чалого, побачити конфлікт персонажа не тільки з “іншим” із зовнішнього світу (Гнат Голий і всі колишні побратими), а і з іншим собою. Варто принагідно звернути увагу на те, що редукція фабули досить характерна для малої прози В. Домонтовича. Це стосується як творів есеїстично-автобіографічного характеру (“Болотяна Лукроза”, “Мої Великодні”, “Передвеликоднє”), в яких відчутно превалює розкриття процесів духовного життя суб’єкта свідомості, так і творів, які можна було б назвати “оповіданнями одного моменту”: на місці сюжетних перипетій з’являється одна, але глибока за своїм внутрішнім змістом, ситуація, яка спонукає читача усвідомити її сенс (“Письменник і генерал”, “Емальована миска”). Як бачимо, послаблена фабульність обумовлена навіть не так предметом розповіді, як самим підходом до матеріалу, а отже, вона є істотною властивістю Домонтовичевої прози.

Літературознавці неодноразово вказували на те, що тенденції композиційної поетики тісно пов’язані з існуванням у художньому творі авторського первня, авторської “активності”<sup>7</sup>. Уже на підсвідомому рівні в митця з’являється певна концепція побудови твору, яка виражається через органічне взаємопроникнення різних елементів, через оригінальні композиційні прийоми, які дають читачеві підставу зосереджувати увагу не лише на “дії в тексті”, а й, як сказав би П. Рікер, на “дії тексту”<sup>8</sup>. Безперечно, йдеться не про те, що автор зумисно розставляє власні акценти в творі, а про те, що навіть при найбільшому бажанні митця “усунутися” з тексту факт витворення такого, а не іншого художнього світу, свідчить про відповідний характер авторської свідомості.

Оригінальний підхід до формування своїх творів демонструє і В. Петров-Домонтович. Дослідники його прози майже одноставно визнають “мистецьку досконалість” текстів, “вправність виконання”, “сувору композиційну впорядженість” і водночас “непрямолінійність”<sup>9</sup>. Створюючи ілюзію класичного розгортання конфлікту, Домонтович намагається знайти вагомий поштовх для порушення стану рівноваги (поява в житті “раціонального” Іполіта Миколайовича непередбачуваної Зини), спровокувати динамічний розвиток дії (“шлюбні” і політичні перипетії в “Аліні й Костомарові”) і чітко спланувати частини художнього

твору, які мали б логічно впливати одна з одною. Однак, наприклад, у “Докторі Серафікусі” замість звичного для читача розвитку стосунків однієї пари персонажів, бачимо почергові взаємини Комахи з Ірцею, Тасею і Вер, внаслідок чого сюжет здається розірваним на три частини. З протилежною ситуацією стикаємося в оповіданнях “Професор висловлює свої міркування” і “Професор та Іван Закутній діють”: одну і ту саму фабулу (з одними і тими самими персонажами) письменник опрацьовує в двох різних творах, об’єднуючи їх лише підзаголовком “З циклу ‘На заслання’”. До того ж, місце безпосереднього розвитку подій часто займає переповідання окремих епізодів або їх інтелектуальне коментування, яке нерідко перетворюється в цілі фрагменти рефлексій наратора. Відповідно, ритм викладу безперервно змінюється зі спокійно-епічного на прискорений або ускладнено-аналітичний.

Показовим щодо організації художнього твору є його початок, з допомогою якого автор дає читачеві уявлення про стиль твору, формує в реципієнта певний горизонт сподівань, а отже, пропонує своєму адресатові своєрідний ключ до розкодування закладених у тексті значень. Наприклад, “Романи Куліша”, “Аліна й Костомаров”, “Франсуа Війон”, “Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти” починаються рефлексіями наратора про “сердечну зів’ялість” і “душевну спустошеність” Кулішевого інтимного життя, про приховану суть банальностей, про вплив епохальних змін на долю і свідомість людини чи про особливості доби романтизму, що, безперечно, свідчить про філософсько-інтелектуальне підґрунтя згаданих творів. Варто звернути увагу також на те, що для прози В. Домонтовича не характерні нудні вступи, розлогі експозиції, в яких подається передісторія персонажів. Інформаційне тло подій або з’являється в сконденсованому вигляді (“Напередодні”, “Самотній мандрівник...”) – причому зав’язка органічно виростає з експозиційного викладу (“З шістьох дітей сільського пастора Вінсент найстарший. Уже з дитинства він виявляє важку вдачу. Він дикий і замкнений, нерадісний, сутінковий”<sup>10</sup>), – або розпоршується у вигляді скупих відомостей, які супроводжують розгортання дії, що починається з перших фраз художнього твору (“Відьма”, “Курортна пригода”). Цікавою з погляду формальної організації є оповідання “Приборканий гайдамака”, яке сам автор

назвав “новелою з кільцевим сюжетом”. Початок твору, побудований як конфлікт між Савою і зрадником Онисимом, повторюється в кінці оповідання, тільки в модифікованому вигляді, ніби на іншому витку спіралі: на місці Онисима опиняється “зрадник” Сава.

Поняття початку і кінця художнього твору неодмінно викликає в читача запитання, чому автор саме так, а не інакше побудував історію. У випадку з Петровим-Домонтовичем питання кінцівки твору має особливе значення, адже повісті й оповідання письменника переважно не дають підстави говорити про традиційно-однозначну фатальну чи щасливу розв’язку. Таку тенденцію можемо простежити вже в “Аліні й Костомарові”, де автор, хоч і одружує “його” та “її” після тривалих перипетій, все-таки далекий від трактування шлюбу як вирішення всіх проблем. “Романи Куліпа” закінчуються із завершенням “однієї” з любовних історій персонажа, але останні фрази твору не дають змоги реципієнтові зрозуміти, чи цей роман був уже останнім чи, може, автор просто вирішив не розповідати читачеві про все інше і використав кінець твору як прийом “природного умовчання”<sup>11</sup>. Враження “обірваного” кінця справляють також “Напередодні”, “Франсуа Війон”, “Доктор Серафікус”, “Без ґрунту”, “Розмови Екегартові...” та інші твори, на основі яких можна зробити висновок про принципову незавершуваність як естетичну установку автора. Фінал повинен не чітко й остаточно розставити все на свої місця, а дати поштовх думці читача, спричинити ситуацію, коли, за висловом П. Бурдьє<sup>12</sup>, свідомість читача почне поводитися так, ніби вона є свідомістю автора. Останнє слово в тій чи тій історії буде сказано пізніше, за межами художнього тексту. Наприклад, Екегарт і Карл Гоцці переривають свою дискусію через випадкову бійку на вулиці, але, безперечно, десь і колись вона матиме продовження. В “Емальованій масці” ситуація з “хворим” персонажем практично повертається на status quo: пацієнт, не зумівши переконати лікаря у своїй “нормальності”, залишається з тим самим клеймом “божевільного”, що й на початку оповідання. Початком виявляється закінчення “Доктора Серафікуса”, адже невідісланий лист стає своєрідним одкровенням для читача, поворотним пунктом, новим розумінням образу персонажа. Відповідно, напрошується висновок, що “три крапки” — єдине вмотивоване

закінчення художнього твору, адже персонажі продовжують існувати навіть після того, як ми втрачаємо їх із поля зору.

Останні слова художнього твору важливі ще й з огляду на те, що вони відкривають перспективу, з якої можна переглянути й переосмислити всі його елементи. У процесі читання реципієнт вибудовує в своїй уяві “можливі світи”<sup>13</sup>, які дуже часто руйнує подальше розгортання тексту. Наприклад, у “Дівчині з ведмедиком” горизонт сподівання читача зазнає фрустрації вже з перших сторінок повісті. Лінія Семена Кузьменка, якою автор, очевидно, намагається ввести в оману обізнаного з виробничими романами читача, насправді “зависає”, і дія розгортається в зовсім іншому руслі. Ознайомившись з персонажами, реципієнт починає передбачати, як розвиватимуться далі події, відгадувати, з ким же одружиться Варецький, але несподівані сюжетні ходи не лише не підтверджують антиципацій читача, а й переводять розповідь на якісно інший рівень, змушують його координувати різні перспективи тексту, які, на слушне переконання В. Ізера<sup>14</sup>, окреслюють погляд автора. У “Докторі Серафікусі” сцена в сквері, де Комаха пояснює п’ятирічній Ірці, що таке “рінерит з оріньякської стоянки Реб’єр”, дає читачеві підстави сподіватися звичайної повісті про дивака-професора, але натомість автор пропонує твір із вагомим інтелектуальним підтекстом, представляє персонажа, який, незважаючи на свою масковану зовнішність, здатний жити думками про Іншого<sup>15</sup>. Таким чином, читання твору постійно поєднується з напруженим шуканням, ліквідуванням лакун, домислюванням того, що не сказано безпосередньо в тексті.

Звісно, домислювання читача не може бути довільним. Ті чи ті висновки реципієнт робить на основі істотних чи, на перший погляд, малоістотних подій (за Р. Бартом<sup>16</sup>, “ядерних” чи “каталізаторських” функцій), певних елементів, які допомагають розкрити стан персонажа чи втілити атмосферу ситуації. Невипадково Е. По<sup>17</sup> звернув увагу на те, що в художньому творі все має бути продумане до найменшої деталі, кожна з яких повинна експліцитно або імпліцитно підводити читача до розв’язки. Особливо це стосується наскрізних деталей, які відіграють значну роль у творенні сюжету. Як приклад можна згадати образ годинника (“Приборканий гайдамака”), який нагадує Саві Чалому про “машинову гармонію універсу”. Згодом

ритмічне “тікання” годинника — що водночас символізує безперервний плин часу — постає як тло для розмови Сави зі своїм двійником і вказує на приреченість людини, яка впустила у своє існування “механізовану ляльку”. Отож деталь, що в одному епізоді з’явилася лише як потенційна, в іншому доводить свою невідповідність, перетворюється в “акцентно-смісловий пуант”, в “ядро”<sup>18</sup>, яке об’єднує окремі внутрішньо завершені епізоди. Наскрізними деталями в Домонтовича можна також вважати окуляри, які, хоч і не виконують “кардинальної” функції у творах, з’являються на сторінках прози письменника як обов’язковий елемент портретів Іполіта Миколайовича, Серафікуса, Ростислава Михайловича чи Костомарова, спонукаючи читача звернути увагу на спорідненість зовнішніх і внутрішньо-психологічних портретів Домонтовичевих персонажів-інтелектуалів. Очевидно, цей факт свідчить про домінування образу людини наукової праці в авторській свідомості Домонтовича, тим паче, що постаті створених персонажів часто спонукають провести паралелі до письменника як біографічної особи (ідеться не лише про спорідненість їхніх фахових зацікавлень чи поламаних окуляри В. Петрова, про які він згадує у листах до Софії Зерової, а й про “кругле обличчя... проникливий самозаглиблений погляд очей через скельця окулярів... цілковиту замкнутість і непоказність, але водночас спостережливість і могутній інтелект”<sup>19</sup> емпіричного автора).

Важливими в прозі В. Петрова-Домонтовича є також ситуативні деталі, які, за слушним спостереженням Ю. Шереха, завжди містять далеко більшу від них самих цілість”<sup>20</sup>. Це стає особливо очевидним, коли згадати “Розмови Екегартові...”, де “повії в чорних сукнях черниць і черниці в блискучих шовках повій”<sup>21</sup> наводять на думку про те, що в світі, де все має присмак двозначності, неможливо знайти остаточного розв’язання тих чи тих проблем. Деталь стає способом перекинути місток від конкретного до загального, універсального, виконує функцію образного натяку, який дає поштовх думці читача і дозволяє сфокусувати погляд на ключових проблемах. Наприклад, образ чорної кішки з гнучким тілом і пожадливіми очима набуває символічного звучання в контексті Серафікусових взаємин з Вер, а в “Емальованій мисці” наратор, очевидно, невідповідно зосереджує увагу реципієнта на “халаті з ніжно-рожевими

смужками – стандартному вбранні для хворих”, – який “був явно закороткий”<sup>22</sup> для пацієнта. Отож кожна деталь у В. Домонтовича, незалежно від того, чи автор свідомо чи несвідомо вводить її у текст, перетворюється в знак з глибоко прихованим означуванням.

Не можна також не згадати про функціональне навантаження численних деталей побуту й середовища в прозі В. Петрова-Домонтовича. Описуючи помешкання Тихменєвих, Варецький згадає розташовані в одній “шклянній шафі” різноманітні дрібні і масивні предмети, які, символізуючи приналежність до різних стилів та епох, справляли прикре враження дисгармонії і засвідчували невизначеність і дискретність внутрішнього світу самих Тихменєвих. Про відповідний стиль доби сигналізують також інші побутові подробиці: пенсне Вер (“Доктор Серафікус”), “бляшана буржуйка” в кімнаті Варецького (“Дівчина з ведмедиком”), “свіжі й хрумкі” булочки та “вазочки з варенням” у “добрих господинь” Тихменєвої та Витвицької, які вже сприймаються як анахронізм у порівнянні з “шоколадом фабричного виробництва” в Лариси Сольської (“Дівчина з ведмедиком”, “Без ґрунту”). Таким чином, деталі виконують також семіотичну функцію, спонукаючи читача шукати глибинних значень потенційно незавершеного тексту.

Зміна епох тісно пов’язана з деформованим відчуттям часу в персонажів прози В. Домонтовича. Змушена існувати в “розриві між двома світами, між минулим і майбутнім”<sup>23</sup>, людина перебуває в теперішньому, яке постійно вислизає від неї, адже вона або, як Сава Чалий (“Приборканий гайдамака”), “живе лише споминами про минулі повстання”, або, як Пилип Орлик, намагається передбачити, як виглядатиме “завтрашній” світ. Реальний час потрапляє в залежність від психологічного часу середовища чи від змінюваного внутрішнього стану персонажа. Інколи час проходить так швидко, що наратор “Дівчини з ведмедиком” вдається до часового еліпсису, згадуючи на початку одинадцятого розділу, що від останніх описаних подій уже “минули роки”. Проте набагато частіше дійсний плин часу поступається місцем якомусь одному часовому витку, на якому наратор осмислює важливі для нього події чи проблеми, або, навпаки, космічному часові, коли “тут і тепер” можна легко спроектувати на вічність. Наприклад, у “Болотяній Лукрозі II” мемуарист обирає період “голодної весни 20 р.” і

намагається відтворити ситуацію, яка панувала в тодішньому “мертвому Києві”. З іншого боку, “космічні простори, де зорі рухалися по одвіку усталених колах” і “небесна музика сфер” в “Апостолах” дають підстави читачеві говорити про універсальність часового виміру в оповіданні. Це означає, що час можна розглядати як “відображення філософських представлень художника”, як “частину авторського концепту дійсності”<sup>24</sup>. До того ж, подекуди персонажі Домонтовича (Іполіт Михайлович, Ростислав Михайлович) самі починають замислюватися над проблемою часу: “Час опрозорується. Усувається спротив часу. Зсуваються події...”<sup>25</sup>. Час набуває ірреальних властивостей, перетворюється на відносну категорію, про що свідчить часовий парадокс, який відбувається з персонажем-наратором: Ростислав Михайлович завчасно прийшов на нараду, але, зрештою, спізнився і не потрапив на неї взагалі. Звідси напрашується висновок, що зв’язок між часовими координатами в прозі В. Домонтовича радше внутрішній, а не зовнішній, і тому читачеві варто звернути увагу не лише на часову побудову (ретроспекції, проспекції, еліпсиси) художнього твору, а й на його часову атмосферу.

Щоправда, часова атмосфера і часова побудова художніх творів письменника тісно взаємопов’язані. Зміщення часових площин, руйнування хронологічної послідовності мають у собі серйозне смислове навантаження. Вибір ретроспективного ракурсу означає відмову від жорсткого причинно-наслідкового зв’язку між подіями. Про те, що відбувалося в минулому, наратор говорить з перспективи, з позиції всезнання. Спогади Іполіта Михайловича про події в німецькому ресторані спонукають персонажа ще раз обдумати все, що сталося, і дозволити минулому знов увірватися в своє існування. Надаючи викладові напруження, оголюючи душевний стан суб’єкта викладу, ретроспективний прийом у цьому фрагменті водночас не зменшує інтересу до розв’язки (що є досить характерним явищем у творах із ретроспективною побудовою), а до останнього інтригує читача. Подібну ситуацію можемо простежити в повісті “Без ґрунту”, де роль інтриги, щоправда, зведена до мінімуму. Розповідь про Линника, яка взагалі справляє враження окремої історії, виникає внаслідок несподіваних асоціацій Ростислава Михайловича. Персонаж пропускає минуле через свою “теперішню” свідомість і ніби переживає його заново, сповільнюючи



розгортання реальних подій. Розвиток фабули, таким чином, поступає місцем філософській спрямованості твору, яка спонукає читача до мовчазних рефлексій над піднятими проблемами, а також до висновків про інтелектуалізм авторської свідомості. У цьому контексті необхідно зазначити, що ретроспективний екскурс наратора торкається не лише власного минулого, а й часового потоку української історії. Генетичний код поколінь, що поєднує між собою “мертвих, живих і ненароджених” представників одного “грунту”, дозволяє Ростиславу Михайловичу на власному прикладі продемонструвати, як минуле і сучасне нерозривно живуть у людині. Історія, як слушно зауважив Г. Р. Яусс, постає як “образ втраченої природи іншого часу, який став чужим, але все ж залишився своїм”<sup>26</sup>. Пам’ять батьків стає набутком власної пам’яті, а отже, знання про ті чи ті історичні події перетворюються на спосіб контактування різних часових пластів і культур. Очевидно, саме з цієї причини відсутність часового усвідомлення, розрив особи зі своїм корінням сприймаються як ознака духовного спустошення людини.

Тема історичної пам’яті в прозі В. Домонтовича, зокрема в повісті “Без ґрунту”, втілюється в образі історичної пам’ятки, яка виконує роль своєрідного медіуму між минулим і сучасним і стає сюжетно-композиційним центром художнього твору. Відбувається, як зауважив у своїй дефініції хронотопу М. Бахтін, “злиття просторових і часових ознак в осмислене й конкретне ціле”<sup>27</sup>. Знищення Варязької церкви сприймається не лише як втрата одного з мистецьких шедеврів, а й як порушення гармонії у взаємодії різних сфер буття, тобто як проблема набагато ширшого масштабу, якої не знімає навіть перетворення церкви на музей. Храм, який перестає бути місцем спілкування людини з Богом, втрачає свій трансцендентний вимір і стає звичайною “мирською” будівлею, позбавленою автентичного обличчя. Функціональне навантаження цього хронотопу виявляється також у популярності “святого простору” в Домонтовичевій прозі (“Святий Франціск з Ассізі”, “Трипільська трагедія”, “Мої Великодні”), який свідчить про свідоме чи несвідоме намагання автора підпорядкувати зовнішній простір внутрішньому, духовному. Храм стає простором воскресіння людського духу, відкритості і безпеки.

Варто зауважити, що безпечний простір для персонажів В. Петрова-Домонтовича, як правило, пов'язаний зі "своїм" середовищем. Невипадково закритий простір бараку на засланні ("Професор і Іван Закутній діють") опанований тривогою і зловісною тишею, а Карло Гоцці за жодних обставин не хоче відмовитися від своєї маленької батьківщини на набережній. Однак інколи чужий простір здається людині привабливішим від рідної, але далекої і давно втраченої вітчизни. Саме з такою ситуацією стикаються персонажі Домонтовичевої "Помсти". Дорога додому замість радості від визволення приносить усвідомлення того, що повернути час назад неможливо. Колишні бранці пустили коріння на чужій землі, і тому, коли перші почуття ейфорії зникли, з'явилося повторне враження втрати ґрунту. Тривала і виснажлива дорога послужила для кожного поштовхом до переосмислення власного життя і до вибору — тут і тепер — свого шляху.

Цікаво, що хронотоп дороги досить характерний для В. Домонтовича. Дорога, яка простягається в безконечність простору і часу, стає влучним символом людського життя. Образ мандрівника Домонтович часто вводить навіть у заголовок своїх художніх творів. "Мої Великодні" з підзаголовком "З записок мандрівника", "Самотній мандрівник простує по самотній дорозі", де образ дороги як життєвого шляху підкреслений ще й біографічним жанром повісті про ван Гога, "Зоряні мандрівники", які "подорожують" лабіринтами космічних просторів, утверджують відповідний тип персонажа, який зацікавив ще Петрова-дослідника: автор "Особи Сквороди"<sup>28</sup> виділяє в окремий розділ "мандрування" філософа, що намагався не прив'язуватися до конкретних місць і речей.

Дорога, яка завжди вимагає від подорожнього певного часу, дуже часто стає способом розкрити внутрішній стан персонажа. У "Спразі музики", наприклад, наратор порівнює Бенвенуту, яка вирішила пішки піти на зустріч до ніколи не баченого, але близького по духу поета Рільке, з "паломником, що простує до святині", з "пілігримом на шляхах до Грааля". Довга дорога сприймається як процес самооновлення перед осягненням чогось сакрального, як очікування кардинальних змін у своєму житті. У подібному просторі очікування і невизначеності перебуває також Орлик ("Приборканий гайдамака"), який, відчуваючи себе "мандрівником, вигнанцем,

людиною без вітчизни”, їхав до Бендер “з якимсь дивним почуттям радості, страху, чекання, неусталеної непевності”<sup>29</sup>. Хронотоп дороги, таким чином, стає як способом організувати матеріал у художньому творі, так і підґрунтям філософської спрямованості нараторського дискурсу. На підтвердження цього варто згадати хоч би химерне блукання Іполіта Миколайовича вулицями Києва чи оригінальну подорож Серафікуса, який замість Кам’янця приїхав до Могилева. Ірраціональність таких ситуацій, очевидно, покликана відтворити абсурдність людського існування, душевний стан людини, яка, не відчуваючи в собі певності, “блукає безпорадним мандрівником”<sup>30</sup> і для якої “легше з Гогеном здійснити мандрівку на Таїті, ніж переступити два метри між двома кімнатами”<sup>31</sup>. Подібні просторові парадокси, без сумніву, пов’язані не лише з особливістю індивідуального світосприйняття, а й із загальними тенденціями епохи, що постулювала умовність і відносність колись однозначних понять.

Подорож, яка неодмінно передбачає переміщення в просторі, виконує також композиційну функцію, як, наприклад, у біографічному нарисі “Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти”. Мандри Вацлава Ржевуського східними землями дозволяють нараторові звернути увагу реципієнта на екзотичні пейзажі арабської пустелі чи морської стихії, які, до того ж, демонструють відчутну тенденцію до семіотизації. Автор, здається, не приховує свідомого наслідування романтичної традиції: буря на морі, “утле суденце” під штормовим вітром, бажання Ржевуського втекти від цивілізації, побачити людей на лоні природи чи пізнавати інші культури, – усе це, безперечно, свідчить про сліди романтичної поезики в тексті.

Семіотичність пейзажів можна простежити і в інших творах Петрова-Домонтовича, а отже, просторові характеристики є підстави розглядати як елементи авторського світосприймання. Зовнішній опис як самоціль у прозі письменника практично відсутній. Наприклад, образ фонтана у скверіку, який з’являється в перших рядках “Доктора Серафікуса”; відразу ж вводить читача в ритм Комашиного існування: “мінливе й мляве” перебігання струмків, “абстрактні арабески тіней” нашттовхують на думку про монотонну ілюзорність світу, в якому живе дивак-професор. Відбувається цілісне сприймання людини і тла, пейзаж підпорядковується конкретній психологічній ситуації, настроям

персонажа. Невипадково “ди́ке і замкне́не”, сповнене невдачі існування Вінсента ван Гоґа (“Самотній мандрівник...”) супроводжують “пустоші, порослі чагарником”, “болотяна низина” і “одиноке бліде око сонця” в “каламутному серпанку над землею”, а життя з повною самовіддачею улюбленій справі мистецтва дозволяє побачити “соняшне світло, дерева в весняному квіті, аромат вологої землі” чи “блиск брунатної гілки, в якій буяє весняний сік”<sup>32</sup>. Характерне для імпресіоністської поетики “злиття стану душі і стану навколишньої природи”<sup>33</sup> можна простежити і в Франсуа Війона, для якого світ поперемінно стає то “дощовим і похмури́м”, то “огорненим у рожевий туман”. Таким чином, природа сприймається як продовження внутрішнього життя людини, як відображення її свідомості.

Ліризованість пейзажу має ще одне істотне навантаження: художнє мислення письменника не обмежується потужним інтелектуальним струменем, органічним у технізованому світі, а звертається також до природи, на лоні якої людина шукає заспокоєння і в яку вона хоч час від часу відчуває потребу вдивлятися і вслухатися. Напевне, саме тому Іполіт Миколайович з Мар’єю Іванівною проводять цілий день на Дніпрі, де можна годинами дивитися в “безкраю блакитну безмежність”. Між людиною і природою виникає своєрідна “зона” мовчання, яка дозволяє замислитися над сокровеним і принаймні на короткий час відчутти гармонійний зв’язок між собою і навколишнім світом. Навіть Ростислав Михайлович, який безапеляційно стверджує, що “не любить природи”, що він — людина міста, і для нього “краєвид повинен розкриватися з тераси ресторану”, все-таки “поринає в споглядання глибокого сая́ва Дніпра”<sup>34</sup>, доповненого сонячним світлом. Щоправда, споглядання природи не завжди є джерелом гармонії для персонажів. Ростислав Михайлович з болем усвідомлює, що місця його дитинства почали нагадувати мертвий краєвид “шлаку, сміття й бруду”; і навіть ріка стала “пласкою й безбарвною”, “абстрактною формулою механістичної теорії”<sup>35</sup>. Аналогічні сліди цивілізації залишила і в міському просторі Дніпропетровськ, у якому минули дитячі роки Ростислава Михайловича (і в якому, до речі, народився Віктор Петров), перетворився на руїни будинків з іржавими дахами. Про невинуватість появи таких ідей у прозі В. Домонтовича свідчать ідентичні за своєю

настроєвою спрямованістю фрагменти з “Історіософічних етюдів”: “Ми ходимо по знищених містах. Трамваї проїздять коліями на вулицях, обернених на руїни...”<sup>36</sup>.

Необхідно, однак, зазначити, що внутрішня дисгармонія, яка виникає в наратора повісті “Без ґрунту”, не означає повного заперечення урбаністичної сучасності. Ростислав Михайлович, як і більшість персонажів В. Домонтовича, – людина міста. Його не може задовольнити ідея повернутися до “мазаної глиною” сільської хати. У місті він народився, у місті сформувався його світогляд, і, відповідно, лише в міському просторі вулиць, ресторанів, готелів, кінотеатрів і крамниць він почуває себе органічно. До того ж, як влучно зауважила С. Павличко<sup>37</sup>, місто в Домонтовича – чи це буде Київ (“Дівчина з ведмедиком”, “Доктор Серафікус”, “Болотяна Лукроза”), чи Дніпропетровськ або Харків (“Без ґрунту”) – “не є просто темою, топосом чи типом пейзажу”. Воно є “знаком культури”, “символом певного типу свідомості як автора, так і його персонажа”. Близький до кола неокласиків, Петров-Домонтович впроваджує у свої тексти численні натяки на тогочасні літературні реалії, апелює до свідомості людини, вихованої в університетах і бібліотеках, а тому інтелектуалізм стає цілком умотивованим принципом мислення в його художніх творах.

Яскравим свідченням інтелектуального мислення В. Петрова-Домонтовича є інтертекстуальна манера авторського письма. Письменник кожним своїм текстом демонструє прагнення ввести щойно сказане в царину “вже-давно-колись-сказаного”. Відгомін чужих дискурсів характерний для прози Домонтовича, незалежно від її жанрових особливостей. Наратори-інтелектуали, здається, з насолодою демонструють свою обізнаність у сфері культури і мистецтва (“В такій бомбоньєрці Чацький возив цукерки Софії й Онегін – Тат’яні Греміній... Анрі де-Реньє любить описувати цей райдужний блиск”<sup>38</sup>). Подібні вказівки на філософів, дослідників, митців, письменників та їхніх персонажів можна знайти чи не на кожній сторінці Домонтовичевої прози: Зину Іполіт Миколайович порівнює з Гетевою Іфігенією; постать Корвина нагадувала Вер Бенвенуто Челліні; стара Дудариха “однаково” читає Винниченка, Коцюбинського, “Цемент” Гладкова, пригоди Мурзилки чи життя святих; “в Діккенсовому стилі” відбувається сцена між Гулею і Ростиславом

Михайловичем, а Бирський — це “лермонтовський Печорин у новому перевтіленні”. “Персонажами” В. Домонтовича стають також Герострат, Тома Кемпійський, Барбе д’Оревільї, Ф. Вовк, В. Соловійов, Валері, Рембрандт, Стравінський, Ніцше, Шопенгауер, Курбас, Рильський, Фрейзер, Реріх, Кандінський і ще багато інших постатей, які підтверджують, що і українська, і загальноєвропейська літературно-мистецька традиція стала підґрунтям культурного коду в текстах В. Петрова-Домонтовича.

У “Романах Куліша” текст так проростає в контексти, що твір постає як мозаїка цитатій, спонукаючи читача до стереометричного читання. Ідеться не лише про зв’язок художнього твору з науковою працею В. Петрова чи епістолярним дискурсом П. Куліша. Стосунки Куліша-персонажа зі своїми коханими вводяться в контекст взаємин Вертера та Лоти, Офтердінгена та Матильди, Онегіна та Тетяни, Тургенева та Поліни Віардо, Дон Кіхота й Альдонси-Дульсінеї і особливо Фауста та Маргарити; паралель до яких з’являється вже на перших сторінках романізованої біографії і червоною ниткою проходить через увесь твір. Такі ремінісценції, безперечно, засвідчують спрямованість автора на діалог зі своїми попередниками в царині мистецтва слова. Алюзії до культурної традиції, вишукані асоціації дають авторові змогу переосмислити сказане Іншим, надати старій темі нового змісту. Це особливо стосується популяризації німецького романтичного дискурсу: у стилі гофманівського кота Мура відбувається листування між котами Аліни й Костомарова, а “Генріх фон Офтердінген” постає як джерело для Костомарового омовлення своєї любові до Аліни. Висновок наратора про те, що “ми всі говоримо сказаними словами”<sup>39</sup>, з одного боку, доводить, що автор свідомо вводить у текст відкриті і приховані алюзії, а з іншого, дає підстави говорити, що вже наприкінці двадцятих років Віктор Петров піднімає проблему, яка стала однією з визначальних для теоретиків ХХ століття: М. Бахтін, Р. Барт, Ж. Женетт, Ю. Лотман, Ж. Дерріда<sup>40</sup> практично одноголосно визнали, що “кожен текст є інтертекстом”, “конденсатором культурної пам’яті”, “зіткненням різних культурних кодів”, “новою тканиною, складеною зі старих цитат”, одне слово, відповіддю на те, що було сказане раніше і буде сказане пізніше на ту саму тему.

Знаменно, що в творах Петрова-Домонтовича можна простежити не лише “цитатну” інтертекстуальність, тобто чітке й очевидне впровадження в текст тих чи тих імен або фрагментів з творів, а й прихований діалог з текстами світової культури. Біблійні ремінісценції (“Апостоли”), прихована полеміка з піснюю про Саву Чалого (“Приборканий гайдамака”), типологізаційний підхід до проблеми кохання, який спонукає провести паралелі до відомого “теоретика кохання” Стендаля, стосунки Вінсента ван Гога з повією Христіною (“Самотній мандрівник...”), що викликають у наратора асоціації з подібною психологічною ситуацією в Раскольнікова і Соні Мармеладової, інтелектуальні мистецтвознавчі екскурси в “Самотньому мандрівникові...” чи “Без ґрунту” – усі ці та інші інтертекстуальні альянзи посилюють інтелектуальне звучання художніх творів письменника, утворюють нову естетичну реальність, яка замість лінійного розгортання тексту передбачає безперервний кругообіг значень. Безперечно, читач не зобов’язаний виявити абсолютно всі альянзи. Зрештою, їх усіх важко розпізнати, тим паче, що дуже часто вони можуть не проникати у свідомість автора, а існувати лише в підсвідомих глибинах митця, бути частиною читацького досвіду людини-інтелектуала, а отже, входити в художній текст навіть помимо авторської волі. Однак реципієнт, який не спроможний збагнути смислове навантаження взаємовідсилянь між різними текстами, який, за висловом Ю. Лотмана<sup>41</sup>, не має “спільної пам’яті” з текстом, не може одержати повної насолоди від Домонтовичевих текстів і не здатний їх адекватно зрозуміти.

Дослідники<sup>42</sup> прози В. Домонтовича не випадково звернули увагу на залежність автора від писаних джерел, на те, що його твори – це література, яка виростає з літератури, адже письменник любить переосмислювати й заново тлумачити вже апробований матеріал. За багатьма творами прозаїка стоять певні документи, опубліковані біографії відомих осіб, спогади чи газетні хроніки (це стосується, зокрема, “Аліни й Костомарова”, “Спраги музики”, “Приборканого гайдамаки”, “Франсуа Війона” та “Самотнього мандрівника...”), з яких письменник бере цілі фрагменти і ніби “переписує” їх, додаючи свої деталі, змінюючи спосіб викладу чи композиційні особливості. З одного боку, такі тексти справді постають як реакція на попередні,

спонукають читача до пошуків інтелектуальних джерел, а з іншого, з'являється небезпека втрати межі між запозиченим і своїм, між інтертекстуальністю і переписуванням чужих текстів. Варто також зауважити, що зв'язок творів В. Домонтовича з іншими текстами іноді такий сильний, що текст навіть справляє враження колажу з інших, дрібніших текстів. До того ж, є всі підстави розглядати фрагментарний характер Домонтовичевого письма як частину авторської стратегії, адже, за свідченнями сучасників<sup>43</sup>, Віктор Петров, працюючи над своїми творами, спочатку записував окремі думки, а потім їх комбінував, досить часто вставляючи лише необхідні поєднувальні містки. Відповідно, читач стає співучасником гри в асоціативність, тією інстанцією, яка повинна відшукати зв'язки між окремими елементами тексту.

Знаменно, що такими елементами можуть бути не тільки окремі думки та інтертекстуальні алюзії, а й публіцистичні та філософські відступи, фрагменти листів чи вставні історії, які, з одного боку, свідчать про розпад тексту на різні дискурсивні практики, а з іншого, демонструють концептуальний зв'язок з "основною" дією творів. Щоправда, інколи стає не просто визначити, де "основне", а де "допоміжне" в творах Домонтовича. Ж. Дерріда, очевидно, не випадково проголосив децентрування структури, яке передбачає відмову від понять центрального і маргінального. Блискучі інтелектуальні фрагменти, через які ерудиція автора виходить на поверхню тексту, чи багатозначні вставні історії якщо і не виконують першорядної функції в художніх творах Домонтовича, то принаймні набувають інтенційної рівноспрямованості. Наприклад, у "Дівчині з ведмедиком" вставні історії про Буцького, про матір і доньку, про месьєра д'Орко, що обґрунтовують ірраціональну відносність поняття любові, не тільки розширюють рамки зображення, а й встановлюють "дзеркальні" зв'язки між текстом і "текстом у тексті"<sup>44</sup>. Отож різномірні матеріали не суперечать, а радше доповнюють одні одних. Семантичне напруження, яке виникає між "органічною та чужою структурами"<sup>45</sup> і створює враження дисонансу, зрештою, перетворює текст в одне ціле з особливим змістом. Звичайно, органічний зв'язок частин виявляється не в поверхневих горизонтальних зв'язках, а на глибинному рівні, який передбачає єдність значень окремих фрагментів і уможливорює монолітне відчитування тексту.



Важливим засобом наближення до значень художнього твору є заголовок, який не лише маркує початок тексту і створює певний горизонт сподівання для реципієнта, а й часто сприймається як “важливий компонент розкриття авторського задуму”<sup>46</sup>, як умовний орієнтир для інтуїтивного осягнення авторських інтенцій. Концентруючи в собі смисл художнього твору, заголовок може поставати у вигляді цілого висловлювання, привертаючи увагу до процесуальної домінанти (“Професор висловлює свої міркування”, “Самотній мандрівник простує по самотній дорозі”), а може бути лише смисловим ядром, розпізнавальним знаком структури, які реципієнт повинен розгорнути під час читання твору (“Князі”, “Курортна пригода”, “Я й мої черевики” тощо). Створюючи певну настанову на сприймання твору і даючи поштовх до першої інтерпретації, назва водночас може володіти ускладненою семантикою. Наприклад, заголовок “Дівчина з ведмедиком” відразу ж орієнтує читача на гру, а згодом з’ясовується ще одне смислове навантаження “ведмедика”: “Серце моє (— сірий патлатий ведмедик в руках маненької дівчинки —) затремтіло...”<sup>47</sup>. Заголовок “Доктор Серафікус” не скаже нічого читачеві, який не зверне уваги на те, що “серафікус” означає “безплотний”; що Серафим — це шестикрилий ангел, і який не побачить точок дотику між “безплотністю”, “дебелою зовнішністю” і водночас “комачиністю” Домонтовичевого персонажа.

Забезпечуючи контакт між свідомостями автора і читача, заголовок, окрім того, що відіграє роль тематичного маркера (“Спрага музики”) чи акцентує на філософській наповненості й екзистенційній сутності художнього твору (“Самотній мандрівник простує по самотній дорозі”, “Без ґрунту”), інколи також підкреслює інтертекстуальні властивості твору, демонструє вплив чужого інтелектуального досвіду. Наприклад, “Болотяна Лукроза” викликає асоціації з однойменним віршем Миколи Зерова, “Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти” налаштовує реципієнта на фольклорний лад, а “Мовчуше божество” відсилає до характеристики, яку Марку Вовчку дав іще Пантелеймон Куліш. До того ж, у “Мовчущому божестві”, “Франсуа Війоні” та біографічному нарисі “Ой поїхав Ревуха...” автор вирішує дати заголовки навіть окремим частинам художніх творів. Це дозволяє йому, з одного боку, чітко структурувати тексти, а з іншого, дібрати подекуди метафоричні узагальнення

для певних подій чи ідей (“Невільник знаку”, “Янголи й поети”, “Яблука й пурпур”, “Путі й перепуття”) і дати уявлення читачеві про стиль авторського мислення.

Необхідно також зазначити, що “заголовкова” свідомість Петрова-Домонтовича часто в душі літературних стратегій ХХ століття апелює до назв, які радше “заплутують думки, а не дисциплінують їх”<sup>48</sup>. Наприклад, важко не погодитися з С. Павличко, яка звернула увагу на те, що “Романи Куліша” передбачають своєрідну гру з читачем, адже одночасно художній текст постає “як любовна пригода”, а любовна пригода — “як художній текст”<sup>49</sup>. Заголовок провокує ефект оманливого сподівання, відкриває простір для домислювань читача (“Емальована миска”) чи взагалі блокує активність реципієнта, називаючи твір “Без назви”. Очевидно, що такі заголовки можуть драгувати своєю недовомовністю, але, так чи інакше, вони у свій спосіб оголюють присутність автора в тексті, орієнтуючись на читача, змушеного “досотворювати” текст.

Крім заголовка, в процесі читання актуалізуються різні потенційно присутні в тексті елементи, конкретизуються певні деталі і рошифровуються ті чи ті сигнали, які автор помістив у текст. Літературознавці неодноразово звертали увагу на те, що значення кожного елемента можна збагнути лише після другого прочитання твору, тобто тоді, коли з’ясуються зв’язки між “віддаленими один від одного на синтагматичній осі тексту”<sup>50</sup> елементами. Варто зауважити, що такі дистантні перегуки досить характерні для прози В. Домонтовича. Наприклад, у “Дівчині з ведмедиком” з’являються тривожні сигнали, які дають підстави передбачити, чим закінчиться історія: темна постать повії, яку зустрічає Іполіт Миколайович після того, як провів Зину додому, чи рефлексії наратора, які взагалі можна розглядати як своєрідне “забігання наперед”, як випередження розв’язки (“...чи знав я... що все раптом полетить шкереберть, що схопиться буря і закрутить, зімне, розіб’є, знищить все, спустошить душу і кине мене в остаточному надломі?..”<sup>51</sup>). Подібні елементи, безперечно, не зникають зі свідомості читача, а лише чекають слушної нагоди, щоб розкрити своє смислове навантаження. У “Приборканому гайдамаці” риторичне запитання “Чи ж не пішов ти з людьми і зі мною проти панів?..” у майже ідентичному вигляді — тільки зі зміною адресата

(Онисим і Сава) – з’являється на початку і в кінці твору, причому наратор навіть акцентує на повторенні цієї фрази, немовби не довіряючи уважності читача й вважаючи своїм обов’язком вказати на співвіднесеність віддалених у тексті елементів. Подібні еквівалентні структури можна простежити не лише в межах одного твору письменника. Зелена папуга, яка “може зробити людство щасливим” і “кам’яні статуї, що розмовляють” (“Розмови Екегартові...”, “Без ґрунту”), Врубелівські фрески та скульптури (“Емальована миска”, “Дівчина з ведмедиком”, “Доктор Серафікус” та “Без ґрунту”), “мандруючи” з твору в твір, засвідчують органічний зв’язок між різними текстами В. Домонтовича.

Звісно, розсіювання ідентичних елементів по всьому простору Домонтовичевого Тексту, сукупність тих чи тих композиційних прийомів не обов’язково є наслідком свідомих інтенцій автора, однак не викликає сумнівів те, що взаємозв’язок елементів художнього цілого несе на собі відбиток суб’єкта-творця, є знаком присутності автора (навіть якщо ця присутність безперервно “вислизає” від реципієнта). Композиція художнього твору стає приводом для відповідних висновків про авторську концепцію моделювання світу, дає змогу побачити глибинні пріоритети письменника при організації тексту, а тому можна з певністю сказати, що структури художнього твору не менше формують образ автора у свідомості читача, ніж емпіричний автор формує структури власного твору.

---

<sup>1</sup> Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 3. – С. 101-102.

<sup>2</sup> Eco U. *Mgly Valois* // Eco U. *O literaturze*. – Warszawa: MUZA SA, 2003. – S. 34.

<sup>3</sup> Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман // Ортега-і-Гасет Х. *Вибрані твори*. – К.: Основи, 1994. – С. 289.

<sup>4</sup> Новиченко Л. Родом з двадцятих... // *Вітчизна*. – 1990. – № 11. – С. 159.

<sup>5</sup> Павличко С. Київські неокласики і розвиток української культури поетичного слова // *Народна творчість та етнографія*. – 2000. – № 4. – С. 86.

<sup>6</sup> Див.: Хороб С. *Українська драматургія: крізь виміри часу*. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – С. 26, 50.

<sup>7</sup> Див.: Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 58-59; Бонейская Н. К. Проблемы методологии анализа образа автора // Методология анализа литературного произведения. — М.: Наука, 1988. — С. 71.

<sup>8</sup> Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 2002. — С. 320.

<sup>9</sup> Див.: Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947) // Українське слово: Хр-я укр. л-ри та літ-ної критики ХХ ст.: У 4 кн. — К.: Рось, 1994. — Кн. 3. — С. 588-589; Шерех Ю. Не для дітей // Шерех Ю. Пороги і заборони. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. — Харків: Фоліо, 1998. — Т. 1. — С. 308; Горбик Р. Знімання масок, або Лист у вічність. Віктор Домонтович і світовий контекст // Вітчизна. — 2001. — № 11-12. — С. 140-141.

<sup>10</sup> Домонтович В. Проза: У 3 т. — Нью-Йорк: Сучасність, 1988. — Т. 3. — С. 359.

<sup>11</sup> Handke R. Milczenie w perspektywie oczekiwań // Semantyka milczenia: Zb. studiów / pod red. K. Handke. — Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1999. — S. 54.

<sup>12</sup> Bourdieu P. Historyczna geneza estetyki czystej // Bourdieu P. Reguły sztuki. — Kraków: Universitas, 2001. — S. 460.

<sup>13</sup> Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. — Львів: Літопис, 2004. — С. 303.

<sup>14</sup> Iser W. Interaction between Text and Reader // The Norton Anthology of Theory and Criticism / ed. by V. B. Leitch. — New York; London: W. W. Norton & Company, 2001. — P. 1677.

<sup>15</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. — К.: Гелікон, 2000. — С. 277-278.

<sup>16</sup> Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1987. — С. 398.

<sup>17</sup> Див.: Рое Е. А. The Philosophy of Composition // The Norton Anthology of Theory and Criticism / ed. by V.B. Leitch. — New York; London: W.W.Norton&Company, 2001. — P. 742-744.

<sup>18</sup> Див.: Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. ХХ ст. — Львів: Академічний експрес, 1999. — С. 17-18; Тодчук Н. Жанрова своєрідність твору Івана Франка “Для домашнього огнища” (деталь в аспекті жанру) // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Зб. наук. праць Міжнар. наук. конф. — Львів: Світ, 1999. — Ч. 1. — С. 239.

- <sup>19</sup> Ульяновський В. Віктор Петров: осягнення Сквороди // Київська старовина. – 2001. – № 4. – С. 104.
- <sup>20</sup> Шерех Ю. Не для дітей // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 312.
- <sup>21</sup> Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – К.: Критика, 2000. – С. 182.
- <sup>22</sup> Там само. – С. 193.
- <sup>23</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 296.
- <sup>24</sup> Панасенко Н. І., Гудименко С. Ю. Категорія художнього часу в творчості Рея Бредбері // Вісник Житомирського педагогічного університету. – Житомир, 2004. – Вип. 15. – С. 115.
- <sup>25</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 316.
- <sup>26</sup> Jauss H.R. Historia literatury jako prowokacja. – Warszawa: Instytut badań literackich-Wydawnictwo, 1999. – S. 33.
- <sup>27</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 235.
- <sup>28</sup> Петров В. Особа Сквороди // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 5/6. – С. 194-204.
- <sup>29</sup> Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – С. 318-319.
- <sup>30</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 73.
- <sup>31</sup> Там само. – С. 203.
- <sup>32</sup> Домонтович В. Проза. – Т. 3. – С. 424.
- <sup>33</sup> Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. – С. 93.
- <sup>34</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 385-386.
- <sup>35</sup> Там само. – С. 287.
- <sup>36</sup> Петров В. Історіософічні етюди // Українське слово: Хр-я укр. літ-ри та літ-ної критики ХХ століття: У 4 кн. – К.: Аконіт, 2001. – Кн. 2. – С. 143.
- <sup>37</sup> Див.: Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – С. 206.
- <sup>38</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 64.
- <sup>39</sup> Петров В. Романи Куліша. Аліна й Костомаров // Зайцев П. Перше кохання Шевченка. Петров В. Романи Куліша. Аліна й Костомаров. – К.: Україна, 1994. – С. 209.
- <sup>40</sup> Див.: Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 412; Barthes R. Teoria tekstu // Teoria literatury i metodologia badań literackich / red. D. Ulicka. – Warszawa: Wydział Polonistyki UW, 1999. – S. 67; Genette G. Palimpsesty.

Literatura drugiego stopnia // Teoria literatury i metodologia badań literackich / red. D. Ulicka. – Warszawa: Wydział Polonistyki UW, 1999. – S. 109; Лотман Ю. М. Три функции текста // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – С. 162; Деррида Ж. О грамматологии. – М.: Ad marginem, 2000. – С. 408.

<sup>41</sup> Лотман Ю. Текст в процессе движения: автор – аудитория, замысел – текст // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – С. 203.

<sup>42</sup> Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози. – С. 103; Агеєва В. Мовні ігри В. Домонтовича // Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – К.: Критика, 2000. – С. 4.

<sup>43</sup> Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 3. – С. 91-92.

<sup>44</sup> Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 581-595.

<sup>45</sup> Див.: Лотман Ю. М. Риторика – механізм смислопородження // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – С. 191; Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: “за” и “против”: Сб статей / под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С. 168.

<sup>46</sup> Гром'як Р. Цілісне сприймання художнього твору // Гром'як Р. Давне і сучасне. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С. 35.

<sup>47</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 120.

<sup>48</sup> Эко У. Заметки на полях “Имени розы” // Эко У. Имя розы – М.: Книжная палата, 1989. – С. 429.

<sup>49</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – С. 223.

<sup>50</sup> Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 243.

<sup>51</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 164.