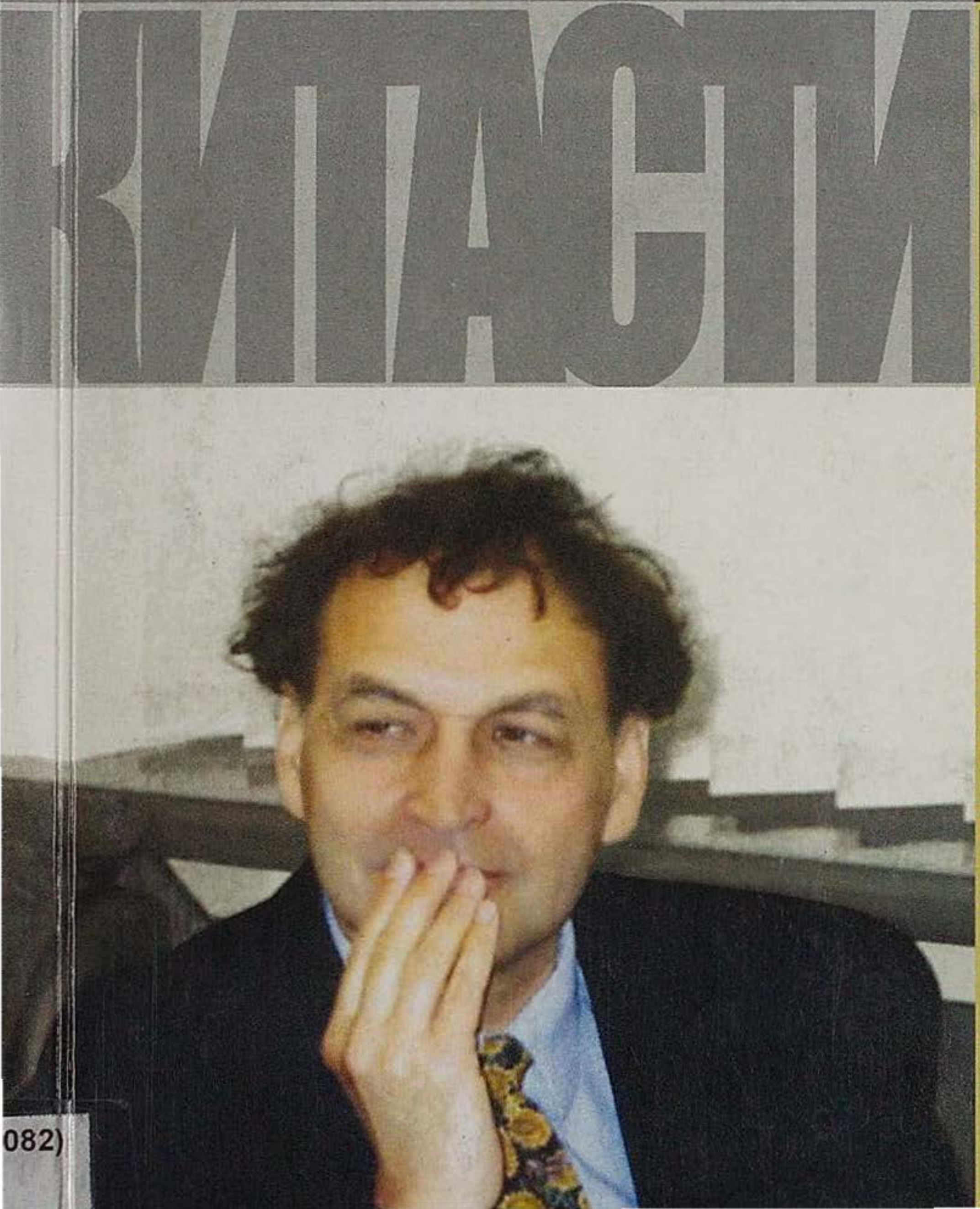
КС-821.161.2.09(082)
Н126

Національний університет
«Києво-Могилянська академія»

ВЧЕНІ НаУКМА

НА ПОШАНУ ПАМ'ЯТІ ВІКТОРА КИТАСТОГО



ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

КС – 821.161.2.09
М 126

Національний університет
«Києво-Могилянська академія»

НА ПОШАНУ ПАМ'ЯТІ ВІКТОРА КИТАСТОГО

Кафедра
Квіта С.Л.

362891

Упорядник і науковий редактор
Моренець В. П.,
проф., д-р філол. наук

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Київ
Видавничий дім
«КМ Академія»
2004

ББК 83.3(4УКР)6
Н12
УДК 821(1-87).091 + 821.161.2.091

Збірник на пошану пам'яті Віктора Григоровича Китастого виходить у серії «Вчені НаУКМА». Видання відкривається відомостями про вченого, спогадами про талановитого літературознавця і блискучого викладача, подвижника культури та освіти, справжнього громадянина України і людину світлої душі.

Основну частину становлять літературознавчі студії: самого Віктора Китастого, його друзів, колег і учнів. Всі представлені тут статті публікуються вперше і в сукупності складаються на літературознавчий форум, яким українська та міжнародна наукова громадськість вшановує пам'ять Віктора Китастого – почесного доктора НаУКМА.

Редакційна колегія серії:

М. Т. Брик (голова), В. С. Горський, В. П. Моренець, В. О. Щербак, Т. О. Ярошенко, Н. Г. Антонюк (секретар ради)

Редакційна колегія збірника:

Моренець В. П., д-р філол. наук – голова редколегії, НаУКМА
Агеєва В. П., д-р філол. наук, НаУКМА
Брюховецький В. С., д-р філол. наук, НаУКМА
Іванюк С. С., канд. філол. наук, НаУКМА
Квіт С. М., д-р філол. наук, НаУКМА
Масенко Л. Т., канд. філол. наук, НаУКМА
Наливайко Д. С., д-р філол. наук, член-кор. НАН України, НаУКМА
Панченко В. Є., д-р філол. наук, НаУКМА
Шалагінов Б. Б., д-р філол. наук, НаУКМА
Пелешенко Н. І.– відповідальний секретар, НаУКМА

Рецензенти:

Дончик В. Г., проф., д-р філол. наук,
член-кор. НАН України,
Денисова Т. Н., проф., д-р філол. наук

Видано коштом
Міжнародного благодійного фонду відродження
Києво-Могилянської академії

Затверджено до друку Вченою радою НаУКМА
Протокол № 28 від 30 жовтня 2003 року

ISBN 966-518-257-9

© НаУКМА, кафедра філології, 2004
© Яровий А. Г., художнє оформлення, 2004
© Видавничий дім «КМ Академія», 2004

ВІД УПОРЯДНИКА

Віктор Григорович Китастий народився 30 липня 1943 року в м. Немирові Вінницької області. У шестимісячному віці він разом із матір'ю потрапив до німецьких таборів для переміщених осіб (DP), звідки родина Китастих переїхала до США. Там здобув середню освіту і скінчив бакалаврські гуманітарні студії у відділенні Каліфорнійського університету в місті Сан-Дієго.

1979 року Віктор Китастий успішно скінчив магістерський курс з порівняльного літературознавства і захистив наукову роботу на здобуття вченого ступеня магістра наук у галузі літературознавства. Володів усіма основними європейськими мовами. Продовжував займатися науково-дослідною роботою і 1984 року захистив докторську дисертацію (PhD) з теорії літератури на тему «У пошуках теорії ідентичності літератури» (мовою оригіналу повна назва така: "Toward an identity theory of literature. Identification and involvement in reader response").

1992 року з глибоких патріотичних міркувань приїхав працювати в незалежну Україну і віддавав усі свої знання та вміння розбудові нашої держави. З квітня по грудень 1992 р.– професор Інституту українознавства в Київському національному університеті ім. Тараса Шевченка. Від вересня 1992 р. по січень 1993 р.– консультант з питань науки та зовнішніх зв'язків Групи радників Верховної Ради України. З січня 1993 р. по жовтень 1997 р.– директор Дому Америки Інформаційного агентства США при Посольстві США в Україні; з листопада 1997 р. по лютий 1998 р.– відповідальний працівник Посольства США з питань торгівлі та інвестицій в Україні. У 1998 р. Віктор Китастий працював науковим консультантом Парламентської бібліотеки й очолював інформаційний проект «Розвиток інформаційно-дослідницької бази Парламентської бібліотеки України». Від 1998 р.

був директором Українського відділення «Асоціації колишніх членів Конгресу США», під орудою якої вже кілька років успішно втілюється в життя запроваджена для випускників українських вузів програма стажування «Помічник голови Комітету Верховної Ради».

Проте це лише частина неймовірно плідної і справді самовідданої діяльності Віктора Китастого в Україні. Важко виміряти його внесок у розбудову української освіти, зокрема Національного університету «Києво-Могилянська академія». З перших днів відродження Академії Віктор завжди був поряд, завжди з'являвся тоді, коли справді був потрібний, і завжди допомагав, не акцентуючи при цьому (і це ще м'яко сказано стосовно виняткової скромності цієї людини) на власній ролі. Він брав найактивнішу участь у розвитку викладання англійської мови, інформаційно-комп'ютерного забезпечення, магістерських програм та в розбудові бібліотеки НаУКМА. З 1998 р. й до останньої хвилини свого життя працював старшим радником магістерської програми «Економічна теорія» Консорціуму економічних досліджень та освіти (EERC).

Він мав дивовижний талант співчувати і розуміти, перейматися чужими проблемами й знаходити їм вирішення – він сам пропонував допомогу, і не було такого випадку, щоб ця допомога була зайвою, нав'язливою чи невчасною. Допомагати людям – це також був його світлий і радісний талант.

За великі заслуги в розвитку Університету 1998 р. Віктор Китастий був удостоєний звання почесного доктора НаУКМА. Окрім іншого, саме тут, в Академії, вповні розкрився його великий дар ученого й педагога: в останні роки він був професором кафедри філології НаУКМА, вельми успішно викладав теорію літератури, виступав з науковими студіями, керував унікальним науково-дослідним семінаром на магістерській програмі з компаративістики і пов'язував своє майбутнє в Україні саме з любою його серцю професорською працею.

Це, мабуть, єдиний проект, який йому не судилося реалізувати повною мірою – просто не вистачило життя, що абсолютно несподівано урвалося на злеті (і це навіть не метафора, коли згадати сонячну спортивну залу Академії) 22 вересня 2000 року. Але якщо можна говорити про відведене людині на цьому світі як про своєрідний проект, то проект Віктора Китастого – величний задум вільної, творчої, доброї, завжди усміхненої людини – відбувся вповні.

В ясному розумінні цього й укладений науковий збірник, який ви тримаєте в руках. Передовсім тут представлений ури-

вок з докторського дослідження Віктора Китастого, про окрему книжкову публікацію якого сам Віктор за життя якось подбати не встиг (не про себе йшлося). Кафедра філології має твердий намір виправити цю несправедливість у ближчому часі.

Сьогодні ж у цьому збірнику разом з Віктором Китастим виступають науковці з різних країв і різних поколінь: відомі вчені зі США, Канади, Австралії та України, викладачі й науковці кафедри філології, аспіранти, магістри і навіть бакалаври НаУКМА, зосібна ті, котрі мали щастя бути учнями Віктора Китастого, слухати його лекції, спілкуватися з ним – себто те філологічне, а ширше – гуманітарне коло, в якому на зламі тисячоліть жив і працював, журився і радів Віктор Китастий. Кожна з відібраних до публікації студій містить, на наш погляд, ґрунтовні концептуальні судження, оригінальні спостереження і, головне, ту живу думку, яка неодмінно приверне увагу літературознавців і тепер, і в майбутньому: і тих, котрі знали Віктора особисто, й тих, котрі запізнаються з ним завдяки опублікованим тут цікавим дослідженням.

Інакше кажучи, вміщені тут студії – це не тільки щиросердний вияв поваги і любові до Віктора Китастого, а й продовження того морально-філософського і загалом духовно-інтелектуального полілогу, учасниками якого розумні люди лишаються назавжди.

Неможливо повірити в те, що Віктора з нами більше не буде. Весь час не полишає відчуття, що зараз у коридорах Академії промайне його розкуйовджений чуб, спалахне його життєрадісна і трохи сором'язлива усмішка, яка дасть тобі наснагу на цілий день... Цього не буде. Ми більше не зустрінемося з Віктором на подвір'ї Академії. Але розминутися з ним як з однодумцем, співрозмовником і надією – надією на мудрість, честь і свободу,– на це ми не маємо права. І ми не розминемося.

В'ячеслав Брюховецький

СВІТЛО ЙОГО ДУШІ

Це було десь наприкінці 1989 року. Я, тоді запрошений професор Ратґерського університету, відкривав для себе дивну країну Америку, країну емігрантів, країну розмаїтих контрастів, країну динаміки і, водночас, країну відверто консервативну в якихось прийнятих і засвоєних правилах, країну відкриту й країну зверхню до іншого світу. Все вражало. Та й не дивно, адже я приїхав з Радянського Союзу, і навіть багато хто тоді вважав, що я не повернуся в Україну... Перше, що впадало в око при побіжному погляді на американське життя,– це розкутість людей, їхні усміхнені обличчя. Це так контрастувало з життєвими обставинами на моїй рідній землі... Але досить швидко я зрозумів, що, як співають в одній емігрантській пісеньці, «здесь любому на любого наплевать». Й увага та уважність, з якими ти стикаєшся на кожному кроці,– ні, не награні, проте, я би сказав, поведінкові, а не глибинні (приблизно як звертання в офіційному англомовному листуванні – Dear...). Тобі, справді, допоможуть у будь-якому випадку, але відразу ж забудуть, як тільки ти випадеш із поля зору. Не кажу, що це погано, це просто дещо інакше, ніж у нас: з амплітудою від повної байдужості до душевно-глибинної перейнятості...

І посмішки. Я дивувався цьому найбільше – важко було уявити, що може жити на світі такий усміхнений народ. Навіть жебраки-гомлес просять у тебе чейндж, ніби в якийсь притаманний саме їм спосіб радіючи і не приховуючи цього...

Й отоді я вперше зустрів Віктора Китастого. Десь у якійсь урядовій установі у Вашинґтоні, здається, це був Державний департамент. Мене як атракцію водили по кімнатах і знайомили з американськими чиновниками, котрі вибачливо вітали якогось дивака з незнаної їм України, яку все-таки вони твердо вважа-

ли невід'ємною частиною Радянської імперії – адже це було озвучено їхнім тодішнім президентом Бушем... І раптом серед моря білих рівненьких зубів і намагання сказати щось на общєпонятном типу «здгаствутє» я побачив *неартикуляційну* посмішку і почув: «Добрий день! Я називаюся Віктор Китастий. Я читав про Вас». Це виглядало неймовірним – якийсь чоловік з їхньою табличкою на грудях, але з нашою посмішкою, з нашою мовою. Душа його аж світилася.

Потім ми всі часто перебували в світлі променів його душі. Ще в 1992 році він прийшов до мене і сказав, що хотів би вчити студентів, яких ще, правда, не було. А потім вони з'явилися, проте курс, який він пропонував, рано було ставити. Мені якось навіть ніяково виглядало щоразу відмовляти Віктору, я намагався пояснювати обставини, бо знав, як інші в таких випадках копилили губу... Але натомість він починав переді мною вибачатися і казав, що лише потверджує свою готовність до співпраці. Нарешті цей час прийшов, і я подзвонив Вікторові й запросив його на розмову. Він, виявляється, уже знав пів-Академії на той час, цікавився розвитком бібліотеки, перспективами факультету правничих наук та магістерської програми з економіки, спортивної кафедри, постійно спрямовував до нас людей, котрі чимось могли стати в пригоді...

А ви би бачили його радість, коли я сказав, що вже є можливість викладати в НаУКМА теорію літератури і я зараз познайомлю його із завідувачем кафедри літератури Володимиром Моренцем. Коли ми йшли до третього корпусу, мені здавалося, що Віктор аж підстрибує від радості.

Потім було багато співпраці – в різних ділянках. Складалося таке враження, ніби Віктор з'являється саме там і саме тоді, де і коли він потрібен. Скільки ідей ми реалізували... А скільки ще задумувалося...

Не забуду, як я після інфаркту вперше з'явився на кілька годин у своєму кабінеті. Нікому не повідомляв, що приїду. Звідки Віктор про це дізнався, не збагну. Але вже за кілька хвилин, задиханий, він був у моїй приймальні. Лише обійняв і сказав: «Я щасливий». Хіба ми могли тоді уявити, що мине зовсім небагато часу і він трагічно промине нас, вже не прийде своїм швидким кроком туди й тоді, де й коли він найпотрібніший... Але ні, він просто залишився назавжди саме там і саме тоді – весь у русі й усміхнений, розкуйовджено-спантеличений: мовляв, як же це сталося?

«Як же це сталося?» – питаємо себе й піднімаємо очі до світла його душі. Тоді трохи легшає...

Одного разу я бачив Віктора незвичайно серйозним. Коли повідомив, що рішенням Вченої ради НаУКМА йому присвоєно звання почесного доктора Києво-Могилянської академії. Стужавілий біль хлюпнувся з глибин його очей. І в ньому сконцентрувалося все – і тяжкі воєнні дороги вигнанця з рідного дому, і поневіряння батьків, і дитинство в таборах переміщених осіб, і тяжкий шлях через океан, і навчання в Америці, й успішна кар'єра, яка багатьом би дозволила забути про непривітну країну предків, і невідхильне бажання повернутися в Україну, і здійснення цієї мрії, і праця, праця, праця, а не жалі та бідкання... «Мені? – перепитав.– Дякую. Це найвище, що я маю».

Як добре, що ми інколи встигаємо...

Микола Дейчаківський

ПАМ'ЯТІ ВІКТОРА

Відколи письменник Леонід Полтава у статті про кобзарський табір 1975 року в м. Аккорд, штат Нью-Йорк (США), користуючись літературною свободою, написав, що учні з любов'ю називали мене «Мико» (а зі статті я вперше почув таке скорочення мого імені), Віктор так до мене і звертався до останнього часу. Я ж, «в помсту», називав його «Віко». А наступні 10 років ми з «Віком» доволі часто зустрічалися в Північній Америці. Майже щоліта він навчав у якомусь кобзарському таборі, а частіше також й організовував такі табори. Зустрічались ми ще то на якомусь інструкторському курсі, то на кобзарському з'їзді чи на гастролях Капели бандуристів ім. Тараса Шевченка. Чи просто так, коли він приїжджав до міста Клівленда відвідати свого батька Григорія Китастого. Або ми з «Віком» переписувались у якихось організаційних справах стосовно таких же літніх кобзарських таборів чи Товариства Українських Бандуристів, котре він якийсь час очолював, чи концертів або записів бандуристів.

Віктор був постійно задіяний у цій роботі. А дуже часто він такі заходи й організовував. Ходив і щось записував у своєму маленькому записничку, говорив з людьми, домовлявся, а від того якимось чином виходили курси, табори, з'їзди, концерти, записи. Особливо хочу відзначити декілька найскладніших таких заходів у 1980-х роках: інструкторський курс у Детройті, виступ майже 150 молодих бандуристів на конференції Світового Конгресу Вільних Українців (СКВУ) в Торонто, запис платівки «Літа молодії» молодими бандуристами з різних міст Америки та Канади в Детройті, концерт бандуристів у Нью-Йорку в «Таун Гал». Працював спокійно, невтомно, помітно і водночас непомітно. Помітно, бо ці заходи відбувалися, і то з великим успіхом.

А непомітно, бо він не ставив себе на середині сцени, а працював більше за кулісами. Не шукав ніякої слави, визнання для себе. Йому вистачало, що кобзарські заходи відбувалися успішно. Його насправді цікавив розвиток кобзарства, а не те, щоб хтось потім згадував, що це саме він, Віктор Китастий, те зробив. Залишається нам не забувати, що без Віктора Китастого багато чого в кобзарському русі 1970-х і 1980-х років у Північній Америці не відбулося б.

Віктор завжди був молодший за свій справжній вік як своїм зовнішнім виглядом, так і духом. Люди, молодші на 15-20 років, бачили в ньому цікаву, дотепну, життєрадісну, близьку за духом людину, з якою відразу можна було бути «на ти». Таким він і був. Любив сміятися, жартувати, бути товариським. Любив бандуру. Любив кобзарство. Любив українську пісню. Любив Україну.

Був скромним. Віддавав свій час, свою енергію, свої здібності іншим. Не чекав на віддачу для себе. Прагнув тільки доброго результату, і саме це додавало йому наснаги, а не публічні подяки, поклони, визнання чи інша компенсація.

Наше знайомство продовжувалось і в 1990-х роках, але здебільшого вже в іншій площині, вже коли я жив і працював у Києві. «Віко» досить швидко після проголошення Україною своєї незалежності переїхав до Києва. Допомагав і тут. Іноді це було за плату, частіше просто так. Бачив потребу, намагався щось зробити.

У 1992 році, коли я працював у Консультативно-дорадчій раді при Верховній Раді України, він до мене звернувся з таким питанням. Багато чиновників хотіли, щоб їм хтось допоміг з вивченням англійської мови. Чи можна це робити на базі нашої структури? Я сказав, що не знаю, чи будуть на то якісь кошти. Відповідь Віктора була такою: «Давай, я почну, а ти, коли довідаєшся, чи твій шеф виділить кошти, чи ні, дасиш знати». І так він трохи у мене працював, а помагав людям у нашій структурі набагато більше, ніж лише в цій справі.

Так було і коли він пішов працювати директором Дому Америки в Києві. Свою основну роботу виконував блискуче, але поза тим робив безліч інших справ. У сфері бібліотекарства. У сфері електронних комунікацій. У сфері вищої освіти. У сфері літератури. І, очевидно, про кобзарство не забував, допомагаючи Музею народних інструментів, Національній бібліотеці ім. Вернадського, Всеукраїнській спілці кобзарів, видавництву «Музична Україна». Ми мали нагоду разом попрацювати над організацією концерту в Києві в 1997 році, відзначаючи 90-ліття від дня народження Григорія Китастого.

Наші життя продовжували перехрещуватися в Києві до 2000 року на професійному рівні, у його роботі в Домі Америки, в Посольстві США, на маґістерській програмі з економіки в Києво-Могилянській академії, з програмою інтернів (стажерів) у Верховній Раді України. А поза тим, останній раз, що я бачив живого Віктора, було влітку, коли він мені переписав і передав відеокасети мультфільмів для мого маленького сина. І про це він думав.

Аж на похороні я довідався, якій величезній кількості людей він дуже допомагав у найрізноманітніших справах. Робив це тихо, непомітно, не шукаючи слави. Мав щастя, роблячи іншим добро.

Віктор був справжнім оптимістом. Без грандіозних ілюзій бачив, як ще багато негараздів в Україні. Не впадав у відчай, а завжди знаходив, де конкретно він міг якось допомогти, де міг вирішити справу, щоб вона просувалася. Замість «ойкання» про те, що щось не так, відразу переключався на те, що можна змінити на краще. Не намагався «рятувати Україну», а малими (або не дуже малими) конкретними справами допомагав потихеньку змінювати ситуацію на краще.

Не так давно запитав у Віктора: «Чи збираєшся повертатись до Америки?» І почув у відповідь: «Чого? Мені тут добре».

Боляче, що так рано Бог його покликав до Себе. Нам Віктора ще довго буде не вистачати. Україна втратила вірного сина, кобзарство втратило рушійну силу, а багато людей втратило доброго друга. Вічна йому пам'ять!

Ольга Крекотень

ДОСКОНАЛА ДУГА ПОЛЬОТУ

Як люди зазвичай реагують на звістку про чужу смерть? По-різному. Жахаються, внутрішньо відгороджуються, кажуть «земля пухом», «царство небесне», «всі там будемо», розпитують, як і чому... Я знаю принаймні дві смерті, розділені невеликим часовим проміжком – меншим ніж рік,– які мозок відмовлявся приймати в принципі. Першою пішла, не доживши кількох годин до нового тисячоліття, Соломія Павличко. Так сталося, що прощатися з нею нам довелось удвох із Віктором Китастим. Ми не поїхали на Байковий цвинтар – аж надто багато людей зібралося на той похорон,– і, коли від'їхали автобуси і катафалк, вирішили пом'янути Соломію в невеличкому кафе навпроти Києво-Могилянської академії. Я не пригадую тепер усього, про що ми тоді говорили. Звичайно, про те, що все це трагічно, несправедливо, рано, боляче... Але точно пам'ятаю, що зійшлися на думці про незамінність окремих людей для культури, для держави, для нації, коли смерть переростає рамки катастрофи для окремо взятої родини чи групи людей. Ми говорили про те, що безглузда і випадкова загибель Соломії стала саме такою непоправною катастрофою для справи українського відродження,– адже Соломія була яскравою представницею типу «нового українця» в прямому і найкращому смислі цього слова. Блискуча, освічена, ерудована, розкута, не кажучи вже про те, що просто талановита й розумна. Ми говорили про те, що не скоро з'являться люди, котрі заповнять своїми особистостями і своєю діяльністю ту порожнечу, яка утворилася після Соломії, і про те, що треба хтозна-скількох людей, щоб робити те, чим займалася вона сама.

Ми дуже щиро сумували і навіть гадки не мали, що не мине й року – і Віктор приєднається до Соломії: помре так само

раптово і так само безглуздо, залишивши по собі десятки розпочатих справ і сотні нереалізованих ідей. І повезе його у вічність від тієї ж таки Києво-Могилянської академії той самісінький катафалк. І буде він похований на Байковому цвинтарі буквально за кілька метрів від Соломії. І те саме на різні лади повторюватимуть його родичі, друзі, колеги і студенти: яка колосальна втрата не лише для всіх нас, а для всієї України, для її становлення як молодої незалежної держави.

І це не були просто слова, викликані моментом,– звичайна і обов'язкова данина тим, кого ми любили й поважали і кого більше не побачимо. Це була правда – адже їхні місця в українській культурі, освіті, в українському державотворенні й досі залишаються вакантними.

* * *

Мені не вдасться витримати цю статтю в жанрі строгої передмови до наукового видання, яким є цей збірник. Спочатку, три роки тому, відразу по його смерті, планувалося видати спогади рідних, друзів, колег, учнів та й взагалі всіх, хто зустрічався з цією непересічною людиною і хотів би поділитися своїми враженнями від цих зустрічей. Знаю, що такі враження залишилися в багатьох, але книжки, на жаль, не вийшло. Комусь із нас забракло часу, хтось не привчений висловлювати свої думки й почуття на папері, ще хтось вважає свої взаємини з Віктором справою занадто приватною для того, щоб розповідати про них у книзі і щоб іншим було цікаво про це читати... Є ще одна – чисто емоційна – причина, яка стала на заваді багатьом його друзям і знайомим: написати спогади про людину – все одно що примиритися з тим, що ця людина і справді відійшла назавжди. Зрозуміло, що померти мусять усі, безсмертних немає, та й, строго кажучи, незабутніх також – спливає час і стирає постаті, обличчя й голоси, змінює середовище, витісняє одні покоління іншими... Але у Віктора Китастого була така колосальна енергетика, він був таким життєздатним і життєствердним, що багатьом із нас і досі простіше внутрішньо ігнорувати факт цієї смерті, не зосереджуватися на ньому. Натомість думати про Віктора так: як добре, що доля звела з такою блискучою особистістю. Він приїхав в Україну, зробив тут багато добра, згуртував навколо себе багатьох достойних людей, відданих українській ідеї, навернув до неї чимало неофітів, окреслив напрями подальшої діяльності та й... поїхав собі далі у якихось інших невідкладних і важливих справах.

Його смерть була раптовою, незрозумілою і неймовірною. По-перше, п'ятдесят сім років – цілком об'єктивно розквіт для чоловіка. По-друге, Вікторові цих років ніхто не давав: люди зазвичай страшенно дивувались, коли дізнавалися про його вік. Він був молодий, гарний, підтягнутий, спортивний, елегантний, вів абсолютно здоровий спосіб життя і ніколи ні на що не скаржився. Мав мільйон планів, причому вмів найфантастичніші з них втілювати в реальність. Смерть наздогнала його у спортзалі, і він, очевидно, навіть не встиг зрозуміти, що з ним діється. Помер так само стрімко, як і жив. Таким і залишиться у пам'яті всіх, хто його знав і любив.

Пише спогади Вікторова мати – Галина Китаста, яка мешкає в Сан-Дієго (Каліфорнія). Пише історію української родини, що примхою долі опинилася в еміграції, рятуючись водночас від двох окупацій, від двох терористичних режимів – фашистського і радянського. Це буде розповідь про видатного бандуриста, диригента, композитора і керівника капели бандуристів Григорія Китастого, який усе своє життя служив українській музиці. Це буде розповідь про Віктора Китастого, який прожив в Україні свої перші півроку й останні десять років, щоб залишитися тут назавжди. Це буде розповідь про саму Галину Китасту, яка зуміла на чужині виховати своїх дітей справжніми українцями – тоді, коли ніхто ще і мріяти не міг про незалежну Українську державу. Дай Бог, щоб цю книгу було завершено й опубліковано. Дай Бог, щоб, незважаючи на всі об'єктивні й суб'єктивні перешкоди, близькі до Віктора люди знайшли в собі сили і натхнення повернутися до його постаті і все ж таки зафіксувати на папері його живі інтонації, риси його характеру і зовнішності, описати його манеру поведінки, розповісти про нього як про вченого, викладача, музиканта, дипломата і просто людину.

* * *

Україна була його покликанням. У родині говорили по-українськи, дітей не намагались асимілювати, навпаки – давали їм розуміння справжньої, а не фальсифікованої української історії, літератури, вчили професійно грати на бандурі. Галина Китаста згадує: «Після закінчення середньої школи Віктор вступив до університету Сан-Дієго на історичний факультет. У маленькій українській громаді він гуртував однолітків, вони збиралися на колядування, з виступами репрезентували Україну на інтернаціональних фестивалях українськими піснями і танцями. Віктор навіть майстерно йшов навприсядки! Одного разу, коли в уні-

верситеті відзначали День Об'єднаних Націй і серед інших прапорів повісили червоно-синій прапор УРСР, Віктор умудрився сховатись і, коли всі розійшлися, замінив його на жовто-блакитний, а той [червоно-синій] ще й досі лежить у нас у підвалі».

А власне в Україну Віктор Китастий приїхав цілком зрілою і свідомою людиною, на початку незалежності, викладати англійську мову. Він міг спокійно провести тут якийсь час, скажімо рік чи два, задовольнити свій патріотичний порив і повернутися в Америку з почуттям виконаного обов'язку. Але він обрав інший шлях і лишився тут. Перед ним розстилалося неоране поле можливостей. Звичайно, він бачив і нашу інертність, і нашу вимушену й викохану «старшим братом» провінційність, і невміліст та невпевненість у своїх силах, але він бачив і той потенціал, завдяки якому все це можна було подолати. Страшенно дратувався, коли чув про наше поблажливе ставлення до таких речей, як необхідність давати хабаря лікареві або чиновникові. Буквально лютував, коли йому говорили банальні фрази на кшталт «усе одно тут ніколи нічого не буде». Вмів заразити своєю переконаністю в тому, що варто лише зробити перший крок – а далі піде. Тому люди, які спокійно і чесно, без галасу робили свою справу, викликали в нього глибоку повагу і щире зацікавлення.

Коло його знайомств було дуже широким. Перша зустріч тягла за собою наступні. До нього ходили студенти і солідні вчені, музиканти і комп'ютерники, лікарі й письменники, режисери і політики, художники і видавці. Віктор із кожним знаходив спільну мову і кожному намагався допомогти. Взагалі, він бачив свою місію в Україні в тому, щоб ДОПОМАГАТИ – коли порадою, коли рекомендацією, а коли і просто грішми, і нерідко – своїми власними. Він охоче позичав гроші на невизначений термін своїм українським колегам, студентам і знайомим – на добру справу, на купівлю квартири, на навчання, на відпустку, на ліки... Коли обговорювався термін повернення боргу, часто говорив: «Не турбуйся, повернеш коли-небудь, я їхати з України не збираюся».

Навіть ті, хто не вважав себе його близькими друзями, почувалися захищеними вже тільки через саме своє знайомство з ним: мовляв, як станеться непередбачене, треба буде просто зателефонувати Вікторові – а він уже неодмінно щось придумає.

Найзатятіші україномофоби і так звані радянські інтернаціоналісти говорили з ним українською мовою. Він щиро, доброзичливо і відкрито усміхався їм і казав: «Я не розумію російської». І виявлялося, що люди в принципі можуть і вміють адекватно висловлювати свої думки українською, і не так це вже і

страшно, і не така вже вона й меншовартісна, якщо нею послуговуються такі люди, як Китастий... Він же був з усіма однаково приязний і уважний, шукав у своїх співрозмовниках насамперед індивідуальність і позитив – навіть тоді, коли погоджувався, що та чи та особа далека від ідеалу. «Ну так,– казав він іноді,– ця людина неприємна, і що з того? А справу робить корисну. Треба підтримати». Або: «хитрий, але діловий», «занудний, але розумний» і навіть «дурненька, але ж гарненька».

* * *

Він був викладачем від Бога. Легким і артистичним. Радісно і натхненно влітав в аудиторію, обдаровував кожного своєю «фірмовою» сяючою усмішкою, яку пам'ятають усі, хто хоча б раз із ним спілкувався,– і без переходу, без розминок починав лекцію. Його лекторському успіхові сприяли два фактори: по-перше, він бездоганно знав предмет і вмів його подати, а по-друге, він ставився до своїх студентів не як до однорідної маси, а як до групи унікальних індивідуальностей, кожна з яких по-своєму цінна й цікава. І це не було чисто професійним трюком. Прийти до нього на заняття непідготовленим чи погано відповідати було соромно. В ньому зовсім не відчувалось якоїсь академічної зверхності, його лекції були театром, де викладач виступав не як деспотичний режисер, а як партнер – повноправний серед повноправних. Викладач, який насправді хотів, щоб його учні засвоїли урок. Він щиро засмучувався, коли бачив, що його не розуміють, і так само щиро, навіть трішки по-дитячому, радів, коли отримував правильні або й неправильні, але просто дотепні відповіді.

Мені пощастило вивчати в нього англійську мову, і я зовсім не перебільшую, коли кажу, що його можна було назвати викладачем майбутнього. Я говорила про це й тоді, коли на його постаті ще не лежало посмертного ореолу досконалості. Студенти (а особливо студентки) закохувалися в нього якщо не з першого, то з другого заняття. Глибоке знання свого предмета, вміння його подати, непідробний інтерес і доброзичливість до аудиторії, артистизм, чудове почуття гумору... Зразу ставало зрозуміло, що такого вчителя ніколи не замінить ні підручник, ні лінгафонний курс, ні навіть Інтернет.

Його цікавила безліч найрізноманітніших речей. Важко навіть сказати, до чого він міг би бути байдужим. Від нас – його співробітників – щодня можна було почути фразу: «Спитай у Віктора». І ми питали, і він відповідав. Про музику й мистецтво, про техніку й медицину, про економіку й політику... Якщо не знахо-

див відповіді відразу, шукав її в енциклопедіях і в Інтернеті. Пам'ятав про наші питання і повертався до них, як тільки знаходив нову інформацію. Інколи дражнився – несподівано питав у когось із нас щось на зразок: «А хто написав таку-то книгу?» або «Чия це музика і звідки?» Радів, коли відповідали правильно, і підсміювався, коли не знали.

Музика була його справжньою пристрастю. У молоді роки пробував себе як професіонал у складі Капели бандуристів під керівництвом батька – Григорія Китастого. Про цю сферу його діяльності пише Галина Китаста:

«Хоч у Віктора не було визначного голосу й музичного слуху, він досить добре опанував гру на бандурі... Оскільки він досконало знав репертуар Капели, то був прийнятий до її складу і концертував по Америці, Канаді й Австралії.

[...] У 1968 році він був призваний до військової служби і після вишколу відправлений до Кореї. Як і скрізь, де б він не подорожував, бандура була його вірною супутницею і там. Він грав і співав українські пісні американським і корейським військовим».

Після армії «ще з більшим запалом взявся за організацію літніх кобзарських таборів, де сам був інструктором гри і викладачем історії музичної спадщини».

Віктор Китастий дуже глибоко і зворушливо шанував пам'ять про свого батька – видатного бандуриста і композитора Григорія Китастого. Свідченням цього став вечір пам'яті Григорія Китастого, організований Віктором в Українському Домі 1997 року до 90-ї річниці з дня народження митця. Віктор був по-справжньому схвильований і не приховував цього: зібрався повен зал народу, понад три години лунала музика, і, нарешті, пройшовши повне коло поневірянь і слави, ім'я Григорія Китастого повернулося з Америки в Україну...

Так само зусиллями Віктора стало більш відомим публіці ім'я видатного українського художника Якова Гніздовського – графіка світового рівня, котрий жив і працював в Америці, проте пам'ятав і шанував своє етнічне коріння. Будучи директором Дому Америки в Україні – фактично першого американського культурного центру,– Віктор узяв на себе особисту відповідальність за організацію величезної виставки Гніздовського по всіх регіонах України.

* * *

Коли згадуєш або пишеш про Віктора, дуже важко зупинитись і поставити крапку. Важко вибрати головне. Спогади чіпляються один за одний, хочеться сказати ще і ще.

Він залишив по собі не тільки добру пам'ять. Діють і набирають сили програми, що їх він започатковував як директор Дому Америки – методичний центр для викладачів англійської мови, програма книжкових перекладів, програма забезпечення бібліотек України доступом до Інтернету; у Києво-Могилянській академії працюють Американська бібліотека, яка тепер носить його ім'я, і спеціальна магістерська програма з економіки, що їй він віддав чимало сил протягом останнього року свого життя.

Іще кілька слів про Віктора як про людину. Любив каву з молоком і молочний шоколад. Практично не пив (пару чарок за вечір), але завжди був жаданим гостем за будь-яким дружнім столом, на будь-якій вечірці, в атмосферу якої вносив неповторний струмінь веселощів і оптимізму. (І завжди мав удома повний бар вишуканих напоїв, якими охоче і щедро частував гостей.) Іноді з ним було легко посваритись, але довго сердитись було неможливо – він швидко спалахував і так само швидко відходив. Не цурався міцного слівця і дуже сміявся, коли розповідали анекдоти – хай і непристойні, але обов'язково дотепні.

Для багатьох (зокрема і для мене) Віктор став своєрідним психотерапевтом – послідовно і невтомно знімав із нас багаторічне й генетичне прокляття «совка», розчакловував нас, розкомплексовував і перетворював на людей, які сміють, можуть і мусять мати свою власну думку в будь-якій ситуації – чи то робочій. чи то приватно-побутовій.

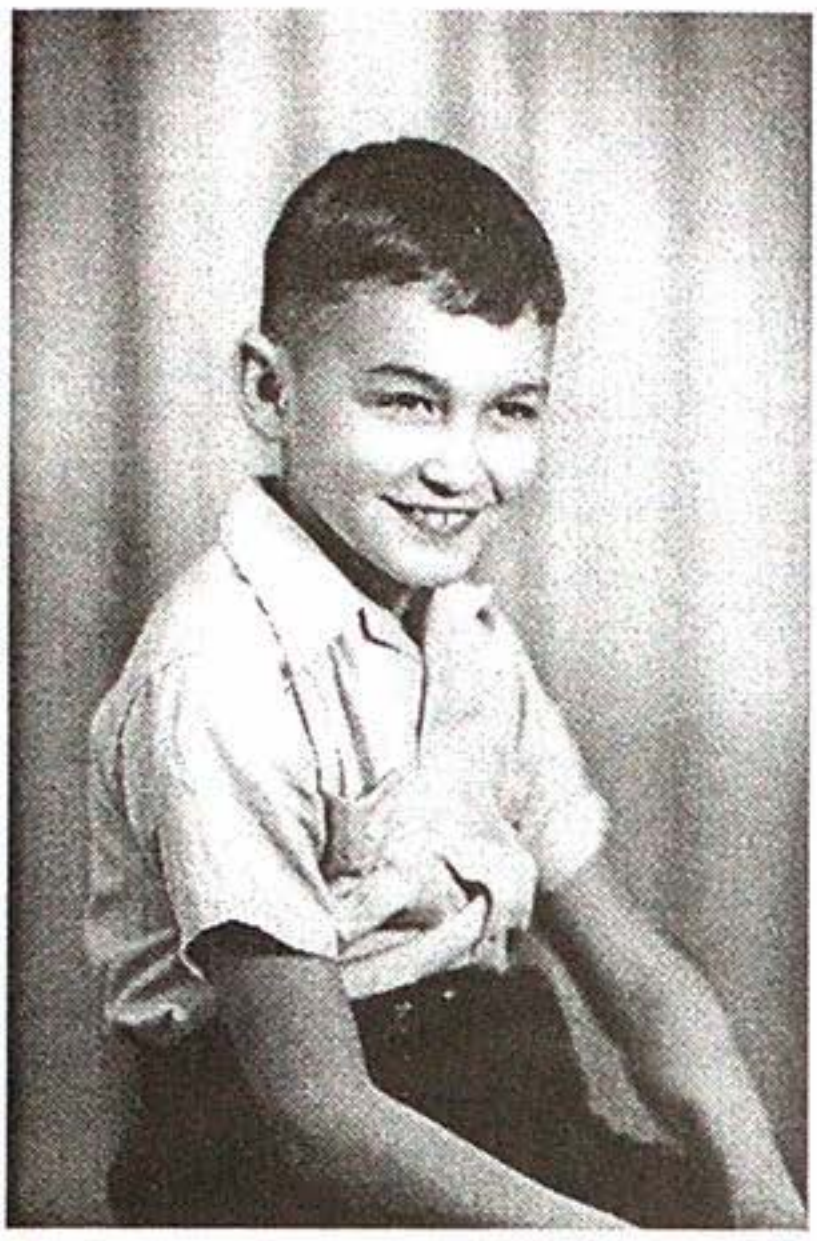
* * *

І на закінчення – трохи містики (хоча, наскільки я пригадую, Віктор був абсолютним матеріалістом).

Коли до Вікторової квартири увійшли його мама і брат, що приїхали на похорон, то знайшли на столі його вірш, назву якого можна приблизно перекласти як «Описуючи життя», і кілька інших паперів, що незрозуміло чому там опинилися.

Наведу цитату з приватного листа Галини Китастої (з її дозволу):

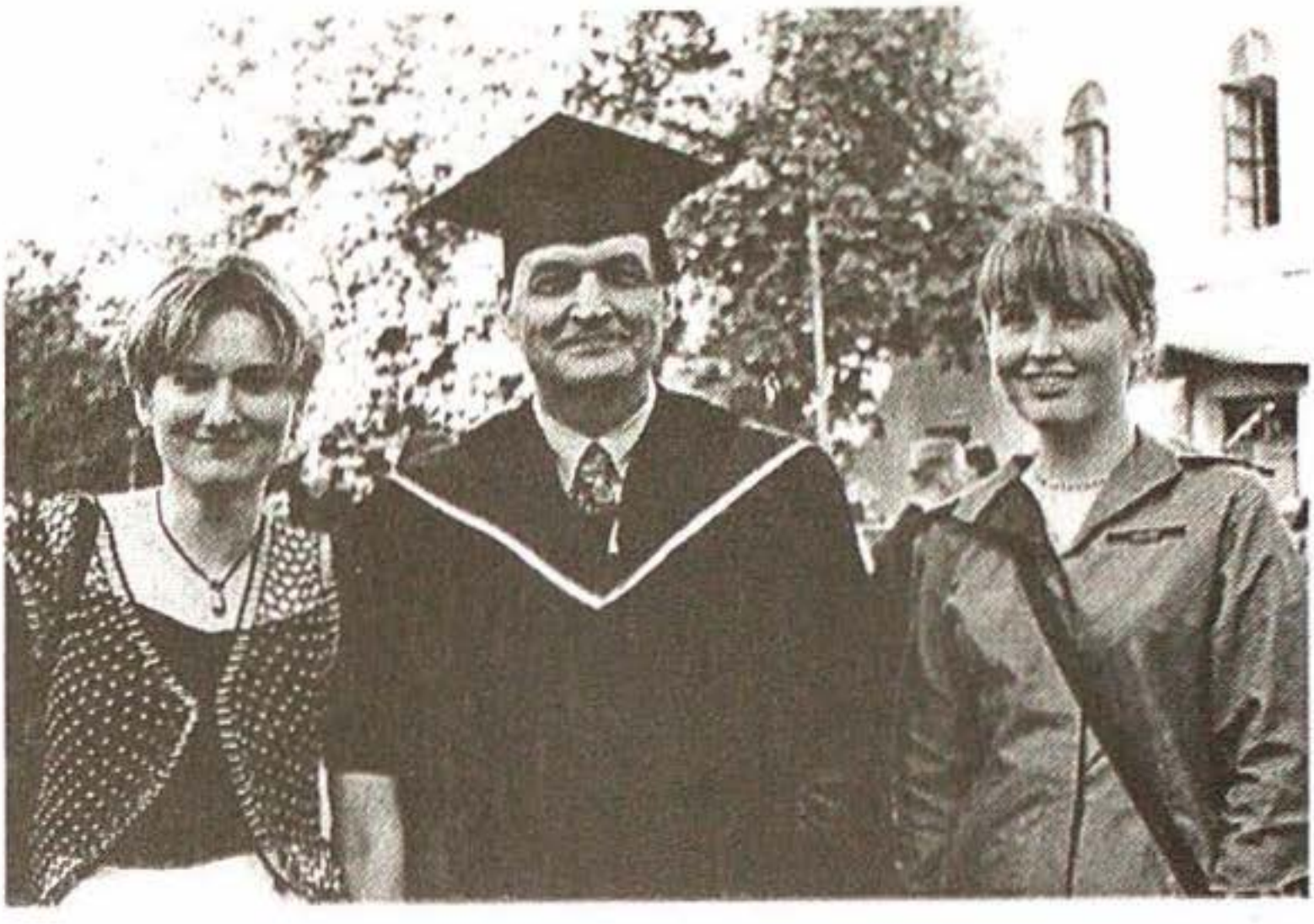
«Ми знайшли його [вірш] на письмовому столі, біля комп'ютера. Незвичайним видалось нам, що, крім вірша, на столі лежали три фотографії і некролог моєї мами, котру він дуже любив. На одній фотографії були Григорій [Китастий], Нестор Городовенко [колега Григорія Китастого, диригент капели «Думка»] і 10-річний Віктор у рибальському човні; на другій Люба (дружина Віктора) з польовими квітами; і на третій останнє фото його



Школяр.

В американському війську.
Корея, 1960-ті роки.

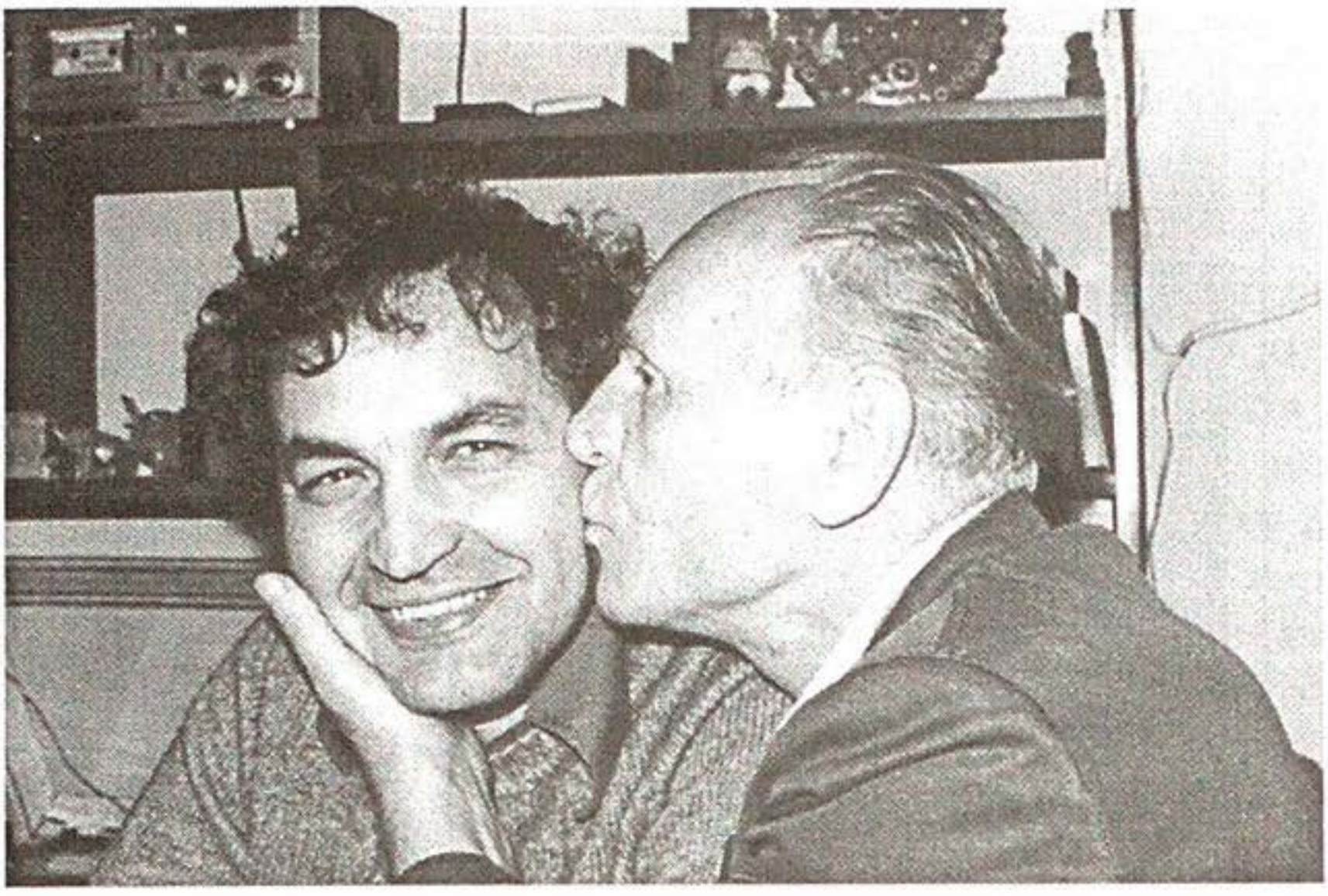




В день вручення диплома почесного доктора НаУКМА.
1998.

Студентська вечірка
в НаУКМА.
1999.





З батьком.

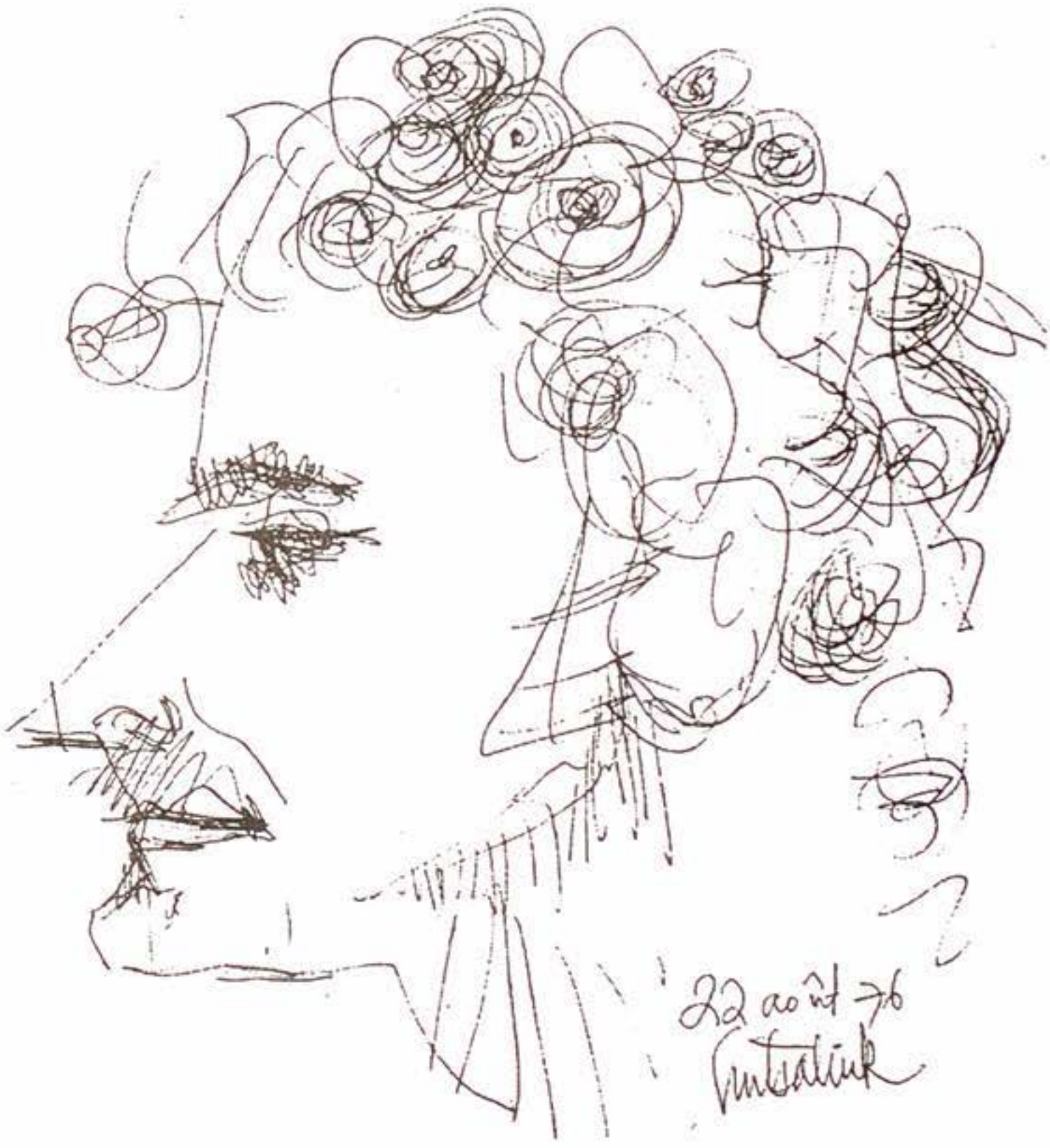
З мамою.





В перельоті.
1994.

Портрет роботи
Л. Гуцуляка,
олівець. 1976.



сестри Аллочки [сестра ще дитиною загинула в Детройті – потрапила під машину]. Тільки Люба була ще між живими, але і вона не жила з ним. У нас склалося таке враження, що він готувався на зустріч із відійшлими від нього.

Ну і [...] його приїзд до нас у лютому, 2000-го, був незвичайний. Він, як ніколи, хотів бути тільки біля мене і Андрія [брат Віктора бандурист Андрій Китастий] з родиною. Ні до кого зі своїх колег і приятелів навіть не телефонував. Не хотів керувати автом, казав, щоб я або Андрій їхали. Це було дуже дивно, бо попередні рази, коли він приїздив, брав авто і їздив до своїх приятелів, а коли ми їхали вдвох, він завжди був за кермом».

Що викликало такий його дивний стан – лихі передчуття чи якісь ускладнення зі здоров'ям? Що надиктувало йому віщі рядки про життя і смерть? Чому він залишив на столі ті фотографії і бабусин некролог саме в тому порядку і саме в той вечір? На ці питання міг би відповісти тільки він сам.

А зараз – вірш (у вільному перекладі), коментувати який немає ніякої потреби.

Описуючи життя

Це як волейбол, ось глянь:
Хтось любить клин –
    Вибити м'яч
    із пружних ворожих рук.
Хтось підсіче –
    І розверне безжальне дуло
    в незворушний місячний човник.
А я люблю так –
    Легкий удар,
    досконала дуга польоту
(вільне повітря життя) – і швидка смерть.

Victor Kytasty

AN IDENTITY VIEW OF NORTH BY NORTHWEST *

«"На Північ через Північний Захід" з погляду ідентичності» є останнім розділом у докторській дисертації Віктора Китастого «У пошуках теорії ідентичності літератури», захищеній 1984 р. У цьому розділі всі теоретичні постулати, визначені у попередніх частинах дисертації, застосовуються для аналізу конкретного фільму. Об'єктом розгляду тут стає кінофільм Гічкока «На Північ через Північний Захід». Дисертація Віктора Китастого поєднує два підходи: психоаналітичний та читацької рецепції. У першій частині розглядається те, що автор визначає як психологічно мотивуючі фактори в поведінці людини, які впливають і на створення літератури, і на процеси її рецепції. Тут тлумачаться такі поняття Фройда, як «ідентичність», мотив «liebestod» та інші, а також «воля до влади» Ніцше і «втіха» Лакана. Спільним фактором в обговоренні цих понять є те, як саме вони стосуються формування людської ідентичності. У другій частині праці висвітлюється, яким чином згадані вище категорії можуть бути застосовані до літератури (послужити новим підходом до неї) і в самому акті читання, і в тлумаченні внутрішнього світу тексту. Тут показано, як читач занурюється в текст, орієнтуючись одночасно і на світ тексту, і на свою власну ідентичність із цим світом. Дослідження Віктора Китастого, що і сьогодні є надзвичайно актуальним, прояснює складні процеси людського сприйняття, в якому творення тексту та його рецепція є нерозривними началами, що взаємно впливають одне на одне. У пропонованому читачеві розділі автор висвітлює процес ідентифікації як центральну тему фільму. Дослідник

* Уривок з докторської дисертації.

аналізує фільм на двох рівнях – популярному (рівень втечі від реальності – яким чином жанр трилера включає глядача у свої процеси) і фаховому (ідентичність як центральна тема фільму).

Introduction

I have chosen Alfred Hitchcock's *North by Northwest* as a subject of application of theory for a number of reasons, primary among them is that this film contains a multiplicity of elements, which allows it to readily illustrate some of my main points. *North by Northwest* is also a rare sort of work, in that it can be examined on both escapist and masterly levels, and is well-crafted in both. It is a deceptively simple work, at least simple in that it allows its inner workings and themes to be readily examined and discussed. And most importantly, I firmly believe it to be a superior work of literature well worth an intensive scrutiny.

I will discuss the film first on the escapist level and focus on how it utilizes elements of the popular "thriller" to involve the audience in a reliving of an adventure. I will discuss the investment into character, plot, situation, and emotion, and the involvement of the audience into the suspense and drama of the plot. The gratifications of the escapist text will also be examined, as well as the satisfactions of the surface elements, such as the use of exotic settings, Hollywood stars, and a light, witty script.

On the masterly level I will discuss the question of identity as the central theme of this film (and a theme which recurs in many Hitchcock films), as well as the themes of appearance, reality, truth, morality, will, striving, jouissance, and liebestod. I will also discuss the aspects of the craft of the film itself, from the semiotic to the metaphoric, and show how the sum of these elements produces a superior text of complex codes and responses.

Hitchcock is called the master of the thriller, or the "master of suspense". He is often regarded as the smooth craftsman of the popular film, and as the director of films more concerned with commercial success than with intellectual content. He is now beginning to be taken more seriously, especially with the efforts of the French film critics (many of them film-makers themselves) in the uncovering of philosophic themes and deep psychological contents in his films. It is no longer heresy to regard him as a serious master of literature. But even among his greatest admirers and supporters the film *North by Northwest* is sometimes regarded as a light comedy, as something which is well done but lacks serious content. It would seem that the light wit and humor which pervades the film, as well

as its popular adventure format, leads some to associate this humor with a lack of seriousness. This ignores the fact that there are other themes and elements in the film of a more serious nature. Also, even some of the most tragic and serious works of literature (*King Lear* is one example) contain humor. To answer these reservations, I shall begin with the examination of *North by Northwest* as a popular "thriller."

2. As escapist thriller

North by Northwest is a Hollywood film which aims at a wide audience and contains all the Hollywood trappings of glamour; movie stars, exotic locations, fast action, splashy photography, and a light and witty tone. In this sense it is similar to many films of that genre, some of which (many critics identify the James Bond series here) supposedly use *North by Northwest* as a prototype. Even at just this level the film is considered to be one of the best examples (if not the best) of its genre. The audience response was excellent, the reviews were good, and it made money. The film audiences expecting a rousing thriller were not disappointed. Hitchcock used the thriller elements to perfection in arousing the emotional response of his "popular" audience.

First of all, Hitchcock chose as his leading character a popular and well-known actor, Cary Grant. Hitchcock wanted an actor with whom the audience could immediately identify and be involved with. Here is an actor whose screen persona is immediately recognizable as the icon of Cary-Grant-playing-this-role. At the first sight of him on the screen the audience already knew who he was, knew that he was playing the leading role, and, to a somewhat lesser extent, knew the type of role which he would be playing. Investment is immediate and complete. And the first few minutes on the screen confirm this persona to the viewer. Roger O. Thornhill (Grant's character) is a suave, confident, and charming, albeit somewhat shallow, character. The fact that Thornhill is a borderline alcoholic, a liar, a manipulator, a cheat, and an irresponsible person is something which the audience is prepared to accept and still invest in that character because of the persona of Cary Grant. As I will later discuss, it is precisely this investment into the charming Grant character which allows the audience to also invest in the negative aspects of that character. With an unknown actor it would have taken a good deal of narrative to establish the same kind of audience investment into a negative character. The audience would have taken the negative aspects as representative of the true nature of that character. Cary Grant

gives us the projection of ourselves (one critic describes Grant as Hitchcock's projection of the self he would like to be) in which even the negative elements are somehow charming.

In the adventure to come, this investment is important as we have to see the events of the world through Thornhill's eyes. And nowhere does Thornhill let us down. He finds new resources within himself to deal with all the dangers, and at the same time overcomes the initial negative aspects of his character. Investment, in other words, continues through the whole film, and the audience lives and grows with Thornhill.

The second investment is into the situation of the abrupt adventure. Thornhill is on the screen for but a few moments when he is suddenly (as in Hitchcock's earlier *The Thirty-Nine Steps*) plunged into adventure. He is mistaken for another man, plucked out of his comfortable life and routine, and an attempt is made on his life. This leads to a concatenation of events into which he is drawn and out of which he cannot escape. This, as we have already seen, is a common trick of investment. An author has an everyday man plunged into an exotic adventure. He is either mistaken for someone else, happens upon some scene by accident, is called upon by his government for help, or his particular skill (which may be mundane or everyday) makes him necessary to the accomplishment of some great deed or adventure. This is an identifiable situation. The theme of "this could happen to me, even though I'm not connected with spies, treasure, or adventure" involves the reader, and he sees himself to be just like the protagonist drawn into some wild, exciting, and sexy adventure. Hitchcock shows his skill here by having Thornhill go through all of the events of sudden adventure listed above. As the events change, so does the character, until at the end he is master of his own destiny and no longer the pawn of inexplicit events.

The lure to the audience is the escape from the everyday humdrum to the exotic adventure. Other lures into involvement (described in detail in the section on Involvement) include the worthiness of the goal, the magnitude of the obstacles, and the rising tension of the action. The first, the worthiness of the character's actions, is developed gradually. At first he is just trying to escape, and since the audience is invested into Thornhill, his escape is our escape. The next step is his conscious effort to find out the truth, which is always perceived of as a worthy goal. Thornhill next is approached by the government to help in matters of "national importance," and to help remove suspicion from Eve Kendall (the romantic interest). Finally Thornhill takes matters into his own hands

to save his lover from a fatal destiny. This steady increase in the worthiness of the goals parallels the steady involvement of the audience.

The escape into the exotic would not be complete without strong elements of sexuality and romance. Here these two are separate themes which gradually merge. At the moment of his greatest pursuit, Thornhill runs into (quite literally) a beautiful woman in the corridor of the train. The development of a sexual relationship seems to blend in nicely with the sense of danger. This, on the popular level, is a requirement for adventure, without which the adventure would seem incomplete. This purely sexual relationship quickly develops into a romantic one, with genuine affection between the two characters. Thornhill's love for Eve becomes an important sub-plot which provides the main motivation for Thornhill's later actions. His sense of betrayal, for example, seems to be the main reason he returns to her room in Chicago, and certainly the only reason he goes to the art auction. And of course it is his love for Eve that motivates his rescue efforts at the end of the film. Hitchcock takes the standard theme of the love interest of the adventure story and combines the elements in a masterful blending of interactions, each affecting the other.

The magnitude of the obstacles speak for themselves. At one time Thornhill has the police, foreign spies, and his own government out to get him. That he is able to find the ability within himself to cope and to survive is one of the gratifications of the film.

Another element of the popular level is the use of suspense, particularly the suspense of the action sequences. These can be subsumed under the two main headings of "on the run," and "hanging over a precipice". In the first case, the suspense is based on the question of escape-will Thornhill (and by investment, the viewer) get away? In the second, the question becomes more of avoiding danger, but not just for Thornhill himself, but also how he can save Eve. Hitchcock's little touches in suspense are legendary, and are based on a subtle concept of the audience knowing or realizing some fact before the characters in the story do. The audience then agonizes over this knowledge, and yearns for the character (at least those characters with whom the audience is in sympathy) to become aware of the impending danger. I want to point out only two examples of this. In the crop-dusting scene, the farmer's words before he gets on the bus are: "That plane's dustin' crops where there ain't no crops." This, as well as the fact that the audience has seen Eve's telephone conversation with one of the thugs setting up this meeting, gives the audience the fore-knowledge of the impending danger. Thornhill, however, stares with disbelief at the plane even when it

comes straight for him. The second example takes place in the house on top of Mount Rushmore, where Thornhill has managed to climb into Eve's room too late to find her there. He tosses his matchbook with a message inside down beside her. She does not see the matchbook, as it falls to the floor, but Leonard, one of the villains, sees it, picks it up, holds it for a moment, and then places it on the coffee table next to Eve. At this moment, of course, the audience holds its collective breath with the anxiety of being found out. Such suspense insures the involvement of the audience by its very nature.

The gratifications on the popular level are many. First is the simple projection of the self into an admired object (Cary Grant) who acts in an admired fashion. He relives an exotic adventure, and falls in love with a beautiful woman – both pleasurable vicarious actions. He overcomes tremendous obstacles and triumphs over evil. He faces the greatest dangers and finds abilities within himself to persevere, therefore giving a sense of mastery and power to his invested audience. The ending is a light happy one, thereupon allowing a release of tensions.

There are also the satisfactions of the film. One can see one's favorite actors on the screen, one can see beautiful photography of beautiful places, and one can both laugh and cry over the action. The theme of common man against the universe is bearable, and even delicious to the viewer because of the light, almost comic tone of the film. This tone tells the audience that everything will end happily. It is this tone which allows laughter at moments of otherwise desperate danger. In this sense the film gives the satisfaction of an escape from the reality of the everyday to a true fantasy, one where we *know* that nothing can go wrong (at least at the end). This gives us the familiar (in the earlier discussed sense of knowing the function of the form), in that the outcome is beyond doubt, and gives us the new, in that the plot constantly surprises us with its twists and revelations. All of this is done in a competent and coherent fashion, even if the elements can be said to be quite standard. The craft of the film is superb, and supports the elements of suspense and adventure without any cinematic false step. *North by Northwest* has often been called the consummate "thriller".

3. As masterly literature

North by Northwest is more than a thriller done in a compelling style. It contains serious themes which both stand on their own, and in a co-supportive combination with the escapist adventure story provide a richness of detail and consistency which produces the

multiplicity of response of a superior work of literature. To show this, I shall examine separately the themes, the craft, and the overdetermined nature of this text.

Beyond all the chase scenes, suspense, danger, and witty dialog of this movie lie the central themes of identity, morality, personal growth, and will. At the beginning of the film the main character Roger Thornhill does not have a strong sense of identity, and what he does have is very heavily soaked in alcohol. His sense of moral responsibility is slight, and he sees nothing wrong with lying and cheating to get his own way. He seems to care little about other people, unable to give even a small part of himself in commitment (as his two previous marriages show). He lives in a comfortable world of cocktail lounges and theatre evenings, satisfied with the appearance of the reality of his world around him. He is an advertising man whose job it is to convince other people about "reality" and "truth" no matter what the underlying realities may be. By being abruptly plunged into adventure, he is made to confront all these issues in order to survive. The physical confrontation becomes the scene of a metaphysical growth and understanding process. In this sense the physical adventure parallels the metaphysical, and both aspects reinforce the other.

The first two minutes give us a complete picture of his shallow character, which Robin Wood describes as, "a man who lives purely on the surface, refusing all commitment or responsibility". He is shown to be insincere and incapable of any true relationship with women (in conversation with his secretary Maggie):

> *Thornhill (grimaces): Send her a box of candy from Slum's. Ten dollars. The kind . . . you know . . . each piece wrapped in gold paper? She'll like that. She'll think she's eating money. Say: 'Darling, I count the days, the hours, the minutes.'*
> *Maggie (interrupting): You sent that one last time.*

He is a breezy liar, as in his lie to steal a cab from the man about to enter one:

> *Thornhill (to the man): I have a sick woman here. Would you mind terribly?*

And his justification for his action presents the audience with his philosophy of life:

> *Thornhill: In the world of advertising there is no such thing as a lie, Maggie. There is only The Expedient Exaggeration.*

He is notorious for his constant and excessive drinking, "there is nobody faster down the homestretch". And he has regressed into a rather juvenile relationship with his mother:

Thornhill (to Maggie): Soon as you get back to the office, call my mother ... I'll have had two Martinis at the Oak Bar, so she needn't bother to sniff me.
Maggie: She doesn't do that.
Thornhill: Like a bloodhound.

In short, he is a man who lies, cheats, and drinks himself into semi-oblivion. He is presented in very negative terms, and yet because the part is played by Cary Grant, who is a particular icon in the popular films, these negative elements of his personality do not prevent the investment by the audience into his character. Robin Wood calls him a "modern city Everyman, whose charm and self-confidence and smartness make him especially easy for the spectator to identify with". * So when Thornhill is rudely abducted, the viewer is involved with the action, and does not just remain a spectator. This investment into the suave, but somewhat shallow, character also has implications for the theme of moral growth. Since Thornhill is accepted, blemishes and all, by the audience, then his growth in both awareness and morality is shared by the audience. The "message" of the film is less didactic, and more a personal journey of awareness for each member of the audience. The theme of the film is growth, and the finding of oneself in a hostile world. Identity is the key concept.

It is fitting that a man with Thornhill's weak concept of identity be confused with another man. It is poetic irony that he later is forced to assume the identity of this man, the government agent Kaplan, a man, furthermore, who does not even exist! As he is taken out of his comfortable world and his comfortable identity he is thrust into a world in which appearances are false, and other people are not what they seem to be. He is indignant at this, but it is a weak indignation as it is precisely an extension of his advertising credo. He is abducted, made drunk (another measure of irony) in order to kill him, and barely (perhaps because of his long experience with alcohol) escapes. Making this even more difficult for him is that he cannot persuade either the police, his lawyer, or even his own mother of the real truth behind those appearances. And this for an advertising man who specializes in convincing people of the truth of possibly untrue things. This conflict with truth and appearance is his first real conflict, not the mere mis-adventure with his abductors. It is here that he makes his first positive step. Rather than to just dismiss the whole episode as a bad dream, and maybe to drown the memory in drink, he starts on a search for truth. He takes matters into his own hands and searches the hotel

* *Wood Robin.* Hitchcock's Films.– N. Y.: Castle Books, 1969.– P. 101.

room of the non-existent Kaplan. We like this curiosity in him – it shows an inner strength of character which he hasn't revealed before. We also like a character confronting the world and asking questions. This action Thornhill takes here is still self-centered, but he is on the road to discovery. The scene in the elevator is his second step to awareness. He is caught in an absurd situation with death at his elbow and the world laughing at him. This is no small philosophically revealing moment. He escapes a second time, jumps into a cab (brushing aside two people about to get in, but this time at least, he is justified in stealing the cab), and contemplates his dilemma:

Driver: Where to?
Thornhill: I don't know. Just keep going.

He needs to make sense of this, and after a moment of thought instructs the driver to proceed to the United Nations building where he imagines his abductor from the day before to be speaking. Symbolically, he is going to the United Nations, which stands for (at least ideally) nonviolence and truth. He is still seeking answers, but still depends on the appearance of his world to provide the answers.

The man he meets, Townsend, is not the man he expects – another switch in identity and appearance. He is caught again in his old world here. At the moment of the picture with knife in hand and body at his feet, a most successful "advertising" campaign has been created on him with everyone quite ready to believe his guilt. He is now completely alone with, it seems, the whole world against him. To his credit he does not back down, but pursues the truth with vigor. In the audience's eyes he grows in stature because of this inner resolve. With the investment into his character, the audience has already undergone a sympathetic co-involvement with his troubles and vicariously triumphed in his escapes. As he grows in stature here, so does the audience. There is a gratification in the finding of hidden strength even while there is anxiety at being chased by the powers that be.

Up until this point Thomhill has found no help from anyone around him. His pleas for help, as in the elevator, and understanding have gone unanswered (even from his mother). As he used people, so people used or rejected him. On board the train he is helped by another person for the first time. He boards the train pursued by the police, and disillusioned about his perception of reality and truth – he no longer believes in the values of his comfortable world. He is therefore surprised when he meets a helpful (and beautiful!) woman who senses his troubles and hides him from the pursuing

police. In response to her sexual come-on he regains his suave and smooth manner, although he is not now able to trust anybody. He is enchanted, therefore, with her response to his newest identity:

> *Thornhill: Jack Phillips. Western sales manager of Kingby Electronics.*
> *Eve: No you're not. You're Roger Thornhill of Madison Avenue and you're wanted for murder on every front page in America. Don't be so modest.*

Her straight-forwardness impresses him – has he found truth? This, combined with her sexual appeal, creates a certain bond between them. We see a certain honesty in him which we haven't seen before. He tells her about his name, and about the nothingness at the center of his existence which is revealed on his matchbook by his initials, ROT:

> *Thornhill (explaining): My trademark-rot.*
> *Eve: Roger O. Thornhill. What's the O. for?*
> *Thornhill: Nothing.*

His awareness, which obviously existed before in a submerged form, of the meaninglessness of his life is not easy to admit. It must seem to him at this moment in the film that he has found at least one truth – that of trust in an other person. In Chicago this shows itself in his concern for her even when he is in great danger himself. He goes off to Prairie Stop with a new-found trust and commitment.

At Prairie Stop this city man finds himself totally alone and exposed in the wide open spaces. The plane attack shakes his new convictions at the same time his world is shattered anew. He returns to Chicago to learn of Eve's complicity in the attack on him. Again things and people are not what they seem. He faces the fact of his betrayal, and yet he finds himself still deeply involved with Eve. He is hurt, but it is possible to say that his growth has given him a sense of implicit trust in another, even when all the facts would argue against such trust. When she leaves him in the shower to go to the art auction, however, he views this as another betrayal. He follows her and betrays her in return, although he doesn't yet know to what extent. That he risks death in order to confront her only reveals the depth of his involvement with her, maybe without his conscious (yet) knowledge.

The character of Eve Kendall here becomes an interesting one. In many respects she is the female counterpart of Roger Thornhill, as Robin Wood holds: "The superficial Eve ... wordly, amoral, quite

without depth or feeling quite uncommitted to anything or anyone." * She had become Vandamm's mistress on a whim: "I met Philip Vandamm at a party one night and saw only his charm. I guess I had nothing to do that weekend, so I decided to fall in love." She became an agent for the government almost out of desperation: "Maybe it was the first time anyone ever asked me to do anything worthwhile." There is also the underlying suspicion that her actions with Thornhill on the train were also based on a whim. Regardless, when she sees him in Chicago she is genuinely happy (and relieved) to see him. They have each become involved with the other.

At the auction Thornhill plays three new roles in rapid-fire fashion. First he is the "peevish lover", then the lunatic art bidder, and finally the escaped killer (for the benefit of the police). He has lost whatever sense of identity which he had left, and could be said to have given up here. He is ready to take his chances with the police, and is no longer searching on his own for answers. But he has come too far and has learned too much, and so when he is propositioned by the Professor from the intelligence agency he is ready to accept. He is now safe and no longer has to worry about running away from his "crimes". The earlier Thornhill might have left everything at that, but now he agrees to help Eve for two reasons: first, he feels responsible for her troubles, and second, he finds himself caring deeply for her. He has come a long way in his moral sensibilities and in his sense of commitment. He has learned to care for other people as humans. He not only agrees to act out a part for the intelligence agency in order to remove suspicion from Eve, he later takes things into his own hands and risks his life willingly in order to save her life. The scene beneath Washington's nose is important because it shows Thornhill's total devotion to his new moral sense. He is holding the dangling Eve by one hand while a killer is slowly prying loose his grip on the ledge by his other hand. Thornhill, even to save himself, does not let Eve go. Even more importantly, he looks up at the would-be killer and instead of lying or bribing as he would have earlier, he asks person-to-person, "help me". This understanding of the human in the other person, the Buberian I-Thou relationship, the seeing of part of the self in the other (it doesn't help in this case, although the villain does hesitate), is all part of Thornhill's new discovery.

Implicit in the finding of a moral sense and identity is Thornhill's striving and will to overcome. At the beginning of the film he is a person with a blunted will, stuck in a dull life dulled by alcohol and mother. His only outlet is in his work, which by its nature dulls

---

* *Wood Robin*. Hitchcock's Films.– N. Y.: Castle Books, 1969.– P. 104.

his sense of morality. He is awakened out of this coma by his troubles which strengthen his will. He is given obstacles and he finds the will to pursue the truth and to search for answers. He stands firm in his struggles with the whole world against him. By the end of the film he has developed a masterful, humane character, or rather that aspect of him has been awakened. Perhaps all he needed, as Nietzsche might have said, was a significant opposition, or worthwhile obstacles to overcome. In the overcoming he would then realize his will to power, and in realizing his will, he could then create his own self or identity. Thornhill moves from being a puppet, with forces acting on him, to being an agent (for the government), to being a free agent and acting on his own beliefs and responsibilities. His will created his identity in his Oedipal (not in a Freudian sense) search for truth.

I want to touch here briefly on the theme of danger and sexuality (which is touched but not stressed in the film) which is related to the concept of liebestod. Robin Wood sees the relationship between Eve and Thornhill as a romantic one: "Hitchcock gives us no simple 'redemption through love', no abrupt transformation; just a delicate intimation of the potential healing power of a balanced, permanent relationship". While this may be true (arguably) at the end of the film, it does not reflect the primary tone of their relationship as it develops. Thornhill meets Eve when he is in full flight from the authorities. He is intrigued by her sexuality, and the combination of the danger and the sexuality becomes mutually stimulating. There is an overtone of death and danger even in their talk of lovemaking:

Eve: How do I know you aren't a murderer?
Thornhill (to her neck): You don't.
Eve: Maybe you're planning to murder me, right here, tonight.
Thornhill: Shall I?
Eve (whispers): Yes ... please do ...

Even after his perception of her betrayal of him he is still attracted to her. She is a dangerous woman, appealing because she is dangerous. It is instructive to note that the liebestod element persists even after they join forces. She shoots him in the cafeteria (with blanks) just before their first real (in that they both know the real other for the first time) love meeting among the trees. And even while dangling beneath the Mount Rushmore monument they banter about propositions and proposals just before the quick cut of Thornhill pulling Eve up from certain death onto a berth on the train. The intricacies of their love-death relationship adds much to the psychological texture of the film, and certainly provides an edge

to their relationship. It definitely furnishes the motivation for their mutual involvement, the depth of which obviously escaped each one of them in their relationships before.

I will only mention in passing some of the existential themes of anxiety to be found in this film. Among them are the themes of paranoia of the innocent man falsely accused (a recurring theme in Hitchcock), the man on the run with the whole world against him, and the man hanging from a precipice. These are part of what Francois Truffaut described as: "The texture of your films is made up of three elements: fear, sex, and death... They are nighttime anxieties, therefore, metaphysical anxieties." These themes provide the opportunity for the development of specific themes discussed earlier, and therefore I sèe them as broad "motors" for such developments.

The script is well-written, but the dialogue is only one of the many signifying elements of importance. The themes discussed up to now are revealed as much by the cinematic use of metaphor, symbol, and icon, as they are by the spoken word. It was Hitchcock's debt to the German film-makers that he strived to present themes visually: "My models were forever after the German filmmakers of 1924 and 1925. They were trying very hard to express ideas in purely visual terms." It is with this in mind that I wish to turn to the various elements of nonverbal signification which make up such an important part of the film. The focus will be on the craft of using the technical to present or reinforce the ideational, and how this combination of form and content produce the consistent textual universe of the superior text.

North by Northwest is full of movement. The main character is constantly running, hiding, and escaping pursuers (the film's first working title was *Breathless*). He travels by various modes of transportation from New York (with a side trip to Glen Cove) to Chicago, Prairie Stop, and Rapid City. All this movement parallels and presents his growing awareness and growing moral sense. The first scenes are shots of the city skyscrapers and the bustling crowd scenes of New York City. It is among the city bustle that we are introduced to Thornhill, and we get a sense of a rushing about without reason. We see him in control of his world, which includes the stolen taxi and the comfortable cocktail lounge. Contrast this world with the midpoint of the film both temporally and thematically which occurs at Prairie Stop. He finds himself in a different universe; a flat, quiet and empty plain: "In the midst of this he stands, an isolated speck with the whole world against him, absolutely exposed and vulnerable: modern man deprived of all his amenities and artificial

resources." He has been stripped of all his comforting misconceptions of the world which had been disguised by the bustle of the city. As he stands isolated physically, so is he now isolated mentally and morally. It is fitting that he can now proceed after this to a jagged landscape again, but this time to real mountains instead of man-made ones. He can now perceive the dangerous situation, and can face up to it with his new-found strength of character. As Robin Wood puts it: "There is every point in having Roger Thornhill, the previously irresponsible, unattached advertising man, having to hang on to a ledge on Mount Rushmore by one hand, holding the woman he loves by the other, while the homosexual spy Leonard, the film's ultimate representative of the sterile and destructive, grinds the hand with his foot".

Hitchcock uses the symbolic meaning of his settings to underline themes. In the best example of this, the United Nations building becomes a signifier. Thornhill escapes his assassins in the elevator and jumps into a cab. After a minute's indecision he asks to be taken to the U.N., probably to find Townsend. He is searching for truth in the symbol of the building dedicated to the concept of truth. In the first shot we see the building as the cab pulls up. It is a low camera angle, cab in the foreground, and steps leading up to the familiar glass up-thrust of the side of the building. Second shot, Thornhill is walking across the lobby with the sweeping, dramatic lines of the interior flowing behind him in the background. In the lobby Thornhill talks with a clerk who seems not to be an actress, but an actual U.N. clerk put on camera. This reinforces the message of truth – this is not a place for falsity or acting. The delegates in the visitor's lounge are of various nationalities, so that the whole world witnesses Thornhill's "guilt". In the final shot, Thornhill runs away, and the camera cuts to the top of the U.N. building and shows him running diagonally out of the building. He is ant-sized, insignificant, with the building on the right of the screen, imposing and much more important than this isolated individual.

Music is a very vital part of the film, melodramatic in the real sense without being quite melodramatic in the popular sense. Jarring, without being unpleasant, the music with its nervous short repeated staccato three note phrases highlight the action and the feeling of suspense, and lead to a higher synthesis of meaning and feeling. How many of the absurd elements of plot would we accept here if it were not for, just as in opera, the music? The opening credits are accompanied by music, with the diagonally rushing lines of the graphics resolving themselves into the side of a skyscraper just as the music subsides. The music plays its most important role not

during the action sequences, but as a forewarning of danger and conflict to come. The best examples of this are: 1) Thornhill being driven up by his abductors to the Townsend mansion; 2) Thornhill crossing the U.N. lobby; 3) The coffee shop at Mount Rushmore before the shooting, and 4) Thornhill climbing the girders of the Frank Lloyd Wright house to warn Eve. The music preserves the tension and the "breathless" pace even when the action has slowed.

Some of the small touches have import and deserve to be mentioned. In the cocktail lounge, at the same time that it is established in the dialog that Thornhill is a heavy drinker, we see a shot of Thornhill in the background with a cocktail glass in the foreground, very large against his chest. The tendency of the viewer is to ignore the glass, although it is very large, because the attention is on Thornhill's face, but the feeling still sinks in. Similarly, at Prairie Stop several cars zoom by, with the last being a large black hearse. It is out of place out of the city (just as is Thornhill), and out here in the open creates an ominous forewarning. Some of the fades have specific signification also. At the train station in Chicago, Eve has just sent a man she cares for to his certain death. She stares at his retreating back as he runs across the station away from the police, and the scene fades from her face to the wide open and desolate spaces of Prairie Stop. It is a slow fade, and we see both the face and the isolation at the same time. We sense the emptiness and despair in her soul through this montage of images. In another fade we see Thornhill's face illuminated by lignt at the airport in Chicago just before the cut to the first shot of Mount Rushmore. Robin Wood sees this as a juxtaposition which, "abruptly defines for us the evolution of the hero".

A recurring emphasis is on the perception of hands. When Thornhill and Eve first kiss on the train the camera focuses on Eve's hands on the back of his neck. They are sincere. She really likes him. His hands in contrast are around her neck in connection with their banter about killing and its connection with the sexual. The irony here is that it is Thornhill who is in danger from her hands, as he almost dies by her hand. During their last embrace in this sequence, Eve opens her eyes and looks to her right out of the frame. Something is not right. We "follow" her gaze to a note in the hands of a porter, who in turn delivers the note to another pair of hands. The camera pans back and we see that the hands belong to the fake Townsend, Vandamm. Thornhill's hands are also prominent in the Chicago hotel after his return from Prairie Stop. Upon seeing him safe, Eve rushes into his arms and embraces him. Thornhill holds his hands in back of her up in the air, but he doesn't touch her. There is indecision

here, he feels suspicion and distrust, and yet also an intense longing for her. So his hands hover in back of her-he doesn't have to keep them there, he could have kept them at his side in a sign of total rejection. But he is caught in a dilemma and conflict between thought and feeling, and his hands reflect this.

Control of such elements is vital to the texture of feeling in this film. Sigfried Kracauer considers such control to be Hitchcock's forte: "What distinguishes him from the rest of the film directors is not primarily his superior know-how but, more, his unrivaled flair for psychophysical correspondences. Nobody is so completely at home in the dim border region where inner and outer events intermingle and fuse with each other ... his preference for that borderland ... enables him to venture deep into the psychological dimension and there single out particulars apt to be thrust upon us by a gesture, a garment, an interior, a noise, or a silence. His chases are frequently psychological chases which are developed from a minimum of physical clues." It is in the totality of elements that we see the mastery of this film. The sharpest philosophical insights occur not in the dialog, but in the context of the dialog revealed by the visual. The four moments which stand out in my mind are Joycean-like epiphanies which provide deep and sudden insight and understanding. The first is the elevator scene, which I have already discussed. It is a situation, however, where the main character, and the audience invested with him, is caught in an absurd moment of time which, short as it may be, allows reflection and subsequent awareness. Thornhill, in this scene, with the laughter around him gazes straight at the camera, and thereby strengthens the investment bond between him and the audience in this absurd aloneness of self against the ridicule of the world.

The second moment occurs at Prairie Stop with the appearance of the farmer, who is driven up to the road and left off on the other side across from Thornhill. In the middle of nowhere are these two men. The camera first shows Thornhill in a close-up, then cuts to the farmer, and then back to Thornhill. Suddenly the cut is to a wide angle which shows the desolation and emptiness, the road in between the two men, and the two men facing each other at the opposite ends of the screen. The artificiality of convention, the self-imposed isolation, and the absurdity of the situation hits with a comic suddeness.

The third scene is another frozen moment which seems to last far longer than its actual few seconds-the murder at the U.N. visitor's lounge. As Thornhill pulls the knife out of Townsend's body and looks around bewildered, a photographer snaps his picture. At that

instant Thornhill realizes much of what has eluded him before, primarily that there is truth behind appearance, and that unlike advertising, what is believed to be true is not necessarily so. As he looks around at the accusing faces he is reduced to inarticulation-he has no words to convince them of the truth.

The fourth scene has at its center not Thornhill but Vandamm. The character of Vandamm is only briefly on the screen, and so is generally not very well developed. He is a smooth, suave, and well-mannered man, although he is coldly evil. He betrays no emotion and no inner fire throughout much of the film. Towards the end of the film, as he is awaiting the arrival of the plane to take him and Eve out of the country, his inner emotions do break through for a brief instant. Leonard is trying to persuade him that Eve is a government agent:

Leonard: You must have had some doubts about her yourself, and still do-
Vandamm (disturbed and trying to conceal it): Rubbish...

Leonard is especially obnoxious in this film in that he seems to enjoy violence and destruction. In this scene he is manipulating the dialog to set up the fake shooting. The audience sides with Vandamm in this confrontation because of the slithering aspects of Leonard.

Vandamm: You know what I think? I-I-I-ha-I think you're jealous. No, I mean it. I'm very touched. Very.– At this moment Leonard brings the gun out from behind his back and fires point blank at the startled Vandamm:
Leonard (softly): The gun she shot Kaplan with. I found it in her luggage.

Vandamm struggles to control himself, but this is a moment of intense emotion and insight. He breaks his cold reserve and hits Leonard with his fist. It is this moment of outburst, shared by the audience because of its momentary investment with Vandamm, which is the climax of this particular epiphany. We sense the sudden realization of betrayal, hurt, and embarrassment on Vandamm's part. These emotions reveal a Vandamm we haven't seen before – he really did care for Eve, and that was perhaps the reason he was unable to see her real role before.

In all four of these cases there is a combination of elements which present the insight to us. The script cannot, as in written literature, be examined alone in this respect. But, as in the example of opera, the meaning of varying elements present in cinema have to be examined concurrently. In all four cases the sudden picture in the context of the action presents us with a philosophic break in the

action. The meaning of the script, in other words, is interrupted by the meaning of the visual presentation, and the incongruities present the insight.

North by Northwest is a comedy, and is clearly so labeled. It is not a comic film, but rather it is a witty, almost light-hearted effort. It is a comedy in that it never allows the main character Thornhill, or his audience, to despair of the existential situation, no matter how serious it is at the time. There is always the knowledge and hope that everything will be overcome, and goodness (and Cary Grant) will prevail. The themes are serious, but the presentation of them are not.

If there is a major fault to this film, it is in this un-serious presentation of serious themes. It is in the tragedy that the reader so immerses himself that easy gratification, or easy escape, is eschewed. The positive is seen through the despair of the negative, and the reader is made stronger because of it. In *North by Northwest* the serious is allowed to be skirted by the viewer, so catharsis, as opposed to simple gratification, is never reached. The seriousness of the content also suffers from the conventional and happy ending. This does not allow for the contemplation of the themes of the film, but rather it smooths and resolves them.

The ending raises questions. With his new self, new wife, and new insights and morality, Thornhill is journeying back to New York. Will he return to his old occupation of advertising? Will he refuse accounts he thinks are misleading? Will he develop human relationships? Will he maintain a commitment with his wife? We certainly hope some of these things will happen. He has learned the lesson of false appearances. And yet he is returning to his former life and the audience is left with a sense of a happy ending but with an underlying shadow of a doubt.

Regardless, the film works on different levels, from the popular to the masterly. It illustrates both the dramatic elements of the popular, and the complex, overdetermined nature of the masterly. It shows the importance of investment and involvement, and is centrally concerned with identity. At the depth of its motivation is the concept of will and growth, with the main character enveloped in a search for identity, meaning, and strength of will. The investment into a popular actor playing the part of a shallow character allows the audience to grow with the character. It might have appealed to the audience on one level if Grant-Thornhill had been a strong and upright character from the beginning, but the text works on many more levels by having this "empty" character grow, persevere, and develop his strength against the world. For those in the audience

with self-doubts, this ability to find strength under excessive situations is an important inducement to investment.

The levels of involvement are many; the film works as a thriller, a romance, as a moral work, as an example of expansion of the will, and as comedy. There is pleasure in the cinematic and literary craft of the film, and in the various elements including music and the use of architecture. There is dramatic strength and intellectual content. It is the combination of all these elements which make this a superior work of literature, one which (in my prediction) will be considered a major work long after certain currently popular and critical successes are dumped upon the Salieri-heap of history.

Roman Weretelnyk

A WOMAN'S WAY TO GOD: THE OBSESSED

«Одержима: дорога жінки до Бога» – це розділ докторської дисертації «Феміністичне прочитання драматургії Лесі Українки», захищеної автором 1989 р. в Оттавському університеті (Канада). Після історико-теоретичного насвітлення проблематики автор пропонує власне прочитання драматургії Лесі Українки у світлі феміністичних теорій, що дозволяє йому заглибитися в ті аспекти творчості письменниці, які інакше залишаються невидимими. В дисертації застосовано комбінацію психоаналітичного, постколоніального та архетипного підходів до аналізу літературних явищ. З цих позицій і розглядаються деякі драми Лесі Українки. Так, «Блакитна троянда» постає як тлумачення різновиду жіночого божевілля, «Боярина» аналізується як відповідь на романтизований погляд української історії на козаччину. А «Камінний господар» є, на думку автора, жіночим варіантом чоловічого архетипу. У розділі, що пропонується читачеві, з урахуванням історичної ретроспекції автор розглядає труднощі і проблеми теологічного трактування жінки. Аргументується, що в цій драмі Лесі Українки Міріам виступає Христовою фігурою (яка ототожнюється з Христом) і є одним із перших подібних прикладів у європейській літературі.

The Obsessed (*Oderzhyma*), Ukrainka's first of several plays on religious and biblical themes, marks an important turning point in her development as a dramatist [1]. In form it is the first of her dramatic-poems, the genre in which she would write all but one of her subsequent plays. In content *The Obsessed* represents a development away from an emphasis on a heroine's social quest (In *The Azure Rose – Blakytna troianda*), to one of a spiritual quest (a quest only hinted at in Ukrainka's first play) [2].

The Obsessed is unique among Ukrainka's religious plays in that it depicts an episode in the life of Jesus Christ (called the Messiah in the play), and is thus a "fictionalized biography" of Christ (where an author's focus is on the historical Jesus) [3]. Such appearances of Christ in literature are not, of course, uncommon. What is uncommon, however, is that the play really has two Christ figures, that of Jesus himself, and that of Miriam, or the "Obsessed with the spirit", as she is also referred to (in the play's title and opening stage direction). That Miriam is in fact a Christ figure can be delineated from her strong identification with Christ as well as from the parallels between her life and philosophy and those of Jesus. She emerges as a character who consciously *wants* to become and succeeds in becoming a Christ figure.

From a feminist point of view the play is remarkable because it represents what is one of modern literature's earliest depictions of a female Christ figure, a figure which has become increasingly popular with feminist writers of the twentieth century [4]. That Ukrainka was more concerned with Miriam than with Jesus as a Christ figure is evident in the title of the play: initially titled *Miriam and the Messiah* (which suggests parity), it was renamed *The Obsessed* [5].

The Obsessed is divided into four short acts. In act I Miriam encounters the Messiah, who has been wandering in the desert. Miriam, who has a great love for Jesus, is incensed that he is so alone and suffers so much. She hates his enemies, and cannot agree with his teaching to love them. Jesus offers Miriam peace, but she declines, wanting to suffer either for him or along with him, just as he suffers for others. Jesus, however, turns away from Miriam because in not doing his will he believes that she does not totally accept his teachings. Act II sees Miriam extending her hate to include Jesus' friends (primarily the Apostles), whom she sees as hypocrites unworthy and unappreciative of him.

In act III Miriam finds herself alone at the foot of the crucified Jesus. She expands her hate to include both the friends who abandoned him as well as the enemies who crucified him. At the same time her personal tragedy intensifies because she realizes that Jesus will never know how much she loves him, and because she has not succeeded in sacrificing herself for him. In act IV the rumour spreads that Jesus is resurrected. In front of the authorities only Miriam admits to knowing him while others pretend not to. After she curses and accuses a mob of people for causing Jesus' suffering, the mob stones her to death [6].

By her own testimony, Ukrainka wrote *The Obsessed* during the harrowing night of January 18, 1901 in Minsk, at the bedside of

her dying friend, Serhii Merzhyns'kyi [7]. That there is an immediate correspondence between the play and the person of Merzhyns'kyi, whom Ukrainka both loved and admired, there is no doubt. In a foreshadowing of Miriam's action toward Christ in *The Obsessed*, Ukrainka wrote to Ol'ha Kobylians'ka "I will not abandon him [Merzhyns'kyi], as he has been abandoned by his friends" [8]. As Miriam comes to hate Christ's supporters in the play for their falseness, so Ukrainka came to hate Merzhyns'kyi's friends who abandoned him when he needed them. In letters to V. Kryzhanivs'ka-Tupchans'ka, Ukrainka wrote: "he [Merzhyns'kyi] hasn't heard a word from them [his friends] for a half year, and feels himself forgotten by them..." Of all of his old friends you alone act toward him like a friend should, others... I'd better not speak about them, otherwise you might hear from me many bitter and unsavory words" [9].

If Ukrainka saw Merzhyns'kyi as a Christ-like figure because of his suffering and his abandonment by friends, she also equated her own suffering for Merzhyns'kyi in Christ-like terms: "How can one be of help to someone for whom a 'miracle' is necessary? One probably should be the Messiah!.." [10].

Unlike *The Azure Rose*, however, a play whose central concerns are inseparable from Ukrainka's biography, *The Obsessed* is more than a representation of the relationship and events that transpired between Merzhyns'kyi and Ukrainka. Although Merzhyns'kyi's suffering and abandonment by his friends may have inspired Ukrainka to write a play about Christ's suffering and abandonment, the play's problems are resolved on an abstract and sophisticated philosophical-theological level which is far removed from biographical reality [11].

Not only the problems, but also the personages and verbal echoes of *The Obsessed* in fact appeared in several of Ukrainka's poems years before the crisis involving Merzhyns'kyi's death [12]. Thus, in "The Sacrifice" ("Zhertva", 1900) an "obsessed" woman appears before the Messiah, offering him both myrrh and her tears. The poem asks why the Messiah didn't tell the woman "What is it that you want of me" [13]. Later, Jesus instructs the apostles to "offer that woman peace..." [14]. In *The Obsessed* in an almost identical phrase Jesus asks Miriam "What is it that you want of me, woman?" and then "Woman, I want to offer you peace" [15]. Moreover, the theme of opportunism on the part of Christ's supporters is found in "The Sacrifice", as it is in *The Obsessed*. In the poem the apostles are said "to have taken more from him than they gave to him" [16]. In the play, after Jesus is unable to awaken the slumbering apostles before he goes to his death, Miriam says "Perhaps later they will gather to say a warm word about him, for whom they cared so little when he

was alive!" [17]. The poems "I Saw how You Stooped Downward" ("Ia bachyla iak Ty khylyvs' dodolu", 1900) and "And, Maybe There Will be a Second Miracle" ("To, mozhe stanet'sia i druhe dyvo", 1900) are both about women aiding the Crucified Jesus.

Another theme central to *The Obsessed*, that of the relationship between love and hatred is first found in the poem "To a Friend in Remembrance" ("Tovaryshtsi na spomyn", 1896): "Only he does not know hate, who has never loved anyone!" [18]. In *The Obsessed* Miriam's intense love of Jesus is in part motivated by her equally intense hatred of his enemies and false friends.

Other poems with strong thematic resemblances to *The Obsessed* are "The Sinner" ("Hrishnytsia", 1896), "I Know That Much Will Still Rush By" ("O, znaiu ia, bahato shche promchyt'", 1896), "I Would Like to Embrace You as If I Were an Ivy" ("Khotila ia b tebe, mov pliushch, obniaty", 1900), and "Always a Thorny Wreath" ("Zavzhdy ternovyi vinets'", 1900) in which the conscious "climb up Golgotha" is depicted as the greatest of acts [19]. "Jephtha's Daughter" ("Dochka Iiefaia") shows the importance and necessity of sacrifice and a passionate dislike of passivity.

Despite *The Obsessed*'s overtly religious nature, the play has not been considered a religious play, but rather, it has been interpreted as a political allegory, perhaps because critics were not prepared to seriously consider theological thinking on the part of a woman. As a result critics have both misunderstood *The Obsessed* and failed to uncover its philosophical depth.

Several views have emerged in the play's interpretation. One, which can be termed the Soviet view, held that *The Obsessed* is a work in which Ukrainka polemicizes with, rejects, and ultimately discredits Christianity as an instrument of class subjugation. A leading proponent of this view, Oleh Babyshkin, regards *The Obsessed* as Ukrainka's first work "in her consistent and many-sided unmasking of the reactionary essence of Christianity" [20]. Babyshkin, as do others who support this view, sees Miriam and the Messiah as representing two warring and irreconcilable positions. Babyshkin writes: "The position of Miriam – is to transform slaves into people, the position of the Messiah – is to transform people into slaves... The humanism of the Messiah – is abstract and groundless in nature, through it all sorts of evil and violence, deceit and unfairness are excused. The humanism of Miriam is based on love for all, which moves life forward, a true humanism of the struggle for the well being of free people. The Messiah's humanism – is an excuse for slavery, the humanism of Miriam – is the denial and condemnation of slavery and the spirit of slavery in a person [21].

Another defender of this view, Olena Shpyl'ova states: "the image of the Messiah embodied the Christian morality of submission, pre ordinance, and universal forgiveness, all of which the poetess hated... That is why Lesia Ukrainka so strongly condemns Christian morality, which in the work is represented by the Messiah" [22].

Shpyl'ova points to the following passage in the play to prove that Christ is a defender of the exploiting class: *The Messiah*: "You [Miriam] are stubborn, like a slave, who knowing her master's will does not listen. A strict punishment awaits such slaves" [23]. Shpyl'ova then argues that "People who have accepted the words of the Messiah have also accepted the existing order as being fair and not subject to change, because it has been created by God" [24]. Consequently, "To rise up against this order – means to rise up against God, and the Church" [25]. Soviet critics considered that this is precisely what Ukrainka does in *The Obsessed* through Miriam's confrontation of the Messiah.

Another view on *The Obsessed* is based upon the theory, originated by Dmytro Dontsov, that Ukrainka through Miriam casts herself as a disciple of individualism and of the necessity for a prophet-like leader of the Ukrainian nation [26]. "The problematics of Ukrainka's dramas," writes Dontsov, "is the problem of the prophet and the mob... in pivotal times of the life of a society... [27]. Dontsov maintains that through Miriam Ukrainka appropriates the role of prophet: "she was aware of her great prophetic mission amidst a lost generation" [28]. Although Dontsov's view is motivated by his own nationalism, and thus has little in common with the class-based Soviet view of the play, the two views are remarkably similar in that they both see Miriam as a disciple of hatred towards one's enemies. Whereas Babyshkin sees the ruling exploitative class and its Christian apologists as the object of Miriam's scorn, Dontsov takes aim at Ukrainian liberals: "she [Miriam] could not agree with the teachings of humanism, which disarm one because they preach passive love of one's own and tolerance of enemy forces, which was being embraced by that time's Ukrainian officialdom" [29]. Dontsov ends his argument by dismissing Ukrainka's theological concerns in the play: "The Messiah, the cowardly throng of Jerusalem – are only symbolic..." [30].

A somewhat more moderate interpretation of Ukrainka's individualism is put forth by Borys Iakubs'kyi in his introduction to *The Obsessed* in the Knyhospilka edition of Ukrainka's works. Iakubs'kyi distances himself from Dontsov's Nietzschean view of Ukrainka's messianism, and considers Ukrainka's "excessive" individualism in the play representative of an early stage of her world-view. He interprets Miriam's non-compromising self-sacrifice as representing an individualistically-motivated resolution of a

frustrating problem: "Miriam the obsessed finds an outlet for her excessive individualism in her self-sacrifice; no other option exists for this excessive individualism" [31]. Iakubs'kyi equates Miriam's individualism with that of Ukrainka and sees Miriam's hatred of Christ's passive supporters mirroring Ukrainka's hatred of the passivity of her contemporaries. Iakubs'kyi concludes his discussion of *The Obsessed* by stating that Ukrainka would soon begin writing works that would more accurately reflect her true position as a writer very much concerned with a more global solution to society's problems [32].

Agreeing with Iakubs'kyi in his qualified interpretation of individualism in *The Obsessed* are two other distinguished critics of the 1920s, Mykola Zerov and Mykhailo Drai-Khmara. Zerov states that any leader, poet, or thinker necessarily experiences moments when he or she feels removed from the masses and consequently lapses into a mind-frame of individualism. Zerov adds, however, that in no way can Ukrainka's individualism (as it is manifested in the play) be considered an individualism of despair or anarchy [33]. Drai-Khmara terms Ukrainka's individualism "totally original and completely saturated with social content... When the strong person in Lesia Ukrainka opposes the base and inert society, she does so not out of egotistical, but out of altruistic motives and through it fulfills not individualistic but societal needs... Lesia Ukrainka does not extol her own 'I', does not create her own cult and does not hide in the catacombs, but goes toward life..." [34].

An important variable in the discussion of *The Obsessed*, that of the characterization of Miriam as an unstable person, is introduced by Iakubs'kyi and is subscribed to by Drai-Khmara and Zerov. Iakubs'kyi makes the following statements about Miriam: "Miriam... has a great and tragic, even insane love for Christ. This great love necessarily demands a sacrifice for the beloved... The theme of the poem is the idea of a great, mad, insane love... the woman Miriam becoming enraptured by the sermons and miracles of the Messiah, has come to love him madly... [and] in an insane ecstasy gives her life... for love" [35].

The identification of Miriam's love for and devotion to Christ as an act of madness has several important ramifications. In part it represents patriarchal unacceptance of a woman choosing her own way to God. Christianity's prescribed roles for the devotion of women are well defined, and are modeled, for instance, on images loke that of the Virgin Mary. Comments Barbara Hill Rigney: "Mary's suppliant assent to the sacrifice of her humanity in order to become the mother of God sums up the qualities idealized for women by Christianity: sacrificial love, sexual purity, humility, passivity" [36].

Although exalted by the Church as the mother of God and as an ideal figure, Mary also causes the Church great anxiety because of her femaleness. Christianity is particularly uncomfortable with woman's sexuality and the "otherness" of her body. Tertullian calls the woman's body "a temple built over a sewer," and St. Augustine is obscenely horrified to contemplate the reality of birth: "We are born between feces and urine" [37]. Considering the Church's revulsion with the female body it is no surprise that Church canon declares the concept of the virgin birth of Christ. Simone de Beauvoir adds, "The aversion of Christianity in the matter of the feminine body is such that while it is willing to doom its God to an ignominious death, it spares him the defilement of being born" [38].

Christianity's views on female biology are just part of its overall condemnation of women to a status far inferior to that of men. A roll call of misogynistic statements of prominent theologians would be too long to list here. Representative are the comments of one of the Fathers of the Church, Tertullian, who remarks: "Woman, you are the devil's doorway.... It is your fault that the Son of God had to die; you should always go in mourning and in rags;" and St. John Chrysostom, greatly venerated in the East: "Among all savage beasts none is so harmful as woman;" Later, St. Thomas Aquinas: "Man is above woman as Christ is above man. It is unchangeable that woman is destined to live under man's influence, and has no authority from her lord" [39]. Such opinions were not relegated to the realm of theory; canon law profoundly influenced the laws of society and resulted in a situation where (until relatively recent times) women were treated as the property and slaves of their fathers and then, later, of their husbands. "The given," writes Rigney, is that "sexism permeates almost every facet of the major traditional religions, that religious institutions are completely dominated by men, and that ideological reinforcement of this domination has contributed in no small part to the tragedy that has often been women's history [40].

Miriam's most serious violation of Church law and belief is her refusal to submit her will to the will of God. Of all the vows that the Church demands of its believers, and especially of women, the most important is the vow of obedience, for Jesus declared "If any man will come after Me, let him deny himself and take up his cross and follow Me" [41].

Miriam loves the Messiah and is ready to die for him but just for him and not for his enemies as well, something he demands of her. Because of Miriam's refusal to love on his terms, Jesus tells her, "He who has denied everything but not himself does not love" [42]. Miriam asks Jesus, "Do I have to love everyone?... [To love] *You* and *everyone* – is beyond my power. For what, for what do I have to

love them?" [43]. The Messiah's answer is "Only unbelievers ask 'for what?'" [44]. Miriam, who cannot bring herself to love Christ's enemies, as he tells her she must do, is faced with a choice: either to submit her will to his, or to stand on her principles. In choosing the latter she defies the most sacred of Christian laws [45].

Miriam, because she attempts to emulate Jesus, is considered to be insane. Men (as shown in Ziolkowski's study), are comfortably accepted in a wide range of literary depictions as being Christ figures [46]. This is the culturally based double standard which prevents critics such as Iakubs'kyi from seeing in Miriam's search for God as valid a quest as that which exists for any male Christ figure.

Miriam's categorization as a Christ rather than a Mary figure in *The Obsessed* may be ascertained in several ways. A strong theme of aloneness and apartness runs throughout the play. Miriam feels tremendous pity for the Messiah because of his solitude and unhappiness: "How he stands alone, God knows! Can no one help him? Will he always be alone?... To give everyone happiness and to be unhappy himself, unhappy, because he is always alone. Who could rescue him from his aloneness..? [47]. Miriam is able to understand the Messiah's suffering while his supporters remain oblivious to it because she, too, sees herself as isolated and alone: "here I sit, as always, alone... And I will always be alone in this and in the next world. Yes, my dark longing will never end and sorrow will always burn my heart" [48].

The Messiah, responding to Miriam's question "And what do I lack? Oh Messiah, do You know?!" offers her peace: "Do not worry woman, I want to offer you peace" [49]. Miriam, however, cannot accept Jesus' offer because she believes that if he is not at peace then neither will she be: "But you, Teacher, left behind the peace which was yours in quiet Nazareth" [50]. Through her words Miriam equates her quest, along with its suffering, with the Messiah's, as a conscious choice for a necessary struggle over the comforts of inaction. The Messiah, understanding the implications of Miriam's response, asks, "Do you want to equal..." but before he can complete his question Miriam interjects, "No, Messiah, I am not equaling myself to You, no! I know that I am an unfortunate woman" [51].

This last dialogue indicates that the Messiah is well aware that Miriam is attempting to identify herself with him. However, the Messiah cannot accept this notion. He asks: "For what reason do you forsake peace, the only solace of all the unfortunate?" [52]. By answering "Because You do not have it, Son of God!" Miriam both confirms her identification with Christ and rejects Jesus' prescribed advice for the "unfortunates" [53]. Jesus is then prompted to further chastise Miriam for forgetting her place: "You are stubborn, like a

slave, who, knowing her master's will does not listen. A strict punishment awaits such slaves" [54].

At question in Jesus' chastisement of Miriam is the issue of her belief in God. Jesus expects that if Miriam believes in himself and in God the Father, she will without qualification accept all of his teaching. The Messiah asks Miriam: "Miriam, say, do you believe in me?" to which she answers, "I believe that You are the Son of God, Messiah, and will give everyone, except me, salvation" [55]. Christ then asks, "Have you accepted my words?" and Miriam responds, "I shall never forget them" [56]. Not content with Miriam's answer, Christ asks, "And you will follow them?" in reply to which Miriam offers, "They will follow me wherever I go, beseeching me: 'You are going on an improper course!' And I will step on Your fiery words as if they were a painful open flame,– my tracks will be bloody from them".

The Messiah interprets Miriam's words as indicating a lack of faith in him: "There is little faith in you. If you only possessed a grain of faith..." [57]. Terribly pained by the Messiah's inability to understand her, Miriam replies, "Oh I believe, without a doubt I believe in You, Son of God, only I don't believe in myself! I don't believe that I will be able to accept your words" [58]. Miriam's tragedy is that she deeply loves Christ but cannot accept all of his teachings, which he interprets as a lack of love for him.

There is nothing more that Miriam would like to do than to offer herself in sacrifice to help Christ, as he will for all of humankind: "And perhaps with my blood I will be able to redeem... If You would accept from me redemption, so that Your holy blood would not flow!" [59]. After Christ incredulously asks, "You want to redeem me?" and answers, "It is in vain!" Miriam pleads, "Then allow me at least to die along with You, if not for You!" [60]. After Miriam cries out one last desperate time, "Messiah!" his words to her are: "No, to you I am not the Messiah. You do not know me" [61].

Ultimately, Miriam is rejected by the Christ whom she so boundlessly loves. He is a Christ who, despite his deity and love for all people, is constrained by the law of God, which as it is interpreted on earth by the Church, is necessarily confining. It is this conditional acceptance of Miriam by Christ which does not allow her to show her love for him on her own terms [62].

Miriam's actions are not those of an unstable, insanely infatuated woman, nor are they those of an unbeliever. Unlike Christ's false supporters in the play, Miriam does not expect Christ to offer her happiness and redemption. All she asks is to be able to truly express her love for him: "Where is there greater grief than in not being able to sacrifice oneself for the soul of a friend?.." [63].

The reason why Miriam identifies so strongly with Christ, apart from her philosophical choice to do so, is that she is able to feel Christ's suffering because of its similarities to the sufferings naturally experienced by women. Rigney writes about such a parallel: "That Christ was persecuted and suffered as a martyr, that he performed the social function of the scapegoat and bled for the salvation of humanity, are qualities which lend themselves as literary symbols for the personal and political suffering by women" [64]. Thus Miriam's philosophical sympathy for Christ's solitude and suffering which she compares to her own spiritual loneliness and suffering has more than just abstract-philosophical grounds. It is both rooted in and reinforced by the otherness and the suffering of her female experience.

Like Rigney, de Beauvoir sees women's identification with Christ in psychological terms: "In the humiliation of God she sees with wonder the dethronement of Man; inert, passive, covered with wounds... she is overwhelmed to see that Man, Man-God, has assumed her role" [65]. Simone de Beauvoir contends that such identification with Christ can lead to deeply-neurotic and destructive behaviour, sometimes manifested through inner experiences and sometimes through concrete action [66]. It can also, she says, manifest itself as "erotomania": because a neurotic woman sees that Christ has died for her "All she can do is abandon herself to his fires without resistance... in platonic or in sexual form... Woman seeks in divine love first of all what the *amoureuse* seeks in that of man: the exaltation of her narcissism; this sovereign gaze fixed attentively, amorously, upon her is a miraculous godsend" [67].

Women's identification with Christ, de Beauvoir adds, however, does not have to result in neurotic behaviour. It can also take the form of constructive and even visionary acts: "There are women of action like St. Catherine, St. Theresa, Joan of Arc, who know very well what goals they have in mind and who lucidly devise means for attaining them: their visions simply provide objective images for their certitudes, encouraging these women to persist in the paths they have mapped out in detail for themselves" [68].

Miriam is also such a woman, certain and persistent in her chosen path.

Miriam must, however, prove her selflessness to none other than Christ himself. She tells the Messiah that she has given her soul for him because of her love for him. The Messiah asks, "What does it mean, woman, to give one's soul?" to which Miriam replies, "It means – to be ready to die for love" [69]. The Messiah interprets Miriam's answer as not including enough, when he says, "That would be called sacrificing one's body. There is no soul involved" [70]. What the Messiah really wants is Miriam's total submission and not

her sacrifice. He interprets the latter as a manifestation of her narcissism.

On the contrary, Miriam pays a monumental price for her devotion to Jesus because he does not accept the sincerity of her love. Able to accept the damnation of her soul, she cannot live with the thought that Jesus does not believe in her love for him: "Oh Son of God! Let everything in my life be untrue, but believe me, that I loved *You*" [71]. The Messiah, though, does not believe Miriam. Unlike Jesus's false friends, who "devote themselves" to him for truly selfish reasons, he cannot see that Miriam loves him so selflessly.

Miriam's last words before she is stoned to death reaffirm her love for the Messiah: "I am now giving for You... my life... and blood... and soul...! Not for happiness... not for the Kingdom of God... but for love! [72]. Nowhere is Miriam's identification with Christ stronger than it is here: both truly love and out of this unconditional love both sacrifice themselves for those whom they love. Thus even though Miriam proclaims "He did not spill a drop of blood for me," she nevertheless unreservedly continues to love him [73]. Miriam's "obsession" with Christ is not an irrational act of self-gratification. It is an identification with, and subsequent emulation on Miriam's part of the selflessly loving Christ. It is, however, an emulation which is not accompanied by a loss of identity. It thus stops short of necessitating a total subordination of Miriam's will to the laws of the Church – it is a woman's way to God on her own terms.

Ukrainka's play represents an example of what Rigney terms "some of the ways in which contemporary women are perceiving, revising, and exorcising the archetypal images and ideas of traditional religions," Rigney's focus being "not an interpretation of what male theologians think about women, but of what women think about themselves and God" [74]. In *The Obsessed*, Ukrainka challenges fundamental cornerstones of Christianity such as the concept of the importance of the subjugation of personal will to the will of God (and of the Church). Ukrainka regards such total subjugation as being destructive, and as being a form of enslavement.

In depicting Miriam as a Christ figure Ukrainka permits herself another departure from the patriarchal theological canon. Building upon the "femininity" of the Christ figure which many feminists have recognized, Ukrainka's Miriam contributes to a further feminization of the Christ image. Although Miriam manifestly represents a rebellion against the Virgin Mary's docility and passivity, she embraces Mary's charity, pity, tenderness, and her role as a protector and mother. These features do not appear as weaknesses in Miriam, but rather, as positive strengths which parallel Miriam's boundless love.

Thus it is Miriam, who despite having been rejected by her beloved Messiah, stands alone at the foot of the cross after Jesus is abandoned by everyone else [75].

In creating an androgynous Christ figure Ukrainka rejects society's insistence on attributing to Christ patriarchal values simply because he was a man. Her "feminization" of the Christ figure represents a major "de-patriarchalization" of God.

A concrete example of this revision is the rejection by Ukrainka of the concept of glory in being God. Miriam questions the revered male concern with glory, and, emphasizes its hollowness. After pondering the good his sacrifices will bring to humanity she asks, "And for the Messiah? –... glory in excelsis?... To bring happiness to everyone and to be unhappy himself, unhappy, because he is eternally alone. Who could rescue him from his aloneness, his terrible glory?" [76]. Rather than attempting to emulate the male pattern of behaviour which extols glory by striving for "supremacy" or by being jealous of it, Miriam argues with the illogic and destructiveness of glory.

Carol Christ writes that a woman's spiritual quest involves her asking questions such as "Who am I? Why am I here? What is my place in the Universe? In answering these questions, a woman must listen to her own voice and come to terms with her own experience... Because she can no longer accept conventional answers to her questions, she opens herself to the radically new" [77]. In no other play does Ukrainka pose such questions more emphatically and, as a result, opens herself to the "radical new". In listening to her own voice and experience Ukrainka forces herself to confront the greatest authority figure of all – that of Christ-God. In this confrontation she comes to terms with the way the image of Christ has been used to justify patriarchy. Remarkably, and in spite of the magnitude of the challenge, Ukrainka characteristically does not abandon her convictions.

Because Miriam's challenge of the traditional Christ figure is accompanied by tremendous guilt, her triumph is achieved at great personal cost. When the Messiah sees Miriam's anguish because she cannot love him as she would like, he tells her that her soul "cannot be as black" as she imagines it to be [78]. Miriam answers him, "Oh no teacher, it is blacker than the blackness of a burned-out empty shell of a house." Such is the self-image of Miriam's soul, the result of her guilt over her feelings about Christ. At the play's conclusion, Miriam is stoned to death, which in the Israel of Christ's time was a punishment which awaited an adulterous wife. By dying in this manner Miriam not only fulfills her last Christ-like act, dying for her Lord, but is also punished for her deed [79].

It is only through such intense spiritual experiences, however, argues Rigney, that women can successfully continue their struggle

for justice in a holistic sense: "women's spiritual quest provides new visions of individual and shared power that can inspire a transformation of culture and society... By enabling women to recognize the grounding of their lives in the ground of being, women's spiritual quest gives women the strength to create alternatives" [80]. Adds Rigney, "political freedom is dependent on spiritual freedom" [81].

In light of the complex theological problems raised in *The Obsessed* it is difficult to understand the play merely as reflecting political or class concerns. Such concerns are but part of a larger discussion which centres on the philosophical considerations of spirituality, love, sacrifice.

The play represents Ukrainka's coming to terms with the superhuman demands of Christianity and with the concept of an unwavering, principled, male God. Her creation of a female Christ figure indicates that much of what Ukrainka cannot accept in Christianity bears a direct relationship to her being a woman. The kinds of problems raised in the play indicate that Ukrainka's disputes with her religion are serious and of a large magnitude. As in other areas of her life, Ukrainka is a Romantic: she expects much from religion, and thus opens herself up to disillusionment.

Despite its severity and harshness, however, Ukrainka's critique of religion is also typically loving. It is a critique which arises out of caring, not out of scorn. Any claim that *The Obsessed* proves that Ukrainka is anti-Christian or a disbeliever is totally dispelled by an examination of the intensity and passion with which she comes to terms with her beliefs in the play. Miriam's words can be used to reflect Ukrainka's deep anguish over her own tragic way to God: "It is not that my faith is too small, it is that I believe too much, and this faith of mine will damn me forever" [82].

1. It is difficult to find an appropriate word in English to convey the meaning the word *oderzhyma* has in Ukrainian. The eleven volume dictionary of the Ukrainian language provides the following definitions: 1) someone who is under the strong influence of a feeling, idea, passion, mood; 2) an ill person, in whom, according to backward, superstitious people, an evil spirit has implanted itself; 3) someone, who, to extraordinary lengths, has become enraptured or enamoured with something. See: *Словник української мови* / Ред. І. К. Білодіда: В 11 т.– К.: Наук. думка, 1970–1980.– Т. 5.– С. 625. It is noteworthy that Ukrainka's description of Miriam as a woman "possessed with a spirit" is rendered in quotation marks, thus suggesting an element of irony. In translating Oderzhyma as *The Obsessed* therefore, it is prudent to keep in mind the various meanings of "oderzhymist'" and Ukrainka's subtly ironic use of the term.
2. Carol P. Christ distinguishes women's social quest from their spiritual quest by terming the former "women's struggle to gain respect, equality, and freedom in society..." and the latter as a woman's "awakening to the depths of her soul and her position in the universe". *Carol P. Christ*. Diving Deep and Surfacing: Women Writers on Spiritual Quest.– Boston: Beacon, 1980.– P. 8.

3. See: *Ziolkowski T.* Fictional Transfigurations of Christ.– Princeton: Princeton UP, 1972.– P. 13. Ziolkowski distinguishes five main currents in literary depictions of Christ. One main group, which he identifies as "fictional transfigurations" of Christ features a fictional narrative "in which the characters and the action, irrespective of meaning or theme, are prefigured to a noticeable extent by figures and events popularly associated with the life of Jesus as it is known from the Gospels" (P. 6). Such a work is set in modern times, and its hero's life is prefigured by Jesus. (This group is the focus of Ziolkowski's study.) Other depictions include the afforementioned "fictionalized biography", where the historical Christ's life is embellished with imaginary episodes, "Jesus redivivus", in which Jesus miraculously appears in modern times, "imitatio Christi", where a hero lives his life as he imagines Jesus would live His if He where alive, and "pseudonyms" of Christ, a vague grouping in which a hero is felt to be "Christ like" (P. 13–26).
4. Note that Ziolkowski includes no female Christ figures in his study. For a representation of twentieth century female Christ figures see: *Barbara Hill Rigney.* Lilith's Daughters: Women and Religion in Contemporary Fiction.– Madison: University of Wisconsin, 1982. Both Rigney and Ziolkowski were unaware of Ukrainka's pľay.
5. Див.: *Шпильова О.* Драматична поема Лесі Українки «Одержима» // Леся Українка: Публікації, статті, дослідження / Ред. *Бабишкін О., Каспрук А.*: У 3 т.– К.: Академія наук УРСР, 1954–1960.– Т. 2.– С. 337.
6. Woman as a prophetess/religious figure is an image that would reappear in Ukrainka's dramas. Miriam's fate of being spurned by a mob is not unlike that of Tirtsa in "On the Ruins (Na ruinakh)" and of Kassandra in "Cassandra (Kassandra)".
7. "I wrote it [*The Obsessed*]", Ukrainka says in a letter to Ivan Franko, "during a night, after which I will no doubt live long, having survived it... If someone were to ask me how I emerged from all of it alive, I would answer 'J'en fait un drame...'" – *Леся Українка.* До І. Я. Франка, 13–14 січня 1903.– Лист 5 // *Леся Українка.* Зібр. творів: У 12 т. / Ред. Є. С. Шабліовський.– К., Наук. думка, 1954–1960.– Т. 12.– С. 18.
8. *Леся Українка.* До О. Ю. Кобилянської, 29 січня, 1901.– Лист 116 // Там само.– Т. 11.– С. 206.
9. *Леся Українка.* До В. Г. Крижанівської-Тучапської, 11 лютого, 1901.– Лист 118 // Там само.– Т. 11.– С. 209; 4 лютого, 1901.– Лист 121.– Т. 11.– С. 213.
10. *Шпильова О.* Вказ. праця.– С. 331.
11. Although many of Ukrainka's plays have autobiographical elements, her biography never again plays as integral a role in her work as it did in her first play. Prime examples of plays which at the same time are highly autobiographical and philosophically independent of Ukrainka's biography are her two greatest works: "The Forest Song (Lisova pisnia)" and "The Stone Master (Kaminnyi hospodar)".
12. Ukrainka was drawn to Jewish themes, especially to what she called the "wild poetry" of the Bible. Див.: *Леся Українка.* До М. П. Драгоманова, 2 січня, 1892.– Лист 64 // *Леся Українка.* Зібр. тв.– Т. 10.– С. 125.
13. *Леся Українка.* Жертва.– Там само.– Т. 1.– С. 210.
14. Там само.– Т. 1.– С. 210.
15. *Леся Українка.* Одержима.– Там само.– Т. 3.– С. 128–129.
16. *Леся Українка.* Жертва.– Там само.– Т. 1.– С. 210.
17. *Леся Українка.* Одержима.– Там само.– Т. 3.– С. 140.

18. *Леся Українка.* Товаришці на спомин.– Там само.– Т. 1.– С. 130.
19. *Леся Українка.* Завжди терновий вінець.– Там само.– Т. 1.– С. 189–190.
20. *Бабишкін О.* Драматургія Лесі Українки.– К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1963.– С. 59.
21. *Бабишкін О.* Вказ. праця.– С. 59. Others who espouse this view are Lelia Kulins'ka, Oleksandr Deich, and Oleksii Stavyts'kyi.
22. *Шпильова О.* Вказ. праця.– С. 136.
23. *Леся Українка.* Одержима // *Леся Українка.* Зібр. творів.– Т. 3.– С. 130.
24. *Шпильова О.* Вказ. праця.– С. 351.
25. Там само.
26. Dmytro Dontsov, who wrote extensively on Lesia Ukrainka, is better known as the controversial chief theoretician of Ukrainian nationalism in western Ukraine after the first World War. His writings exerted tremendous influence over a whole generation, including many emigré literary critics. Див. *Сосновський М.* Дмитро Донцов: Політичний портрет.– Toronto: Trident International, 1974. An example of an emigré critic developing Dontsov's theory to an extreme is found in: *Задеснянський Р.* Творчість Лесі Українки: Критичні нариси.– Мюнхен: Українська критична думка, б. д.
27. *Донцов Д.* Трагедія Одержимої («*Одержима*» Лесі Українки) // Визвольний шлях, 1955.– № 3.– С. 13.
28. Там само.– С. 17.
29. Там само.
30. Там само.
31. *Якубський Б.* Поема надмірного індивідуалізму (Драматична поема «Одержима» // Леся Українка. Твори / Ред. Якубський В.– В 12 т.– К.: Книгоспілка, 1927–1930.– Т. 5.– С. 115.
32. Там само.– С. 114.
33. *Зеров М.* Леся Українка: Критично-біографічний нарис.– К.: Книгоспілка, 1924.– С. 63–64.
34. *Драй-Хмара М.* Леся Українка: Життя і творчість // *Драй-Хмара М.* З літературно-наукової спадщини.– Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка, 1979.– С. 142.
35. *Якубський Б.* Вказ. праця.– С. 109–112.
36. *Rigney B. H.* Op. cit.– P. 36.
37. Quoted in *Simone de Beauvoir.* The Second Sex / Trans. H. M. Parshley.– New York: Knopf, 1953.– P. 167.
38. Op. cit.– P. 167.
39. Ibid.– P. 98.
40. *Rigney B. H.* Op. cit.– P. 3.
41. Quoted in *Fremantle A.* Woman's Way to God.– New York: St. Martin's Press, 1977.– P. 4. Although Christian doctrine demands obedience from both men and women, it clearly demands more obedience from women than from men by virtue of its insistence on the subordination of women to men.
42. *Леся Українка.* Одержима. // *Леся Українка.* Зібр. творів.– Т. 3.– С. 135.
43. Там само. Miriam's is a significant question because it draws attention to the idealistic part of Christianity. To love one's enemies is an enormous – inhuman request, one with which Miriam cannot agree.
44. Там само.
45. By being disobedient Miriam actually becomes a rebel-Christ figure. Since Christ Himself was perfectly obedient to His Father, to follow His example means to be just as perfectly obedient to Christ.

46. Ukrainka's Miriam must not be understood as what Ziolkowski refers to as a "Christomaniac", that is someone who believes that he is Christ but in reality "may simply be sick"; "Christomania" is the only category in Ziolkowski's study reserved for insane male Christ figures. (Див.: *Ziolkowski T.* Ibid.– P. 141). Miriam doesn't schizophrenically believe herself to be Christ. She consciously and for good reason wants to emulate his life.
47. *Леся Українка.* Одержима // *Леся Українка.* Зібр. творів.– Т. 3.– С. 127.
48. Там само.– С. 140.
49. Там само.– С. 127–28.
50. Там само.– С. 128.
51. Там само.
52. Там само.
53. Там само.– С. 128–29.
54. Там само.– С. 130.
55. Там само.– С. 129.
56. Там само.– С. 130.
57. Там само.– С. 131. That Miriam feels terrible guilt that she will not be able to follow Christ's teaching and live up to His expectations of her is not surprising considering the impossible course the Church sets for women. In the words of Anne Fremantle, it is impossible for women to live up to the image of the Virgin Mary: "Unfortunately, having thus started at the top, woman in Christianity had nowhere to go but down".
58. *Леся Українка.* Одержима // *Леся Українка.* Зібр. творів.– Т. 3.– С. 131.
59. Там само.– С. 136. Miriam's desire to die like Christ is also heretical – since by this act she would supplant him.
60. *Леся Українка.* Одержима // *Леся Українка.* Зібр. творів.– Т. 3.– С. 137.
61. Там само.
62. Ukrainka saw one of the basic faults with Christianity as its separation of God – the master from his people – slaves. In a letter to Ahatanhel Kryms'kyi she wrote: "I do not accept Tolstoy's theory that today's Christianity is an aberration, a disease of this religion. No! In the earliest of documents, in the "Acts of the apostles", in the letters of the apostle Paul, in the authentic fragments of the first Galilean propaganda I see the seed of this slave mentality, this narrow-centered political quietism, which consequently expanded itself in Christianity. Understand it as you wish, but it is not accidental that in the parables and in the Gospel that the word "slave" and the antithesis of "master and slave" are used as the only possible form of relations between a person and God". See: *Леся Українка.* До А. Ю. Кримського, 9 лютого, 1906.– Лист 80 // *Леся Українка.* Зібр. творів.– Т. 12.– С. 155. An interesting variation on Miriam as Christ figure is its reverse, Christ as ordinary man. This notion, however, loses merit considering that even though Miriam wants to be a friend to Jesus devoid of any "master-slave" connotations, she still patterns her life on his. Jesus remains very much the Biblical Christ rather than a humanized figure in which the man outweighs the God.
63. *Леся Українка.* Одержима // *Леся Українка.* Зібр. творів.– Т. 3.– С. 141.
64. *Rigney B. H.* Op. cit.– P. 7.
65. *de Beauvoir S.* Op. cit.– P. 677.
66. See: *de Beauvoir S.* Op. cit. In their attempt to imitate the Redeemer who "saved the flesh by the denigration of his own flesh" mystic women "are not content with abandoning themselves passively to God: they apply themselves actively to self-annihilation by the destruction of their flesh. No doubt asceticism has been practiced by monks and priests, but the mad rage with

which woman flouts her flesh assumes special and peculiar forms... through humiliation and suffering she transforms it [her body] into a glory. The mystic will torture her flesh to have the right to claim it; reducing it to abjection, she exalts it as the instrument of salvation" (P. 675–676). Such excesses include St. Angela drinking with delight the water with which she had washed lepers, and women of the Italian town of Abruzzi lacerating their tongues by licking the stones on the road along the Way of the Cross (P. 675).

67. See: *de Beauvoir S.* Op. cit.– P. 674. It is common, theorizes de Beauvoir, for neurotic women to confuse God with the man they are in love with, and even to "deify" such a man (P. 670–671). A strong temptation exists for considering Miriam's "obsession" with Christ as reflecting Ukrainka's love of Merzhyns'kyi. Such, however, is not the case. Ukrainka's play goes well beyond representing a "narcissistic" need on Ukrainka's part to show love for a man whom she considers to be Christ-like.
68. *de Beauvoir S.* Op. cit.– P. 678.
69. *Леся Українка.* Одержима // *Леся Українка.* Зібр. творів.– Т. 3.– С. 134–135.
70. Там само.– С. 135.
71. Там само.– С. 140.
72. Там само.– С. 147.
73. Там само.– С. 143. Miriam's statement also distances her from those women whom de Beauvoir classifies as neurotic because of their repayment of Christ's sacrifice for them.
74. *Rigney B. H.* Op. cit.– P. 3.
75. Ukrainka's intimation that it is a woman who remains with the Crucified Christ is Scripturally correct. In all four of the Gospels it is women who are with Jesus at the Crucifixion (excepting John). It is also women to whom the Resurrected Jesus appears. See: *Heilbrun C.* Toward a Recognition of Androgyny.– New York: Knopf, 1973.– P. 20.
76. *Леся Українка.* Одержима.– С. 127. Phyllis Chesler writes: "Women are impaled on the cross of self-sacrifice. Unlike men, they are categorically denied the experience of cultural supremacy... In different ways, some women are driven mad by this fact". *Chesler P.* Women and Madness.– New York: Avon, 1972.– P. 31. Miriam is definitely not such a woman, a fact which distances her even further from the neurotic mystic women about whom de Beauvoir writes.
77. *Christ Carol P.* Op. cit.– P. 8–9.
78. *Леся Українка.* Одержима // *Леся Українка.* Зібр. творів.– Т. 3.– С. 131.
79. See: *de Beauvoir S.* Op. cit.– P. 85. Miriam's punishment confirms and brings to its conclusion the underlying notion throughout the play that she considers herself to be Christ's lover. By introducing the element of sexuality, Ukrainka confronts the Church's discomfort with and fear of it.
80. *Christ Carol P.* Op. cit.– P. 131.
81. *Rigney B. H.* Op. cit.– P. 4.
82. *Леся Українка.* Одержима // *Леся Українка.* Зібр. творів.– Т. 3.– С. 133.

Ray Fleming

THOMAS MANN AND THE POLITICS OF SEXUAL INVERSION

Man macht, was man ist, und Kunst ist Wahrheit – die Wahrheit über den Künstler.
Th. Mann. Leiden und Grosse Richard Wagners.

The symbolic order is a patriarchal order, ruled by the Law of the Father, and any subject who tries to disrupt it, who lets unconscious forces slip through the symbolic repression, puts her or himself in a position of revolt against this regime.
T. Moi. Sexual/Texual Politics

Thomas Mann's 1903 *Novelle*, "Tonio Kröger", is generally regarded as the most autobiographical of his works, though Dagmar Barnouw, Hans Meyer, Peter De Mendelssohn, and even such recent biographers as Klaus Harpprecht, Donald Prater, Anthony Heilbut, and Ronald Hayman all imply that most of Mann's works are relatively more or less about himself [1]. Aside from being the favorite of Mann's own *Novellen* [2], "Tonio Kröger" announces many of the Mannian literary strategies and motifs that will occur in the later prose works, both fiction and essays. In "Tonio Kröger" Mann gives lyric and dramatic expression to the North-South cultural division he perceives in his own lineage. His Brazilian-born mother, Julia da Silva Bruhns, corresponds to Consuelo, Tonio's careless, artistic mother who is "von ganz unten", while Mann's father, the wealthy Lübecker merchant and senator, Thomas Johann Heinrich Mann, corresponds to Tonio's serious and patrician father. Whereas Tonio's mother is an artist (musician) like her son ("denn er spielte die Geige") and is non-judgmental about his writing poetry and poor academic performance (Mann himself, who played the violin, had had to repeat two earlier grades in an undistinguished academic career), his father looks askance upon such artistic activity and poor performance in school. The name "Consuelo" has at its root the idea of "consolation", but in this story her consolation takes the

form of blithe indifference. Surprisingly, Tonio judges his mother's non-judgmental attitude to be wanton and irresponsible, and finds his father's attitude reasonable and correct. It is his father's negative or disapproving assessment that Tonio regards as legitimate. He later associates this disapproval of what he does as artist and as a man with not only his father, but also with that respectable bourgeois society incarnated in the figure of his father [3]. Guilt becomes that which characterizes the relationship between Tonio and all that belongs to the sphere of the Father. This judgment is internalized and gives rise then to that guilty artistic conscience that Tonio contends with throughout the story. The guilty conscience of even the adult and artistically successful Tonio is directly linked to Tonio's (and Mann's) realization that he creates without the blessing or even the sanction of the father. In Tonio's case then it is not the Lacanian mother who must symbolically die before he can enter into language, but rather the father whose death precedes Tonio's total abandonment to art. Given Mann's equation of the maternal with the artistic, the culturally consistent conceptualization of the father as the polar opposite of the mother compels him to be represented in the story as the principle of life, as life is the antinomy of art in the narrative. If the father represents the healthy sphere of life and bourgeois respectability and stability, then the mother must, as polar opposite, represent death and dissolution or "Auflösung", a term that seems to arouse anxiety in Mann's thought and writing. The very instability of such symbolic writing becomes obvious when we stop to consider how Mann has complicated and deconstructed these characteristics and leit motifs associated with the mother and the father. Though, as I have already noted, it is the mother who represents art and the father who represents life, it is the father who actually dies, and Tonio's cool, detached, and calculated manner of artistic creation would seem to be, from Tonio's own account, an inheritance from his father rather than from his mother. The question of inheritance in this *Novelle,* i. e., what are we to ultimately associate with the father and what with the mother, is confused and confusing. Tonio's last name reveals a literary continuity with Mann's celebrated and largely autobiographical novel, *Buddenbrooks*. In the novel Johann Buddenbrook is married to Elizabeth, whose maiden name had been "Kröger". She is the mother of Thomas Buddenbrook in whom the first faint stirrings in the Buddenbrook's line of an inwardness, world-weariness, and deep sensitivity appear. Mann seems to also suggest in "Tonio Kröger" that it is the tension *between* the contradictory demands and values of the mother and father that gives rise to the artist in him. This position once more contradicts

the earlier notion that the artistic strain was his inheritance from his mother. Adding to this thematic and symbolic complexity is the fact that woman in the context of patriarchal culture has often been associated with *both* life and death. When Mann associates the artistic strand with the feminine, whether Elizabeth Kröger and Gerda Arnoldsen in *Buddenbrooks* or Consuelo in "Tonio Kröger", he is affirming the Lacanian realm of the imaginary, the pre-symbolic home of mythical unity with the maternal, as the source of his art. Nevertheless, it is language, the realm of the symbolic and of the Father that enables his art as a writer. Within this symbolic register the Law of the Father requires the rejection and abandonment of the mother, yet Mann's own emphatic associations of the maternal and imaginary with the affective foundation and substance of his art eventuates in the divided self, the Freudian *Ichspaltung* in the face of the Father's peremptory "No".

The contradictions are symptomatic of a deeper confusion, a sexual confusion as to who and what he is. As Tonio himself muses: "Ist der Künstler überhaupt ein Mann? ...Mir scheint, wir Künstler teilen alle ein wenig das Schicksal jener präparierten päpstlichen Sänger... Wir singen ganz rührend schön. Jedoch" (296–297). Scholars and critics of gender and sexuality such as Marjorie Garber, Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, and Andrew Webber have reminded us of the fallacy of binarism in those areas of gender and sexuality. They underline the notion that binarisms represented by the juxtaposition of male versus female or feminine versus masculine do not exhaust the categories of gender or sexuality. The artist as *castrato* considers his identity to be sexually ambiguous. It is not so much here a question of androgyny, but rather the inability to define himself *for* himself [4]. This castration anxiety is, in part, a sign that desire has been deflected and postponed. This desire that moves just below the surface of Mann's text is, ultimately, the desire for wholeness, the desire for a self that is in harmony with itself and with the world, or at peace with itself because it is at peace with the world. This social self is the idealized subject or "I". Such a construct, Jacques Lacan implies, is a fantastical or mythological structure because in reality the "I" is not a *cogito*, some stable Cartesian point of reference, but rather already – as the locus of subjectivity – fragmented and split into the disruptive and often contradictory desires of the conscious and the unconscious, the desires, in Mann's case, for a wife, children, and respectability, and the simultaneous passion for attractive young men and boys. In most of Mann's major fiction it is the latter homoerotic fixation that concerns him. Klaus Theweleit in his *Mannerkorper: Zur Psychoanalyse des*

weissen Terrors observes that "Sie kommen zu dem Schluss, dass bei manchen Arten homosexueller Praxis der Abwehrcharakter überwiegt; sei es die Abwehr gegen die 'Kastrationsangst' (die... meist eine Codierung ist für die Angst sich aufzulųsen), sei es der Zwang, 'sich der eigenen sexuellen Potenz dauernd zu versichern' ". Certainly, the fear of *Auflösung* or dissolution is directly or obliquely expressed by many of Mann's fictional, male characters from Tonio to Adrian Leverkühn in *Doktor Faustus*. This fear of dissolution or disintegration is intimately related to the myth of a previously fully integrated self that recalls, in part, not only the pre-lapsarian state of Eden, but also the imaginary or mirror stage of Lacan, the realm of an unexpressed sense of oneness with the maternal. At the very heart of the Romanticism that Mann affirmed was the desire to return to the Garden of Eden and recapture that same lost sense of unity and harmony.

Tonio, the mature artist, consciously dresses fashionably and elegantly. He presents a proper bourgeois exterior to the world in an attempt to disguise his guilty inner life and, what his own bourgeois perspective inclines him to regard as the questionable character of the sources of his art:

> "Dergleichen ist Gabe", sagen demütig die braven Leute, die unter der Wirkung eines Künstlers stehen, und weil heitere und erhabene Wirkungen nach ihrer gutmütigen Meinung ganz unbedingte auch heitere und erhabene Ursprünge haben müssen, so argwöhnt niemand, dass es sich hier vielleicht um eine ąusserst schlimm bedingte, äusserst fragwürdige "Gabe" handelt (32) [5].

The contrast between what he presents to his public and how he sees himself makes him painfully aware of this duplicity and consequent fragmentation. He is acutely aware of the inadequacy of the image that he constructs for public consumption and suffers from the realization that deceit mediates his relationship to others. This deception eliminates the possibility to achieve genuine intimacy with men and women in society, and what Tonio ardently seeks is precisely that intimacy that he identifies as "das Normale, Wohlanstandige, und Liebenswurdige".

In her book, *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety,* Marjorie Garber makes the point that traditional dress codes have had as one of their primary goals what she terms "legibility", i. e., the ability to easily read or recognize "without ambiguity or uncertainty" (26) the gender identity of an individual. As an artist who cannot but recognize the bohemian, the undisciplined, or excessive element in his life and work, Tonio chooses to dress in a distinctly refined manner, eschewing the flamboyant

attire often associated with the transgressive energy of the modern artist. Tonio's smart clothing, if you will, his accommodation to decorous norms, essentially allows him to cover and deny his brittle existence as an artist and as a man. Clothes, in Tonio's case, do indeed serve to "make the man", but only the exterior man whom others see. Just as the later Thomas Mann could not even imagine any young man finding him attractive, so too the mature Tonio cannot imagine bourgeois society accepting him in his totality, i.e., in terms of the sexual ambiguity of his inner life. His choice of clothing then can be understood as an attempt to construct a social identity in which gender identity appears to be "without ambiguity or uncertainty". Tonio's attire can be interpreted as the expression of his desire for what he had termed "das Normale" or normality, but also as the expression of his desire to be seen as a paradigm of the public man, the *Bürger* who, like Thomas Buddenbrook, marries, fathers children, and performs his duty to his country in order to be able to lay claim to public respectability, normality, and acceptance [6]. Garber contends that "Excess, that which overflows a boundary, is the space of the transvestite" (28). To be a transvestite, literally, to dress across the boundary, line, or border can be the expression of personal style or can also imply transgression as an act of social defiance. Tonio's excess, instead, emerges from his fear of transgressing against society and its norms. His style is a cover that simultaneously reveals and conceals. In Tonio's case it is the extreme fastidiousness of his attire, his excess, that immediately strikes Lisaweta in their encounter in her studio: "Bis dahin gruppieren Sie sich wohl irgendwo, zum Beispiel auf der Kiste da, wenn Sie nicht für Ihre Patrizierergewänder fürchten" (29). Instead of dressing like a Bohemian ("Wir sind doch keine Zigeuner"), Tonio gravitates to the opposite social pole and wears "patrician clothing". The social and linguistic space opened up by the terms "Zigeuner" and "Patrizier" is striking when we remember that in contemporary Germany it would be deemed politically incorrect to refer ethnically to a person as a "Zigeuner", especially if the term were used by someone who wished to be well regarded as a "patrician". In his famous May 8, 1985 speech in the Bundestag Richard von Weizsäcker, the former president of Germany, reflecting on the crimes of the Nazi period stated on that day: "wir gedenken der ermordeten Sinti und Roma" [7]. While *Zigeuner* often occurs in *Umgangssprache* as an adjective, polite German society will more often prefer the terms *Sinti* or *Roma*.

If, as Tonio has suggested, the artist is a kind of eunuch, then the outward dress, his public self-representation, denies castration and positions him publicly or externally within the orderly world of

the *Bürger*. Equally important, the social concept of fashion or style constitutes , as the structuralists have shown, a distinct code or language in which clothes function as signs in a cultural system of meaning. Tonio's identity could be said to be shaped or constructed by his relationship to a series of signifiers within this shifting or arbitrary system [8]. Tonio's fastidiousness or excess *raises* more issues about identity, and gender identity in particular, than it resolves since it functions as a supplement whose signified points beyond the vocabulary of fashion to the subtext of the unconscious "language" [9].

In Mann's *Lebensabriss* his rationale for this special regard for "Tonio Kröger" is detailed, but also dry and academic [10]. It may be that, in the final analysis, Mann valued "Tonio Kröger" so highly because in this prose work he achieved a powerful lyricism that he never achieved in his attempts to write poetry. It is as if Tonio's own elusive ideal, his desire for purity in his work and in his life is reflected in Mann's prose style that attains, sometimes even in the midst of the didacticism of the story's Tonio/Lisaweta exchange, a supple literary German of unusual clarity, resonance, and musicality: if not purity of spirit, then purity of style that can be assumed to reflect the admirable "Innerlichkeit" of the artist. Mann's own sense of guilt stems from his recognition of the difference between the public and the private man's relation to the body and to sexuality. As he notes in his *Tagebucher*:

> "Ich wusste nicht, wo sonst das Positiv-Entgegengesetzte zur Hoffnungslosigkeit der Fortschritts-Civilisation und des intellektualistischen Nihilismus gefunden werden sollte, als in dieser Lehre des Leibes und Staates. Dies zu finden kann mich die Thatsache nicht hindern, dass auch ich mich mit verneint fuhlen muss" (543).

This diary entry is from August 1, 1921. We begin to understand just how deeply divided Mann is as artist when we remember that not even three years separate this judgment from his December 29, 1918 diary entry in which he had enthusiastically endorsed Tolstoi's own diary comments concerning the concepts of art and the relationship of the artist to art:

> "Der Hauptzweck der Kunst... ist der, dass sie die Wahrheit uber die Seele sage u. alle die Geheimnisse offenbare u. ausdrucke, die man mit einfachen Worten nicht sagen kann... Die Kunst ist ein Mikroskop, das der Kunstler auf die Geheimnisse seiner Seele richtet..." (119).

Tolstoi's notion of the necessity for the artist to bare his soul in writing is what Mann as late Romantic endorses in 1918 and is precisely what in 1921 he knows he cannot do without being condemned by the conservative German public and by the Law of

the Father. In much of Mann's work it is only on the level of the homoerotic subtext that he may be said to approach Tolstoi's aesthetic morality. It is on the level of the homoerotic that Mann comes to reveal some of the most profound mysteries of his inner life, an inner life that in virtue of the Mannian subtext complicates and completes the portrait of the artist. In Derridean terms one could say that Tonio's sense of *Auflösung* and fragmentation is the result of the artist being implicated in the play of language, a language culturally associated with the stern Lacanian realm of the Father and his authority.

We begin to perceive that the psychological split symbolized in the story by the North-South division has deeper, more profound fault lines than Mann's frequent oversimplifications expressed as a series of striking, if facile, contrasts in the story: tiger versus polar bear, brunette versus blond, bourgeois versus bohemian, life versus art, flesh versus spirit, etc... These supposedly binary oppositions shoulder much of Mann's intellectual and aesthetic burdens throughout his literary career. Generally speaking, the cultural validity of such contrasts and oppositions belongs to the realm that Barthes refer to as "what-goes-without-saying": Mann need not subject these constructs to strict scrutiny because they have traditionally been regarded as normative and legitimate. This is so because the underlying opposition upon which all these symbolic representations are based in Mann's work, i. e., the polarity of male and female, has been culturally unassailable. Gender construction along the lines of such ideological polarity informs not only Mann's fiction, but also his political writing. This unresolved conflict between the perceived demands of the "masculine" and "feminine" poles helps to explain the tension and contradictions at the heart of Mann's early political writings, and also facilitates a better comprehension of why critics invariably have been unable to satisfactorily come to terms with Mann's apparent conversion from the extreme conservatism of his *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) to the democratic and humanistic republicanism of "Von deutscher Republik" (1922) [11]. While opportunism, realism, and pragmatism may in part help to account for Mann's politically progressive "transformation" in the wake of Germany's defeat in World War I, it may be more accurate to read these political tracts and essays as ultimately documents in the slowly evolving process of Mann's attempts at self-clarification of his sexual and artistic identity. In Tonio Kröger's case he gives himself to "Abenteuer des Fleisches" (25) in the south, but there is no indication in the text that these adventures involve a woman. All that we know of these sexual relations is that they give rise to

"Schuld" or guilt. Just how intertwined are these discourses of the personal and political can be seen in his February 27, 1904 letter to his brother Heinrich: "Fürs Erste verstehe ich wenig von 'Freiheit'. Sie ist für mich ein rein moralisch-geistiger Begriff, gleichbedeutend mit 'Ehrlichkeit'... Aber für politische Freiheit habe ich gar kein Interesse. Die gewltige russische Litteratur ist doch unter einem ungeheuren Druck entstanden? Wäre vielleicht ohne diesen Druck garnicht entstanden? Was mindestens bewiese, dass der Kampf fьr die 'Freiheit' besser ist, als die Freiheit selbst" (25–26). While Mann's intellectual indebtedness to Schopenhauer and to Nietzsche is obvious here, what is not so obvious is how this ostensibly political discussion about freedom is just as much a discussion about how his own art emerges from the weight of his own sexual repression. Throughout the composition of the *Zauberberg* Mann hides intellectually and emotionally behind such characters as Hans, Settembrini, and Naptha without fully committing to any of these characters or to their ideas. In a similar manner in his political writings he seeks to conceal his sexual identity behind discussions of nationalism and culture.

What may initially appear to be contentious arguments about politics, history, and culture in Mann's political polemics between the years 1914 and 1922 (from "Gedanken im Kriege" to "Von deutscher Republik") can be read as metaphorical and symbolic expressions of his own unresolved sexual conflicts. These unresolved conflicts often constitute the subtext of his sometimes contradictory political positions taken in his wartime and Weimar Republic works. What needs to be recognized about Mann's wartime rejection of the Western democracies is that as these countries are associated with the feminine – for Mann the public figure, synonymous with weakness and superficiality – he is then signaling his troubled questioning of the relevance of the feminine in his life and in his art. Indeed, his dairy entry for July 25, 1920 is explicit about the marginal role of the feminine for him:

> "Kurze Unterhaltung, mit dem sympathischen jungen Mann in weissen Hosen, der in der III. Klasse neben mir sass. Freude hierüber. Es scheint, ich bin mit dem Weiblichen endgultig fertig" (454).

The *Betrachtungen*, written during the war years 1914–1918 and his 1914 essay, "Gedanken im Kriege", along with various letters and diary entries from the same period constitute an emphatic rejection by Mann's Germany – the land of *Kultur* and *Geschlossenheit* – of Western democracy and *Zivilisation* and of the social, cultural, and political values associated with them. Mann's contempt as expressed during the war years for the rationalistic and humanistic cultural tradition of the West, exemplified by such countries as

France, England, the United States and Italy, finds vivid expression in his dairy entries during and after the war and in the *Betrachtungen* in the figure of the *Zivilisationsliterat* or civilization's literary man:

> "...man ist beinahe schon Franzose, in dem man Literat ist, und zwar klassischer Franzose, Revolutionsfranzose: denn aus dem Frankreich der Revolution empfangt der Literat seine grossen Uberlieferungen, dort liegt sein Paradies, sein goldenes Zeitalter, Frankreich ist sein Land" (III, 56).

The *Zivilisationsliterat* then is the ridiculed and feminized French democratic humanist for whom Mann's scorn is endless. Frederick Lubich has shown in his essay "Thomas Mann's Sexual Politics" that in the "Gedanken" France had already been "Reduced to a shrewd damsel in distress"(109). Since within patriarchal society there exists an implicit code that understands and defines women as both other and inferior, Mann only need suggest this connection in order to achieve an equation of France with a calculating and hysterical woman. Rhetorically, this allows him to fashion a polemical discourse that simultaneously defines both his German audience itself and his solidarity with that audience. The dominant gender ideology of patriarchal society facilitates and naturalizes a discourse in which the equation of an entire nation with a "damsel in distress" is invested and *immediately* processed as a political taunt or insult. As Mann is operating within language, i.e., within a highly particularized expression of cultural values, his ridicule is understood as ridicule, as a "putdown" of France and as an implicit judgment of women as marginal and hysterical. Unlike the "manly" Germany and, by implication, the "manly" Thomas Mann, France is defined as a nation of sissies! Even at the close of the war in September of 1918 when it was clear that Germany would be defeated by the Allies, Mann is still expressing in the *Tagebücher* his Francophobia through the misogynistic strategy of accusing France of pursuing "weibliche Politik" (10). By functioning as the patriotic spokesperson for a rabidly nationalistic Germany Mann is associating himself with that virile and heroic Germany that emerges in the pages of the *Betrachtungen* in contrast to prissy France where men in war fight like women. He is publicly affirming a heterosexual "normality" that contradicts the private man who regards himself as "abnormal", as an outsider in view of his own sexual preferences. In the same way that his marriage to Katja Pringsheim constituted, among other things, a public gesture of solidarity with bourgeois society and its values, so too does the public degradation of France constitute a misogynistic act of solidarity with German patriarchy. Thus Mann's caricature of France as a "limp-wrist" must be read as a nervous

public assertion of his own heterosexual manhood. Such public posturing must, in the light of Mann's entire *opus*, be seen as yet another form of dissimulation, another ironic *performance* that conceals the true identity and desires of, arguably, Germany's most celebrated twentieth century writer.

Bram Dijkstra in his *Idols of Perversity* has argued powerfully and persuasively that in the wake of Darwin's *Origin of Species*, published in 1859, late nineteenth and early twentieth century Western societies had largely internalized as normative the prevailing "scientific" ideology that identified the white, European man as physically, mentally, and morally superior to women. This cultural assumption of women's innate inferiority led to the widespread view "that everything in the evolutionary process pointed to the fact that the development of woman in general tended to parallel that of the 'inferior' races rather than the evolving white male" (167). Dijkstra points out that Darwin himself, and not just craniologists and pseudo-scientists such as Carl Vogt and Herbert Spencer, had concluded in *The Descent of Man* that woman was not only inferior to man, but that that inequality in the nature of things would continue and become more pronounced in the future. The ideological internalization of this cultural assessment of women meant that woman's inferiority to man was no longer regarded as an hypothesis, but as an obvious, objective and eternal truth. As Dijkstra notes:

> "Thus the 'brainless' existence of woman as a creature of simple instincts, the fertile soil of humanity, the ripe fruit of nature, whose instincts should cultivated to feed the primal needs of the developing male, came to be seen by many turn-of-the-century males as a scientifically proven fact" (172–173).

It is in such a social and cultural environment that Thomas Mann creates, and such gender assumptions help to explain why in his writings men(and women who remind him of other men or boys) constitute the all but exclusive concern of his literary investigations of "Innerlichkeit" [12].

It is for the presumably heterosexual *paterfamilius* who dares to speak for and to German culture and not for the closeted homosexual to speak as representative of his society. The audience for the *Betrachtungen* and for the "Gedanken" is assumed to be male, and Mann establishes his manly credentials as "one of the boys" by denigrating the *Feind* (France) by denigrating women in general. Historically this consensus among males as to the nature and worth of women has been one of the most important ways in which men have culturally defined themselves as masculine, i.e., different from and superior to women. In Mann's case this strategy

is especially revealing, as the Mannian misogynism that Karl Werner Bohm identifies in his essay "Die homosexuellen Elemente in Thomas Mann's *Zauberberg*" (145) can be interpreted not only as evidence of the power of patriarchy to ultimately demand, even from homosexuals, submission to its gender ideology, but Mann's misogynism is also a sign of his desperation and fear of discovery. In the "Gedanken" and in the *Betrachtungen* Mann hides his fragmented identity behind his own creation, i.e., behind the skirts of the ineffectual and contemptible French woman who, as a negative caricature of all women, becomes the victim whose humanity is compromised on the altar of male solidarity. This polemic then, as a strategy of crisis, is also the translation into the political sphere of Mann's own gender confusion, a gender confusion that he seeks to deny by affirming his preference for masculine Germany over feminine France.

Because of the traditional social stigma attached to homosexuality in Mann's time (Mann's Germany had in the Wilhelmine constitution defined homosexuality as a crime) Mann's stated preference for a masculine Germany over a feminine France can be understood as itself an expression of war *hysteria* (!) and as involving an indirect repudiation of woman and the corrupting influences associated with her weaknesses. Robin Schott in her book, *Cognition and Eros*, contends that from Plato to Kant the masculinist, ascetic ideal has excluded woman from the search for pure knowledge in view of her perceived sensuality and polluting influences. The ascetic ideal has been advanced by religion and culture as the most admirable of human lifestyles. As Hannah Arendt has noted in *The Human Condition*, Western culture has contrasted the *vita activa* with the *vita contemplativa* and has judged the latter to be superior to the former in view of the freedom associated with the *vita contemplativa*. Mann's rhetorical and emotional investment in the ostensibly political assertions in the "Gedanken" and in the *Betrachtungen* constitute a circumscribed form of confession, the cloaked and coded confession of his homosexuality. It was Mann himself who described in detail the compulsion of the artist to reveal his deepest and darkest secrets.

Mann knew of Walt Whitman's homosexuality before he delivered "Von deutscher Republik" in October of 1922. He and his good friend, Hans Reisiger whose 1922 translation of Whitman's *Leaves of Grass* was enthusiastically reviewed by Mann in the *Frankfurter Zeitung* in May of 1922 spent time discussing Whitman's homosexuality before the publication of Reisiger's translation. It would appear from the prominence given to Whitman in "Von deutscher Republik" that the relationship of Whitman's sexuality to his poetry may have been a topic of their discussions. It is in his October lecture constructing an erotic male republic similar to the erotic

German Empire of the *Betrachtungen* that Mann aligns himself with Whitman's poetics and glorification of the body. As I have noted above, sensuality has been traditionally excluded from man's search for truth, but Mann's embrace of the sensual – like Hans' declaration of passion in the "Walpurgisnacht" scene of the *Zauberberg* – involves an erotic embrace of the male body as opposed to the female body. As Karl Werner Böhm has suggested in his essay, in Hans' declaration of passion he does not look at Clawdia because he is addressing beyond her his ideal erotic love, the schoolboy, Pribislav Hippe. It is Hippe's features transformed into the boyish body of Clawdia Chauchat that inspires his Whitmanesque expression of passion. Once again, as in the "Gedanken" and in the *Betrachtungen*, there is the affirmation of the power and attractiveness of the masculine over against the feminine. As Böhm has noted, the images that emerge from Mann's description of Madame Chauchat "ergibt sich das Bild einer eher knabenhaften Frau. Die Veränderungen, die sie dann in Castorps Bewusstsein erfahrt, lassen ihre weiblichen Komponenten fast vergessen" (150).

While I do not regard Mann's sexuality as *the* ultimate source of the chauvanistic positions expressed in what are generally termed his "political" writings, I, nevertheless, view his sexuality to be *a* source of the passionate sexual feeling masquerading as politics. Whether Mann's philosophical beliefs about the nature of the *polis* and of politics have changed substantially in the eight year period, what is true is that his sexual politics, his "sexual inversion" did not change during that time.

"Von deutscher Republik" has been read by many critics as the sign of his conversion from a Romantic sympathy with death to a melancholy affirmation of life, from reactionary nationalist to patriotic republican, but what is striking about such polemical works is how the role of that Romantic sympathy with death, an empathy culturally associated with eroticism, changes so little during the period in question. The composition and revision of the *Walpurgisnacht* interlude in the *Zauberberg* is contemporaneous with Mann's work on "Von deutscher Republik". In both we discern that the positive role of the homoerotic remains an essential constant, so much so that the *form* of government supported, whether authoritarian monarchy or democratic republic, seems less important than that government's relationship to the homoeroticism that, for Mann, ideally forms and shapes it. In a remarkable letter that Mann writes to Felix Bertaux on March 1, 1923 he objects that to characterize as reactionary the extreme conservative and authoritarian political views he expressed in the *Betrachtungen* would be a "grobes Missverstehens" (I, 207). In that same letter he asserts that "Von deutscher Republik" is the inner and direct continuation

of the views earlier expressed in the *Betrachtungen*. Mann's rationalization of the character of his literal texts is not convincing, but on the level of the informing homoerotic subtext he is correct, because on this level both works are far less about politics and far more about the centrality of homoeroticism in culture. If, as so many of Mann's critics have observed, he conceived of himself as *the* representative of German culture, then the division he records in his own soul may be understood as symptomatic of a Germany that had, beneath the surface order of the totalitarian state, been divided psychologically, politically, and culturally since the Bismarckian creation of a nominally unified Germany in 1871.

Mann's role as *the* "representative" German writer – an image that he encouraged and nurtured throughout his life,– meant that the public Thomas Mann, representing German culture and not merely German literature, had to be perceived as a heterosexual man in order to become the spokesperson for those cultural and literary traditions. In patriarchy boys and men, in large part, construct the broad contours of their masculinity by attempting to draw a stable distinction between between the "us" of group identity and the "them" who are deemed as different by the defining group. Those demands of male gender solidarity and group "superiority" will often require a public verbal expression of contempt or disdain for women on the part of "a real man". This public scorn for women serves to solidify one's standing and credentials within the group as masculine. The discourse of disdain for the perceived weakness and inferiority of women tends to construct a rhetoric of primacy and authority. He who agressively defines the Other to his own advantage becomes what historians have called "the victor". It is behind such public discourse that patriarchal society would conceal its own misgivings about terms such as "masculinity" and "femininity" that the dominant group has already fearfully defined. Maria Tatar suggests in her book, *Lustmord*, that German men's anger at their brutal experiences in World War I sometimes translated itself in Weimar society into lurid sexual murders and that these same acts of violence against woman-the-enemy began to appear with ever greater frequency in the art of the postwar era. If Germany's primary foe in World War I was fainting and ineffectual France then Germany's defeat in that war must have been especially galling, as the "damsel" and her democratic allies (also equated by Mann with weakness and lacking "Geist") would not even accept an armistice earlier in 1918, but instead called for masculine Germany's unconditional surrender.

In view of both his homosexuality and his writings during the 1914–1922 period about the extreme masculinity of famous

homosexuals such as Michelangelo, Friedrich der Grosse, Graf von Platen, Walt Whitman, and Stefan George, it is obvious that Mann refuses to associate homosexuality with effeminacy. In his positive assessment of their homosexuality (about which he is more candid and direct in the 1920 letter to Weber than in the 1914 essay on Friedrich der Grosse) Mann cautiously but clearly shows himself to be dissatisfied with the prevailing sexual definitions of homosexuality. What he then does in several of these works of that eight year period is to manipulate the terms of the discourse about gender roles and gender differences. This sober manipulation of polarities to the point of making the extreme development of one pole in a dialectic to be the near equivalent of what it seems to negate (female versus male) serves a double purpose. It is at the service of allowing him to clarify for himself questions about the nature of his preference for the pole he identifies as masculine (whether in art or in life), while enabling him to maintain his standing in German society as a decadent and sophisticated heterosexual artist of cosmopolitan interests.

During World War I Mann's "Gedanken im Kriege" and his *Betrachtungen* assert a political conservatism so extreme that his politics at that time could only be characterized as reactionary:

> "Es gibt hochst "politische" Volker,– Volker, die aus der politischen An- und Aufgeregtheit uberhaupt nicht herauskommen und die es dennoch, kraft eines volligen Mangels an Staats- und Machtfahigkeit, auf Erden nie zu etwas gebracht haben noch bringen werden. Ich nenne die Polen und Iren. Andererseits ist die Geschichte ein einziger Preis der organisatorischen und staatsbildenden Krafte des grund-unpolitischen, des deutschen Volkes" (Betrachtungen XII, 30).

It is noteworthy that Mann's perfunctory political and ethnic marginalization of the Poles and the Irish is as stereotypically uncritical as his notion of the Germans as historically organized and divorced from politics. Just four years after the 1918 publication of the *Betrachtungen* Mann gives a public reading of his startling essay, "Von deutscher Republik" and endorses democracy and Western humanism, both of which he had so roundly condemned in both the *Betrachtungen* and the "Gedanken". If we bear in mind that Mann, unlike Hegel, never conceived of the State as the highest ethical expression of society, then we see that his early political positions, whether on the political right or left, whether Wilhelmine conservative or socialist leaning republican, involve more an emotional distance or detachment *from* the political rather than a passionate commitment, belief, or interest in statescraft *per se*. What his discussion of the apparently political does in these works is to translate into literary form the character of his divided personality that

simultaneously affirms and denies, much as his often-quoted July 4, 1920 letter to Carl Maria Weber – an openly gay writer – affirms and denies his own homosexuality. If, as Aristotle asserts, man is a political animal, then Mann's early political writings reveal that as *the* "representative" German author of the twentieth century the sexual animal can subsume the political animal and transform the very nature of what we recognize as "political".

Just how important a consideration this conflict is in Mann's own soul is shown by the pervasiveness of this struggle between passion and reason in not only his political works, but also in his literary works of the 1914–1922 period. During this time, especially after 1918, Mann is at work upon *Der Zauberberg*, a novel about which he observes in his *Tagebücher*: "Andrerseits beruht die geistige Komik des Romans auf diesem Gegensatz von Fleischesmystik und politischer Tugend" (319–320). Joel Hunt long ago detailed the extraordinarily wide range of Mann's literary interests [13], so it should not surprise us then to find not only Goethe's *Faust*, but also Dante's *Inferno* informing the moral architecture of the "Walpurgisnacht" chapter of the *Zauberberg*. This is the chapter that ends the first part of the novel, and an understanding of its strategic position and argument are essential to an appreciation of the competing demands of the flesh and of the spirit in the fragmented intellectual autobiography which is the *Zauberberg* [14].

In their rhetorical structure Mann's political works are replete with similar binary and cultural oppositions of dubious precision that are drawn from the value-laden social discourse of traditional gender construction. It was Mann himself who, only a year after the completion of the *Betrachtungen*, recognized that proclamation of his political and cultural conservatism as also "ein Ausdruck meiner sexuellen Invertiertheit" (*Tagebücher*, I, 303). The "sexual inversion" to which Mann refers is his own closeted recognition of his homosexuality. This is a purely *private* admission confided to his diary, but the choice of "Invertiertheit" communicates an uncomfortable sense of his own difference from the public sexual norm of German society. Thus "Invertiertheit" functions not as a neutral or clinical term, but rather as an erotic category that is opposed to heterosexual "normality". The use of this term shows that Mann's linguistic and moral assessment of his own experience of the erotic is shaped and shattered by the pre-established values of bourgeois society. Language here is not so much a prisonhouse as a madhouse within which the linguistic terms to represent the *actuality* of Mann's personal experience of the erotic do not exist within the linguistic and literary parameters of German high culture within which he

and his audience are constrained. This is the same kind of linguistic quandry in which the French social theorist Pierre Proudhon found himself in the nineteenth century in his *Systeme des contradictions economiques* when he discoverd to his dismay that in order to articulate his own atheism he was forced to utilize the vocabulary of belief, i.e., the standard language of social communication whose values and categories differed greatly from the values and categories that he wished to express [15].

Thomas Mann's own meticulous and, at times, complex style can be understood, in part, as the manifestation of his need to both reveal and hide himself from his reader. Mann's terms of representation, or, more accurately in the *Tagebücher*, self-presentation, are drawn into this unchartered realm from a public sphere that can only offer judgmental vocabulary and concepts such as "Invertiertheit".

I call this realm of the homoerotic "unchartered" not because it has not been explored, but because granting a charter to any individual or group – from the Enlightenment until the present – means bestowing a level of legitimacy upon that individual or group, and heterosexual society has historically resisted bestowing legitimacy or respectability upon a style and experience it has nervously characterized as "deviant" and "immoral". Certainly Germany, whose attitudes towards sexuality Mann described in that 1920 letter to Carl Maria Weber as "unser grundlich pessimistisches Verhaltnis zur Leidenschaft selbst und uberhaupt", was far from an acceptance of homosexual "Leidenschaft", which it regarded as perverted and threatening. The possessive adjective "unser" is absolutely crucial here. It points to a split, a kind of double vision in his fragmented self. "Unser" implies that Mann shares his society's essentially "Protestant", "mistrustful", and "pessimistic relationship to passion". In Mann's case this attitude applies not only to the attraction of opposites, but also to the mutual attraction of those of the same gender. On one hand, the "unser" or "our" indicates Mann's common ideological and experiential agreement, his gesture of male solidarity with his culture's prevailing attitudes towards the perrenial "battle of the sexes". On the other hand, the implied normative or *heterosexual* "unser" is silent about another informing experience, i. e., Mann's implicit guilt (communicated by "Invertiertheit") as the father of six children who lusts after boys and men. While "unser" implies one's association , one common bond with others or another, its precise directionality here in the letter is complicated by its subtext and by the private context of the letter in which Mann, the private man and public intellectual, never fully succeeds in leaving

his public persona aside even when he seems to be personally addressing Weber. In the context of the purely personal this possessive could be read as referring to the homosexual community that he shares with Weber, while he simultaneously denies that link:

> "Ich bin Familiensohn und Familienvater von Instinkt und Uberzeugung Soll nun aber vom Erotischen, vom unbürgerlichen, geistig-sinnlichen Abenteuer die Rede sein, so stellen die Dinge sich doch ein wenig anders dar" (Briefe, 1889–1936, *178–179*) [16].

Read on this textual level Mann is indicating in the letter the total inadequacy of such terms as "protestantisch-puritanische", "bürgerliche", "misstrauisches", and "pessimistisches" to describe their own (Mann's and Weber's) relationship to homoerotic feeling. Thus Mann's view of the *Betrachtungen* as a sign of his own "sexual inversion" can be interpreted as the guilty rather than ironic expression of the inadequacy of the language of the Father (even when Mann is only addressing himself) to come to terms with his own experience of the erotic. Just as Mann is in the immediate post-World War I period frequently unable to firmly commit himself to one political alternative or another, so too does he seem equally incapable at that time of a commitment to any one person, whether to his wife Katja or to any man to whom he felt attracted. It is not that sexually he is equally attracted to men and women. All of his writings taken as a whole reveal little interest in the amorous relationship between man and woman unless, as is sometimes the case in Mann's fiction, the woman is a symbolic substitution for a boy or man, as in "Tonio Kröger" (Ingeborg Holm for Hans Hansen) and in the *Zauberberg* (Clawdia Chauchat for Pribislav Hippe).

When in the *Betrachtungen* Mann appears to commit himself to the side of arch-conservatism he does so by means of constructing slippery contrasts and faulty oppositions and affirming one pole or extreme in these intellectual constructions, but in the end the pole he affirms in these political contexts is the pole represented by the masculine principle. In the candor of his dairy Mann's assessment of his situation as radically divided within himself is the judgment that "Jemand wie ich "sollte" selbstverstandlich keine Kinder in die Welt setzen". Both Georges Bataille in *Erotism* and Claus Sommerhage in *Eros und Poesis* underline the importance of the procreative impulse in erotic experience. With this context in mind such a word as "Invertiertheit" can be seen as both the Word and the Law of the Father, i.e., yet another expression of disapproval of Mann's conduct in the world. The use of "Invertiertheit" itself tells us nothing about the experience of homoeroticism itself. As he becomes older Mann becomes increasingly better able to directly address in his prose the

experience of the homoerotic rather than simply categorize it in conventionally immoral terms. It is toward the end of Mann's life when he becomes infatuated with Franz Westermeier, that he finds the non-judgmental vocabulary to enter into and express erotic feeling with an intensity that seemed to be more real and shattering than any of his high literary descriptions of homoerotic feeling:

> "Durchtränkt und überschattet alles von entbehrender Trauer um den Erreger, Schmerz, Liebe, nervöse Erwartung, stündliche Träumereien, Zerstreutheit und Leiden. Sah sein Gesicht, das es mir angetan, einmal flüchtig bei der Herabkunft im Lift. Er wollte nichts von mir wissen. Sein Interesse an meiner Teilnahme scheint mir erloschen. Weltruhm ist mir nicht genug, aber wie garkein Gewicht hat er mehr gegen ein Lächeln von ihm, den Blick seiner Augen, die Weichheit seiner Stimme! Platen ubd andere, von denen ich nicht der Unterste, haben das in Scham, Schmerz und mutlosem Gefühl, das dennoch seinen Stolz hat, erlebt. Wie gering dabei die Energie zur Wirklichkeit. Schliesslich bestünden Möglichkeiten, dem Gefühl zielstrebig nachzugeben, Begegnungen herbeizuführen" (Tagebücher, 1949–1950, *215*).

Throughout the summer of 1950 Mann in his *Tagebücher* entries refers to Westermeier as the "Erreger", a term whose connotations are both directly psychological, in the sense of one who upsets or stimulates, and sexual, in the sense of one who moves or arouses to erection. Life then has, in Mann's last years, begun to imitate art with a vengeance! There are unmistakable echoes here of Gustav von Aschenbach's voyeuristic paeans at the sight or thought of Tadzio in *Tod in Venedig*, but now the yearning and the praise are even more enraptured and more human. There is communicated in the above passage less the sense of a "dirty old man", and more the impression of a human being in touch with his homoerotic passion. This is especially ironic when we note that Mann had been trying to convince himself since at least the 1930s that, like another Romantic, William Wordsworth in the Immortality Ode, he had been consoling himself with the notions that with age had come "the philosophic mind" and, in Mann's case, a diminishment of his homoerotic passions:

> "Nachher verglichen die Kinder den kleinen Albert R. mit Klaus H. und erklärten, dieser sei ungleich schooner gewesen. Gedanken an jene Zeit und ihre Leidenschaft, die letzte Variation einer Liebe, die wohl nicht mehr aufflammen wird. Seltsam, der glückliche, der belohnte Fünfziger – und damit Schluss. Goethes erotisches Aushalten bis über 70 – "immer Mädchen". Aber in meinem Fall Sind wohl die Hemmungen starker, und man ermüdet früher, selbst Abgesehen von Unterschieden der Vitalität" (Tagebücher, 1935–1936, *173–174*).

What is striking here is the unmistakable sense of melancholy and sad valedictory for what had apparently already been irretrievably lost back in 1927 at the age of fifty-two.

Within traditional culture sexual intercourse and artistic activity both can often be viewed to have as their goals the creation of a new existence or product. Indeed, Sommerhage will insist upon parallel discourses to describe the erotic and the aesthetic, what he calls "eine Erotologie als Poetologie" (7). Mann thought of himself as a Romantic who proudly espoused German Romantic positions and attitudes in a twentieth century so different from the nineteenth century world into which he was born. Sommerhage's critical formulation of eroticism and literature as parallel drives is a historically Romantic formulation. What informs Mann's textual eroticism is a displaced Romantic aesthetic in which the creative or sexual act is the final goal of the activity, and *not* the being engendered nor the work created. It is an abdication of responsibility toward whom or what is created, a typically male Romantic attitude that Mary Shelley critiques in her novel, *Frankenstein*.

The *Innerlichkeit* of Mann as artist and *Bürger* can be grasped by reading against the grain of his text, whether we describe the text as literary or political. We discover in this process that his "ich" is an unstable – or as Lacan might contend – a mythological subjectivity. Even if the conscious and the unconscious can be seen as constitutive elements in the traditional cultural construction of subjectivity, then Mann's writings involve yet another division, the split between the heterosexual public man and the homosexual private man and throws into relief the fact that in his own private world consciousness is divided against itself. It is precisely this rift that is so often addressed from "Tonio Kröger" through *Doktor Faustus*. In the polemical (political) works Mann, through what Lubich refers to as a "foul mixture of male and national chauvinism" (109), asserts his bourgeois "normality", and yet upon and within the erotic verso of the subtext, passion, excitement, rapture, and beauty are defined by the absence of the female. Whether one reads the text literally or psychoanalytically the unchanging element in the discourses is the marginalization and devaluation of women.

Mann becomes then in these polemical pieces, the "Gedanken", the *Betrachtungen* and "Von deutscher Republik", a classic Lacanian example of the impossibility of a truce (not to speak of a reconciliation) of the *ich* with itself. The resulting instability or alienation demands a response to its presence. We could say that these statements about politics are, in the final analysis, documents in a crisis of the self. They are an effort to return to the stability of that initial wholeness of the specular image of infancy. What undermines and betrays

such an attempt is the very language he uses to situate his predicament, a language of high culture that finally only has meaning as a result of those *differences* it uncovers in existence and in itself. It is the inconstancy in a Hobbsian sense, the slippage if you will, of the signifiers becoming signified that reveals the nakedness of those layered abysses of Mann's discourses about a national identity that is a troubled and troubling metaphor for his own indeterminate identity.

1. Mann thought of himself as continuing that tradition of German Romanticism in which the artist did not hesitate to make his thoughts, emotions, and experiences the center of his aesthetic universe. He explicitly locates his art within this Romantic tradition in his May 25, 1926 letter to the Austrian literary historian Ernst Fischer: "Meine Wurzeln liegen in der autobiographischen Bildungssphäre Goethes, im Bürgerlichen, in der Romantik" (255). Mann's situation of being a late Romantic who is also a novelist writing within the tradition of realism that in the early twentieth century is confronting the uncertainties and challenges of modernism is symptomatic of the personal conflicts and divisions he feels as a writer and as a person.
2. In recent years both Marcel Reich-Ranicki and Martin Walser have called for more critically informesd readings of "Tonio Kröger" that substitute for Mann's non-critical enthusiasm an awareness of the structural and conceptual faults of the *Novelle*. Walser is considerably less favorable in his assessment than Reich-Ranicki who, in spite of recognizing the flaws in "Tonio Kröger", nevertheless regards it as one of the most powerful works of twentieth century German literature. See Walser 87–108 and Reich-Ranicki 93–108.
3. Both the shadowy figures of the father and society serve as symbols of repression in this story, but the nature of that repression is extremely complex, as both the father and society are indirect sources of Tonio's art and constitute the Other to whom that art is addressed. When, for example, Tonio endorses the respectable bourgeois perspectives of his father and of his class and agrees that "Wir sind doch keine Zigeuner im grьnen Wagen, sondern anstAndige Leute, Konsul Kröger, die Familie der Kröger", his words have a forced and hollow sound. As Anthony Heilbut has observed about Tonio's attempt to convince himself here, "Gypsies, Hungarians, prostitutes, homosexuals, vagrants, and exiles – in many cultures, these appellations are coterminous: any reader of Mann knows that these men are his brothers" (161). Tonio's denial also supports Lacan's comments about the Other in speech: "The sign by which the subject-to-subject relation is recognized, and which distinguishes it from the subject-to-object relationship, is the feint... You are in the presence of a subject insofaras what he says and does... can be supposed to have been said and done to deceive you, with all the dialectic that that comprises, up to and including that he should tell the truth so that you believe the contrary... What the subject tells me is always fundamentally related to a possible feint, in which he sends me, and I receive, the message in an inverted form" (37).
4. Androgyny as a central aspect of the Mannian protagonist and artist-protagonist will more fully emerge in his later works. See Barbara Wedekind Schwertner's "Dass ich eins und doppelt bin" and Klaus Peter Luft's *Erscheinungsformen des Androgynen bei Thomas Mann.*
5. This description of the questionable or suspect character of the inner world of the artist anticipates Gustav von Aschenbach's assessment in Mann's

"Der Tod in Venedig": "Es ist sicher gut, dass die Welt nur das schöne Werk, nicht auch seine Ursprünge, nicht seine Entstehungsbedingungen kennt; denn die Kenntnis der Quellen, aus denen dem Künstler Eingebung floss, würde sie oftmals verwirren, abschrecken" (391).

6. That the sensitive artist, whether Tonio or Thomas Mann himself, should feel the need to hide himself from the pressure of public attention is clear from from a December 5, 1903 letter that is almost contemporaneous with the publication of "Tonio Kruger": "Nun fühlt man sich im Lichtbereich eines ungeheuren Scheinwerfers, in ganzer figure sichtbar der Offentlichkeit, mit Verantwortung belastet für die Verwenddung der Gaben, die man unklug genug war der Mitwelt zu verrathen" (39).
7. "Zum 40. Jahrestag der Beendigung des Krieges in Europa und der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft".
8. Just how arbitrary this system is convincingly underlined by Garber's chapter "Clothes Make the Man" in *Vested Interests.*
9. "Translating Freud, we say – the unconscious is a language". See Lacan 11.
10. See *Lebensabriss* 233–234.
11. See my article "Thomas Mann's Dante and Weimar Humanism".
12. Ronald Hayman in his biography of Thomas Mann notes that even his wife, Katja, "had a boyish figure and many boyish traits" and will add that "she'd grown into more of a tomboy than she might have done if she'd had a sister or two. Had she been more womanly, she'd have been less like the boys and young men who preceded her in Thomas's amorous fantasies". See Hayman 70 and 196.
13. See Hunt 502–505.
14. While the presence of *Faust* is obvious in the *Zauberberg's* "Walpurgisnacht" episode, the presence of canto V of Dante's *Inferno* is not as obvious, even though Hans Castorp and Clawdia Chauchat reenact in detail – rather than merely echo – the dialectical confrontation between reason and passion which is the informing dynamic in *Inferno* V. Indeed, Settembrini in the following chapter ("Veränderungen") of the novel will paraphrase and quote directly from *Inferno* V in order to make explicit the Dantean character of that previous passionate encounter between Hans and Clawdia in which reason and the flesh present their claims and counter claims.
15. See Proudhon I, 53–56.
16. One could apply here Garber's description of the English Romantic poet Lord Byron to Thomas Mann: "In short, in literary terms, he passed as a heterosexual: a textual heterosexual" (*Bisexuality*, 323).

Works Cited

Arendt Hannah. The Human Condition.– Garden City: Doubleday & Co., 1959.

Barnouw Dagmar. Weimar Intellectuals and the Threat of Modernity.– Bloomington: Indiana UP, 1988.

Bataille Georges. Erotism / Trans. Mary Dalwood.– San Francisco: City Lights Books, 1986.

Böhm. Zwischen Selbstzucht und Verlangen:Thomas Mann und das Stigma der Homosexualität.– Würzburg: Kögnishausen & Neumann, 1991.

Butler Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.– New York: Routledge, 1990.

Derrida Jacques. Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences. Structuralist Controversy / Eds. Richard Macksey and Eugenio Donato.– Baltimore: Johns Hopkins UP, 1970.

Dijkstra Bram. Idols of Perversity.– New York: Oxford UP, 1986.

Fleming Ray. Thomas Mann's Dante and Weimar Humanism // Prism(s).– 1999.– Vol. 7.

Garber Marjorie. Bisexuality & the Eroticism of Everyday Life.– New York: Routledge, 2000.

Garber M. Vested Interests.– New York: Routledge, 1992.

Harpprecht Klaus. Thomas Mann: Eine Biographie.– Hamburg: Rowohlt Verlag, 1996.

Hayman Ronald. Thomas Mann: A Biography.– New York: Scribner, 1995.

Heilbut Anthony. Thomas Mann: Eros and Literature.– New York: Alfred A. Knopf, 1996.

Hunt Joel. Thomas Mann and Andre Spire: the Walpurgisnacht Chapter // MLN.– 1972.– Vol. 87.

Lacan Jacques. Ecrits / Trans by Alan Sheridan.– New York: W.W. Norton & Co., 1977.

Lacan J. The Seminar of Jacques Lacan: Book III / Trans. by Russell Grigg.– New York: W.W. Norton, 1993.

Lubich Frederick. Thomas Mann's Sexual Politics // Comparative Literature Studies.– 1994.– Vol. 31.

Luft Klaus Peter. Erscheinungsformen des Androgynen bei Thomas Mann.– New York: Peter Lang, 1998.

Mann Heinrich, and Mann Thomas. Thomas Mann – Heinrich Mann Brief Wechsel / Ed. Hans Wysling.– Oldenburg: Gerhard Stalling AG, 1968.

Mann Thomas. Briefe 1889–1936 / Ed. Erika Mann.– Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1978.

Mann T. Gesammelte Werke.– Frankfurt am Main: Fischer, 1960.

Mann T. Sämtliche Erzählungen.– Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1963.

Mann T. Tagebücher / Eds. Peter de Mendelssohn and Inge Jens.– Frankfurt am Main, 1979–1991.

Mann T. Tonio Kröger, Mario und der Zauberer.– Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.

Mendelssohn Peter de. Der Zauberer: Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann.– Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997.

Meyer Hans. Thomas Mann.– Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.

Prater Donald. Thomas Mann: A Life.– Oxford: Oxford UP, 1995.

Proudhon Pierre. Systeme des contradictions economiques / Ed. Roger Picard.– Paris, 1923.– Vol. I.

Reich-Ranicki Marcel. Thomas Mann und Die Seinen.– Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988.

Schott Robin. Cognition and Eros.– University Park: Penn State UP, 1993.

Sedgwick Eve K. Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire.– New York: Columbia UP, 1985.

Sommerhage Claus. Eros und Poesis: über das Erotisches im Werk Thomas Manns.– Bonn: Bouvier, 1983.

Tatar Maria. Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany.– Princeton: Princeton UP, 1995.

Theweleit Klaus. Männerphantasien: Männerkörper Zur Psychoanalyse des Weissen Terrors. Vol. 2.– München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978.

Walser Martin. Selbstbewusstsein und Ironie.– Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

Webber Andrew. The Cambridge Companion to Thomas Mann / Ed. Ritchie Robertson.– Cambridge: Cambridge UP, 2002.

Wedekind-Schwertner Barbara. "Dass ich eins und doppelt bin". Studien zur Idee der Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns.– Frankfurt: Peter Lang, 1984.

Іван Фізер

ДЕЯКІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ І МІРКУВАННЯ ПРО СУЧАСНЕ АМЕРИКАНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО (літературний критицизм)

Від Афін до Чикаго

Філологія, від її витоків в античній Греції до нашої ери, рідко коли зумовлювалася самою любов'ю (філо) до мовної специфіки поетичного слова, але також і настирливим бажанням зрозуміти і пояснити його фонічну фактуру, синтаксичну складність та семантичну поліфункціональність. Арістотель, батько наукової філології, можливо, і був у ейфорії від метафорних конструкцій Клеофона та Сфенеля, але створив свою *«Поетику»* за тими самими критеріями, що і *«Метафізику»*, *«Психологію»* та *«Нікомахову етику»*. «Філос», либонь, міг бути початковим стимулом або, як він твердив у *«Риторищі»*, «початком насолоди у присутності предмета», але рішуче не основною мотивацією. «Міркуючи про те,– читаємо у його *«Поетиці»*,– добре чи погано хтось щось сказав і зробив, потрібно звернути увагу не тільки на саме слово, добре чи погане воно, але також і на людину, котра розмовляє і діє, на те, кому, коли і для чого вона це сказала і зробила, наприклад, чи для того, щоб запанувало більше благо або щоб подолати більше зло» [1]. Подібна раціональна мотивація присвітлювала і всім тим філологам, котрі впродовж довгого часу покладалися на його *«Поетику»*. Отож саме в цій мотивації і слід дошукуватися першопричин того, чому філологія арістотелівського спрямування розійшлася з філологією «афективного» спрямування, яка виходила із традиції філологів Александрійської бібліотеки IV ст. н. е. Ці два варіанти критичного підходу до літератури так чи так дотривали до нашого часу.

У Сполучених Штатах 40-х років, себто напередодні виникнення структуралізму, широковідомий «чиказький арістотелізм»

був одним із головних напрямів критики. Його зосередженість на змісті, героєві, родовій класифікації та ідеї твору зумовлювалася «Поетикою» Арістотеля. Другий варіант, що генерувався посиленою увагою до естетичної особливості слова, в Сполучених Штатах заявив себе як *«новий критицизм»*, у Німеччині – *«стилістика»*, в Росії – як *«ОПОЯЗівський формалізм»*, в Англії – *«практичний критицизм»*. Перший надавав увагу теорії, другий – мовній фактурі поетичного тексту. Протистояння цих двох варіантів часто було вельми напруженим. На тлі цього протистояння заява видатного канадського філософа Нортропа Фрая (Northrop Frye) про те, що справжній критицизм «є структурою думки і знання, яка існує сама по собі» (in its own right) [2], зміцнювала позиції першого варіанта, себто того, що тільки теоретик літератури компетентний в аналізі та оцінці тексту. На користь цього почала свідчити й злива теорій читання, рецепції, знакової системи, мови, історії, яка в 60-ті роки саме наспіла з Європи. Все це призвело до того, що чимало викладачів літератури в американських вищих навчальних закладах, надаючи пріоритет теорії, трактувало текст тільки як додаток до своїх педагогічних екзерсисів. Насправді ж усі ці екзерсиси часто були лише пародіями на першовзірці їхніх французьких менторів – Дерріда, Фуко, Барта, Дельоза, Лакана та інших, бо більшість отих псевдотеоретиків не мала необхідної підготовки в епістемології, психології, мовознавстві – себто дисциплінах, на яких засновувалися ці теорії. Гейден Вайт, американський історик, назвав цей «деконструктивний» період критики абсурдним. «Літературу,– твердив він,– зведено до писання, писання – до мови, а мову, в кінцевому пароксизмі,– до розкладу і до базікання про мовчанку. Апофеоз цієї мовчанки був неминучою долею тієї галузі науки, котра зірвалася зі свого якоря. Але ж дрейф критицизму не більш випадковий, ніж дрейф усієї західної культури. Базікання не тільки в критицизмі перестало бути винятком і перетворилося на правило. Однак ніде це правило не шанується більше, ніж між абсурдними критиками, котрі безкінечно захищають думку про те, що критицизм є неможливим» [3]. Як на мене, ці «абсурдні» критики либонь не підозрювали, що основною метою проекту Дерріда було зміщення «логіки тотожності» в європейській філософській традиції, а не тільки розкриття «деконструктивних операторів» у літературному тексті, бо ж насправді на цій логіці будувалася вся європейська наука від Арістотеля до Ґуссерля. Зводиться вона до наступних трьох постулатів: 1) ***все, що є, є;*** 2) ***ніщо*** може одночасно бути і не бути; 3) ***все, що є***, може тільки бути або не бути. Ці критики

були байдужими і до того, що деконструкція Дерріда була налаштована і проти самої себе, бо її твердження про відсутність «остаточності» саме стало остаточністю. Це був типовий приклад «petitio principi» або, простіше кажучи, зачарованого кола.

Крах цієї теорії в США припав приблизно на середину 80-х років. На зміну «новому критицизмові» прийшов не менш контроверсійний постмодернізм. Тут немає потреби входити в оцінки цього культурологічного спрямування, бо написано про нього, і за і проти, дуже багато. Скажу тільки, що для більшості його послідовників він означав наступне: 1. Людина, у схемі всього існуючого, ані унікальна, ані центральна. 2. Світ, в якому вона живе, фундаментально гетерогенний; її минуле фундаментально відмінне від її сьогодення. 3. Всі наявні культури фундаментально відмінні одна від одної. 4. Різниці поміж фактом та фікцією немає, як і немає її поміж словом і предметом, якого воно стосується. 5. Історія та фіктивна розповідь є тільки замінниками дійсності, а не її відображенням. 6. Прямого і безпосереднього досвіду дійсності немає. Людина знає її тільки через інтерпретацію, яка, так чи так, перекручена чи то культурологічними міфами, чи особистими уподобаннями інтерпретатора. Саме тому ні об'єктивної, ні інтерсуб'єктивної, ні суб'єктивної науки про дійсність немає і не може бути. Вся наука про світ і людину – фікція.

Що це все знаменувало для американського критицизму? По-перше, що за відсутності авторитетної теорії філологи не мали іншої альтернативи, як тільки покластися на свій власний глузд; по-друге, що систематичного і остаточного пояснення тексту не може бути, а тому і філології як науки немає; по-третє, що узаконення (legitimacy) всього того, що робить філолог, треба шукати, за Ліотаром, «не у гомології експерта, а в паралогії винахідника» [4], себто не у згоді з тим, що є, а в його запереченні.

Це так у теорії, але в дійсності не вся філологічна практика в США вміщувалася у рамки цього постмодерністського «фрейму», тому що тільки купка філологів була здатна на особистісне осмислення свого предмета, а решта мусила покластися на ті чи ті існуючі й узагальнюючі парадигми. Крім того, вся вузівська філологія в США, щоб захистити свій інституційний статус і своє бюджетне фінансування, мусила фігурувати як наука, а не як «de gustibus non est disputandum», що означало б якесь квазінаукове виправдання та інтерсуб'єктивну домовленість. І ще: постмодерністське гасло «все, що завгодно» було можливим у мистецькій практиці, але не в університетському контексті. Саме

тому американська філологія в атмосфері постмодернізму здебільшого стала не так анархічною, як плюралістичною.

Критичний плюралізм з кількома домінантами

Перегляд професійних журналів та комп'ютерних сайтів, присвячених «літературному критицизмові», виявляє десятки різноманітних теорій та методологічних підходів (approaches) до літературного тексту. Однак у цій різноманітності все-таки домінують певні конкретні підходи: культурологічна теорія (cultural theory), неомарксистська, феміністична (гендерні студії, жіночі студії), психоаналітична (фройдівська, юнгівська, лаканівська) та мультикультурологічна. Відійшли на маргінеси формалізм, структуралізм, постструктуралізм, феноменологічна критика. Вибірково термінологією цих «маргінальних» теорій продовжують послуговуватися домінантні теорії та методологія. Існують вони також на тих університетських кафедрах, якими ще продовжують завідувати літні «tenured Professors» (з постійним контрактом). Зникла з поля зору колись надзвичайно популярна група філологів-постструктуралістів Єльского університету – Поль де Ман, Джофрі Гартман, Гілліс Міллер, Гарольд Блум. Цей останній, видатний спеціаліст з романтизму, розійшовся із Дерріда дещо раніше, проголосивши автономію творчої уяви від мови. Сьогодні він – відвертий опонент фемінізму, марксизму та мультикультуралізму і вважає себе тільки «звичайним практиком» (general practitioner) критицизму. Покійний уже Поль де Ман у вельми провокативній монографії «Сліпота та проникливість» *(Blindness and Insight)* також розійшовся із ортодоксальною «граматологією» Дерріда, згідно з якою «джерелом енергії» всіх текстів є «логіка суплементарності» (доповнення). Він же доводив, що тексти самі здатні «деконструюватися».

Культурологічна теорія

Що ж на сьогодні являють собою її домінантні критичні парадигми, які потіснили такі «глобальні» теорії, як граматологія, герменевтика, рецептивна естетика, критика ідентифікації Женевської школи? Культурологічна теорія, або ж культурологічні студії (далі – КС), має на меті вивчення літературного процесу в широкому контексті суспільних, політичних та економічних явищ та відносин і тому, оперативно, передбачає опертя на

низку суспільних та гуманітарних наук. З погляду літературної теорії, в КС простежуються два варіанти – КС1 та КС2. Перший варіант – ідеологічно нейтральний, другий – ідеологічно заангажований. КС1 уникає зобов'язуючих узагальнень: його мета показати літературне явище «in situ», на перетині відмінних комунікативних струменів. Варіант КС2 зіпертий на ідеологічні твердження Франкфуртської школи (Альтюссера, Адорно, Горкгаймера, Маркузе), себто передбачає розгляд літератури крізь призму неомарксистської парадигми. Зокрема таких ідеологем, як «отоварювання» (commodification), «стандартизація» (standardization), «омасовлення» (massification). З перспективи цих ідеологем літературний твір у «споживацькому суспільстві» (consumer society), як і всякий інший товар, створюється за жорсткими вимогами ринкових стандартів для масового розподілу. Вся та мистецька продукція, яка не відповідає цим вимогам, приречена на зникнення. Отже, різницю поміж цими двома варіантами можна звести до такого простого узагальнення: КС1 сприймає і вивчає літературні явища такими, якими вони нібито є у поточній культурі, а КС2 – такими, якими вони мали би бути. Тому перший *визнає* багатокультурність та етнічність американського культурного простору й, відповідно, дошукується його витоків у національних філософіях, тоді як другий – *заперечує*, бо вважає філософію та етнічність несумісними. Для обох варіантів КС література – це суспільний, а не особистісний, суто естетичний конструкт, покликаний сприяти осягненню високих моральних вартостей і утвердженню раціонального та неконфліктного суспільства. Доки він слугує цій меті, він вважається добрим, в іншому разі – шкідливим.

Неомарксистська теорія

Неомарксистська теорія, доволі поширена в американському академічному середовищі, багато в чому суголосна з КС2. Її подальша актуальність у США після колапсу ленінського марксизму у Східній Європі може декому видатися парадоксальною, адже це саме ленінський марксизм відповідальний за ганебну дійсність у радянській імперії та підлеглих їй країнах. Насправді у США мало хто вірить у ленінський чи сталінський марксизм. Навпаки, більшість американських послідовників неомарксизму засуджують його як ідеологічного мутанта, придуманого Леніним задля збереження російської імперії. Марксизм, який вони обстоюють, базується на ідеології франкфуртської школи та поглядах французьких марксистів, зокрема Луї Аль-

тюссера, а також французьких постструктуралістів, котрі теж сповідували цей ревізіоністський марксизм. Навіть сам Ж. Дерріда наполягав на поверненні до «марксизму без діалектики», що приголомшило чимало ортодоксальних деконструктивістів, бо це суперечило його апологетизуванню семантичної остаточності, без якої марксизм немислимий. Таким чином, колапс ленінського марксизму не призвів у США та країнах Західної Європи до зникнення марксиської філософії з поля суспільних наук. Наприклад, в Американській асоціації соціологів, що об'єднує декілька тисяч членів, існує відділ «марксистської соціології», себто тих дослідників і викладачів, які вивчають суспільні явища з позицій марксистської доктрини.

Головними представниками неомарксистської теорії є Фредрік Джеймсон (Frederic Jameson) та британець Тері Іглтон (Terry Eagleton). В епістемології вони виходять із альтюссерівського твердження про відносну автономію надструктури (культури, ідеології, філософії, релігії, права, політичних систем). Тому література, як і все мистецтво, не є пасивним відбитком історичної дійсності, а навпаки – її динамічним генератором. У монографії «Політична підсвідомість» *(Political Unconscious. Narration as a Social Symbolic Act)*, яка від 1981 р. по сьогодні повсякчас привертає увагу не тільки критиків марксистів, а й тих, хто розчарувався у формалістських теоріях, Фр. Джеймсон на творчості Бальзака, Гіссінга та Конрада представляє «єдину велику колективну історію (story) людства», себто «його намагання вирвати сферу Свободи зі сфери Нужди». Цю історію він представляє в політичній, суспільній та продуктивній структурах. На відміну від негативної марксистської критики, «діалектичний критицизм» Джеймсона «координує інструментальний аналіз із колективним прочитанням культури, в якому функціональне прочитання культурних текстів пояснюється попереднім прочитанням» [5]. Іншими словами, він поєднує марксистську негативну герменевтику з історично позитивною. Джеймсон трактує постмодернізм заперечно, хоча сам користується такими узагальнюючими термінами постструктуралістської теорії, як «зникнення суб'єкта», «криза історицизму», «пастиш» тощо. Загалом же він вважає, що постмодернізм зав'яз у суперечливих антиномія, які не дозволяють йому виявити естетичні властивості культурних артефактів та пояснити їх закоріненість у політичній економіці.

Тері Іглтон, на противагу Джеймсонові, зосереджується переважно на прагматичних суспільних проблемах. Як теоретик літератури він пройшов три стадії формування: 1) наслідував

свого вчителя Р. Вільямса, котрий обстоював т. зв. гуманний марксизм – своєрідний симбіоз марксизму з римо-католицькою етикою; 2) додержувався постальтюссерівської теорії про текст; 3) сьогодні обстоює «революційний критицизм», спрямований на осягнення практичних суспільних цілей. В працях останніх років Т. Іглтон наполягає на тому, що критицизм має повернути собі традиційну роль, яка в Англії XVIII ст. передбачала виклик державному абсолютизму, виклик, що поєднував у собі політичну, етичну та естетичну риторику. Інакше кажучи, завданням філолога-марксиста є виконувати роль радикального суспільного трансформатора. На думку Т. Іглтона, формалістський структуралістський та постструктуралістський дискурси 60–80-х років були замкнутими та самовдоволеними системами, у суспільному контексті безсилими і непридатними. Зокрема, постмодернізм є суперечливим тому, що, відкидаючи суворі вимоги нормативної естетики, він водночас іде на компроміс з повнокровним моральним релятивізмом і тим самим доводить усю творчість до вбивчої одноманітності, продукуючи такі ж самі недолугі тексти, як і всюдисущий комп'ютер. На рівні ідеології постмодернізм байдужий до руйнівної сили капіталу, яка безжально спотворює життя людини та суспільства.

Крім цих двох відомих філологів-неомарксистів є чимало менш відомих її адептів, котрі виступають на сторінках лівих журналів, комп'ютерних сайтів та на наукових конференціях. Причому вони далеко не завжди перебувають в «теоретичній згоді». Ось промовистий приклад: журнал «Переосмислення марксизму» (Rethinking Marxism), офіційний орган «Асоціації для вивчення економіки та суспільного аналізу», суттєво розходиться з журналом «Радикальні зв'язки» (Radical Chains), який хоч і послуговується лівим термінологічним апаратом, але проповідує революційну політику без традиційного марксизму, соціалізму та анархізму – доктрин, які, на думку ідеологів цього видання, вичерпали себе і безповоротно відійшли у минуле.

Феміністична теорія

Американський фемінізм за кількістю університетських кафедр «жіночих студій», феміністичних організацій, журналів, комп'ютерних сайтів – либонь один із найдинамічніших у західному світі. У жодній європейській країні цей жіночий рух не увійшов так глибоко і надійно в університетські програми, як у США. Навіть у Франції, батьківщині феміністичної теорії, масштаби його поширення значно скромніші, як тут. Чому *«Друга стать»* Сімони де Бовуар, *«Новонароджена жінка»* Гелени Сіксу,

«Цей секс, що не є цим» Лусі Ірігерей, *«Революція у поетичній мові»* Юлії Крістевої у французьких вузах не привели до виникнення феміністичних кафедр, можна полемізувати дуже довго. Як на мене, найбільш вірогідно це пояснюється тим, що академічний контекст цих вузів змушував цих цікавих й інтелектуально вельми обдарованих жінок вступати у діалог із сучасними і попередніми філософськими системами, від Платона до Дерріда, радше, ніж поквапом зводити фемінізм до практичних програм. Американські феміністки Сандра Гільберт та Сюзан Губер назвали фемінізм своїх французьких колег звабливим та ампірним, бо він, мовляв, «ссе кров чоловічих теорій, краде їхню мову, яку рівночасно намагається знищити. Цей фемінізм,– зазначають вони,– не здатний перетворити інтерпретацію літературних текстів на політичну дію як основну функцію філолога. Ця нездатність перетворює його на співучасника патріархальних способів злочинного контролю» [6]. Немає сумнівів у тому, що французький та американський фемінізми багато в чому відмінні, однак не такою мірою, як це доводять названі авторки. Французький фемінізм зосереджений на проблемах гендерної сутності жінки, причому визначає цю сутність то екзистенціонально (за Сартром), то психоаналітично (за Лаканом), то історично (за Марксом); американський фемінізм більше зосереджений на активній і рівноправній ролі жінки в усіх сферах економічного, політичного та культурного життя суспільства. Саме тому перший більше схильний до теоретичної, а другий – до прагматичної феміністичної парадигми. Це коли казати загально, а на практиці американський фемінізм такий багатовекторний, що звести його до міродайного узагальнення надто важко. Його програмна амплітуда надто широка. Наприклад, найбільша із жіночих організацій «Асоціація жіночих студій», що об'єднує десятки жіночих організацій, цікавиться, в першу чергу, жіночим здоров'ям, спортом, старінням, сексуальними домаганнями чоловіків на місцях роботи (sexual harassment), репродуктивними правами жінок, зайнятих у різних галузях науки й виробництва, словом, прагматичними проблемами жінки у громадському і професійному житті. Ідеологічний компонент у програмі цієї асоціації вочевидь притишений. На протилежному полюсі цієї амплітуди жіночі організації зосереджують свої зусилля на ідеологічних, психологічних або статевих окресленнях гендерної властивості жінки супроти чоловіка. За марксистською феміністичною парадигмою, жінка абсолютно рівноправна з чоловіком; за психологічною парадигмою вона і фізично, і психічно цілком відмінна від чоловіка; за лесбійською – вона в усіх відношеннях своєрідна і тому перебуває в повній опозиції до чоловіка.

Фемінізм у США, як і в інших країнах, від самих його початків і понині незрідка викликає негативну реакцію не тільки з боку деяких патріархально настроєних чоловіків, а й навіть деяких жінок. Так званий «femme feminism» (жіночий фемінізм) наполягає на необхідності визнання за жінками особливих привілеїв у житті. Цього типу «феміністки» відмовляються від конфронтації з чоловіками. «Незалежний жіночий форум» та «Жінки проти фемінізму» – два найпопулярніші антифеміністичні сайти в Інтернеті. Їхня особлива позиція загалом зводиться до наступного: істотної різниці між жінками і чоловіками немає; фемінізм безпідставно втручається у природні взаємини жінок і чоловіків, що, в свою чергу, призводить до хаосу в усіх сферах суспільного, політичного та культурного життя; феміністична радикальна ревізія історії, науки, мови, Біблії – це брутальне насильство над усім тим, що зберіг і витворив у поколіннях талановитий людський рід. Тому фемінізм як ідеологічна парадигма – це тільки небезпечна утопія.

В якості літературного критицизму *поміркований американський фемінізм* віддає перевагу обмеженій реформі естетичного канону з урахуванням жіночої ролі в його вибудовуванні та ревізії. *Промарксистськи налаштований фемінізм* робить наголос на політекономічній зумовленості жіночих протагоністів у фіктивних конструкціях. Деконструктивний фемінізм всіляко акцентує на «інакшості» жінки у творчості і тексті, тоді як лесбійський фемінізм – на радикальній різниці жіночих та чоловічих текстів.

Термінологічна перенасиченість, а незрідка – семантична непрозорість і складність американського критицизму спричинюють чималі труднощі у педагогічній практиці. Щоб їх подолати, у Вашингтонському університеті, що в місті Сіетл, група філологів створила комп'ютерний сайт під шифром K.I.S.S., що означає «Keep It Simple Stupid», себто «дурню, дотримуйся простоти». Саме тут складні дефініції спрощуються і зводяться до легкодоступних аналогів, причому без надання переваги тій або тій теоретичній позиції.

Замість висновків

Неупереджено збагнути сучасну розмаїтість теоретичних та методологічних літературознавчих підходів у США можна тільки з історичної перспективи американського суспільства та інтелектуального плюралізму. Адже в цій країні одній теорії, одній парадигмі чи й можливо залишитися домінантною упродовж довшого часу: під тиском протилежних теорій вона неодмінно розплавлюється у цьому плюралізмі. Наприклад, прагматизм В. Джеймса, єдина автентично американська філософія, яка мала б зали-

шитися когерентною, уже на десятому році свого існування, за визначенням видатного історика ідей А. О. Лавджоя (A. O. Lovejoy), розпалась аж на тридцять прагматизмів [7]. Тобто плюралізм настільки проник у цю філософію, що практично розпорошив її і підпорядкував власному принципові багатоголосся. Така ж доля спіткала і всі занесені сюди із Європи сучасні «ізми» – формалізм, структуралізм, постструктуралізм і постмодернізм. Вони не мали жодних шансів на тривалу преференцію, бо, за тим же В. Джеймсом, «правдиві ідеї є тільки ті, які ми можемо засвоїти, потвердити, підтримати та перевірити» [8]. Оскільки ж нашу здатність сприймати правду визначає всесильний соціоекономічний контекст країни, то наша правда стає релятивною, флюїдною у часі. Хай би ким ти був – марксистом, анархістом, структуралістом тощо,– тільки не наполягай на унікальності свого «ізму»: такою є основна вимога цього плюралізму. І ще одна, але важлива риса: цей плюралізм не тільки демократичний, тобто толерантний, а й настирливо асимілюючий, що автоматично випливає і зі сказаного вище.

Чи теперішній плюралістичний критицизм у США – явище довготривале? Домінуючи на ринку інтелектуальних ідей, він залишиться таким доти, доки тут чи деінде не виникне нова потужна філософська концепція, що матиме епістемологічну перевагу над сучасними інтерпретаціями. В минулому такі концепції переважно виникали на Європейському континенті. В 60–70-х роках концепції таких європейських учених, як Ролан Барт, Жак Дерріда, Рене Жірар, Цветан Тодоров, Умберто Еко, Вольфґанґ Ізер, Ганс-Ґеорг Ґадамер та ін., були домінантними в американській філології. Сьогодні вони зникли у суміші всесильного плюралізму або існують тільки на комп'ютерних сайтах, проваджених тими філологами, котрі віддано вірять у їхню теоретичну перевагу. Чи повториться подібна інтелектуальна інвазія, важко передбачити, оскільки Європа сама опинилася в стані інтелектуального застою. На її філософському обрії не видно новітнього Гуссерля, Сартра, Лакана чи навіть Дерріда. А може, інвазія буде зворотною?

1. *Аристотель.* Об искусстве поэзии.– М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957.– С. 130.
2. *Frye N.* Anatomy of Criticism.– Princeton: Princeton University Press, 1957.– P. 5.
3. *White H.* Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism.– Baltimore: The John Hopkins University Press, 1985.– P. 262.
4. *Lyotard J. F.* The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.– Minneapolis, 1986.– P. XXV.
5. *Jameson F.* The Political Unconscious. Narrative as a Symbolic Act.– Ithaca: Cornell University Press, 1983.– P. 296.
6. *Gilbert S. M., Guber S.* The Mirror and the Vamp. The Future of Literary Theory / Ed. by R. Cohen.– N. Y., 1989.– P. 153.
7. *Lovejoy A. O.* The Thirteen Pragmatisms and Other Essay.– Baltimore, 1963.
8. *James W.* The Meaning of Truth.– Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1970.– P. IX.

Роман Струць

ЙОЗЕФ РОТ У ПОШУКАХ БАТЬКА ТА БАТЬКІВЩИНИ

Ще недавно багато дечого в житті австрійського письменника Йозефа Рота (1894–1939) лишалося нероз'ясненим. Лише після появи ґрунтовної біографії Давида Бронсена (1974) деякі неясні місця позникали з життєвого атласу Рота. Всі оті білі плями були зумовлені не тільки зовнішніми обставинами, а великою мірою ним самим, оскільки він ще на початку свого творчого життя вдався, кажучи делікатно, до стилізації власного життєпису [1]. Бронсен називає свого героя невиправним міфоманом, який, будучи невдоволеним своїм власним життєписом, повсякчас його переробляв.

Йозеф Рот народився у Бродах поблизу Львова, що на той час було типове єврейське містечко; був учнем місцевої німецькомовної гімназії, згодом подався до Львова, де став студентом тамтешнього університету і слухав курси з германістики [2]. У цій розповіді немає нічого особливого, хіба те, що Рот рідко згадує своїх батьків, трішки маму, від якої він чув сумні українські пісні, і нічого про батька. Рот час від часу в анекдотах розказував про батька як високого польсько-австрійського офіцера і коханця матері; місцем свого народження Рот називає Швабендорф або Шваби. Справжній батько Рота – бідний купець, котрий помер у божевільні. Так само Ротові спомини про службу в австрійській армії і чотири роки полону в Росії до великої міри – вигадки. Рот уважав себе за корінного австрійця, однак його перебування у німецькій Австрії було вельми нетривалим. Він, мабуть, краще знав Німеччину, Голландію і Францію (де й помер), аніж Австрію.

Те, що письменники часто стилізують своє життя, не новина. Однак у Рота це стало патологічною звичкою. Цікавим у такому процесі є не так *що*, як *чому* і *як*. Не входячи глибше в

соціологію чи психологію таких процесів, гадаємо, що така інтелігентна й амбітна людина, як Рот, видумував собі такі родовід і минуле, які б дистанціювали його від дійсності єврейського гетто і відкривали йому шлях до світлішого майбутнього. Цим майбутнім не була інтеграція чи асиміляція в український, польський чи навіть німецький Львів. Мрією Рота був цісарсько-королівський Відень та його апостольська величність, Франц Йосиф. Сказане звучить майже казково, проте воно не таке вже й унікальне. Коли не з власного досвіду, то з історії ми знаємо, що такі орієнтації і передислокації не рідкість, ми також знаємо, що спрямовуються вони «вгору», в більш престижну культурно-політичну сферу. Тому талановитому й амбітному Ротові, мабуть, і не спадало на думку включатися в український чи польський культурний процес. Українська сфера була для нього, найвірогідніше, сферою «хлопа і попа», як її називали наші сусіди. Прикладів багато, от хоч би празька школа єврейських письменників, які стали окрасою німецько-австрійської літератури, всі ці Верфелі, Броди і Кафки, з яких тільки одиниці знали чеську мову чи літературу.

Ротова асиміляція (вона ж – дисиміляція) мала ще один вимір. Не вдаючись до глибоких психоаналітичних спекуляцій, можна думати, що Ротова втеча з бродівського минулого та «витіснення» його з власної біографії були і шуканням нової, кращої батьківщини, і, якщо можна так сказати, батьківського первня. Отже, цей процес уміщується між добровільною втратою і надією на досконаліше майбутнє. Постать батька треба розуміти в найширшому сенсі цього слова – як свого роду принцип, радше ніж специфічну особу чи постать. Але у світі белетристики цей принцип набирає індивідуальних прикмет і, так би мовити, утілюється. Такі інкарнації у Рота є, і, хоча всі вони належать світові, неважко простежити їх структурну схожість з елементами його власної біографії. Одним із більш-менш специфічних кандидатів у цьому «батьківському комплексі» є патріархальна постать самого цісаря, Франца Йосифа. До цієї теми я хочу звернутися згодом у контексті обговорення «Маршу Радецького» (1932).

Підсумок письменницької кар'єри Рота – його роман «Марш Радецького». Це – з кожного погляду свого роду «summa». В художньому плані це – його шедевр, це мереживо, сплетене з низки лейтмотивів, що нагадує музичну композицію, починаючи вже від самої назви роману. Рот заторкує тут велику кількість тем і проблем, що їх читач знає з інших творів автора. Хоч не конкретно, а сугестивно, проблема антисемітизму порушена у розділах про дружбу протагоніста з доктором Демантом та його дружиною.

Для нас, мабуть, найважливішим є те, що цей роман можна читати як закодований щоденник авторового відчуження і самотності, як на нього й запропонував поглянути Бронсен у своїй праці. «Марш Радецького» можна навіть напівіронічно назвати сімейною хронікою, дещо подібною до Маннових «Будденброків», особливо в тому, що обидва романи завершуються катастрофами колосальних вимірів. У Манна – це кінець роду і кінець європейської буржуазії, у Рота – те саме, а також кінець могутньої монархії.

Фабула Ротового роману проста: це розповідь про долю і недолю трьох поколінь словенського роду на службі австрійській монархії. Ця розповідь має свій соціополітичний вимір, бо, з одного боку, цей рід цілковито асимілюється, з другого,– цілковито відчужується від своїх власних коренів. Отака двозначність є важливою рисою роману. Від самого початку всі життєві здобутки і позитиви мають свою противагу в негативних подіях або символах. Молодий офіцер із селянського словенського роду у битві під Сольферіно (1859), наражаючись на смерть, рятує життя молодому цісареві Францу Йосифу. Так починається «австрійська» висхідна роду Тротта, який, нагороджений шляхетським патентом, стає «фон Тротта». Доля трьох поколінь, зосібна ж останнього з цього роду, і визначає зміст роману Рота. Іронія присутня уже від самого початку, адже битва під Сольферіно – це болісна поразка Австрії, яка – без авторського коментаря – служить прелюдією для кінця роману, finis Austriae. Цікаво й те, що абсолютна більшість дійових осіб – це слов'яни або євреї, а не німецькі австрійці (за особливим винятком особи самого цісаря). До цього ще можна додати, що події в романі розгортаються здебільшого на периферіях монархії, а не на німецько-австрійських землях, отож дія роману завершується в Галичині.

Стосунки між монархією та її служителями зовсім не прості. Офіційна версія геройського вчинку молодого Тротта, антологізована в шкільних підручниках, настільки спрепарована і перекручена, що герой Сольферіно проти цієї брехні протестує, і тільки з допомогою самого цісаря йому вдається позбутися всієї тієї нагромадженої фальші. І герой з-під Сольферіно, і сам цісар є фактично жертвами системи, яка ще функціонує, але вже перебуває в стані занепаду. Починаючи від отого першого втручання цісаря весь рід фон Тротта, свідомо чи ні, вважає його своїм покровителем, майже сурогатом батька. Отой випадок допомоги з боку цісаря повторюється ще двічі у скрутних ситуаціях, так що цісар фіксується як батьківська постать, хоча треба усвідомлювати, що це ставлення суто особисте, ба навіть потаємне, майже «табу», про яке в сім'ї фон Тротта не говориться.

Такі фактори призводять до ще більшого відчуження фон Тротта. Він не повертається до Словенії, зі своїм сином розмовляє тільки по-німецьки. Себто ціною цієї поверхової інтеграції є відчуження від свого і своїх, а врешті-решт, від самого себе. Те саме повторюється і з його сином, якого він змушує до кар'єри урядовця, хоча сам мріє про те, щоби повернутися на батьківщину, стати хліборобом, як його предки. Але ж нова батьківщина і становище всього цього вже не дозволяють. «З тебе ніколи не вийде ані селянина, ані господаря. З тебе вийде добрий урядовець, та й годі!» – так закінчується розмова між батьком і сином: засудженням останнього «на вірного слугу свого пана» [3]. За іронією долі все повторюється, коли син, ставши канцеляристом і адміністратором, у свою чергу заохочує власного сина, Карла Йозефа, стати кавалеристом у престижному полку, не розуміючи, що той, хоча й молодий, уже стомився від життя і не поділяє батькових планів. Його життя стає серією автоматичних дій, в нього немає власної долі (Schicksal), його існуванням керує випадок. Перша жінка, яку він, можливо, любить, вмирає, народжуючи його дитину. Будучи в гарнізоні, він потрапляє в безглузду ситуацію, коли жінка його єврейського приятеля, доктора Деманта, виявляється скомпрометованою, а її чоловікові не залишається іншого виходу, як викликати провокатора на дуель, в якій Демант гине. Дурна поведінка Карла Йозефа була причиною цієї смерті. Цей епізод, звичайно, має свій антисемітський підтекст. У цілій країні буяє антисемітизм, тільки старий напівздитинілий цісар ще боронить «своїх євреїв». Після цієї нещасливої афери Карла Йозефа переводять на службу до галицького гарнізонного містечка на російському кордоні. Броди, місце народження Рота, могло би бути тим же містечком.

«Марш Радецького» навряд чи можна назвати символістським романом типу творів Джойса чи Бєлого, але й роман Рота, особливо його друга половина, помалу набуває такого характеру. Так, гарнізонне містечко зі своєю мішаниною поляків, українців, росіян, євреїв і німців – це справжній мікрокосм монархії, цієї хваленої держави, де всі почувалися «вдома». Автор показує, що в кращому разі дійсність є пародією на цей ідеал. Корупція, чорний ринок, нелегальна еміграція і т. ін. характеризують цей граничний пост. Географічно це – кінець імперії, політично і символічно – теж. І тут Карл Йозеф фон Тротта, нащадок героя з-під Сольферіно, впивається дев'яностоградусною горілкою, сіє гріхами, за сприяння польського графа закручує аферу з дамою, стосунки з якою не зрозумілі для них самих: вони коханці чи мати й син. Розгублений, розпитий, у боргах,

Карл Йозеф не відає, куди йому подітися. Особиста ситуація героя має свою паралель у долі монархії. І над нею також нависли хмари, і монархія зайшла у глухий кут. Старенький цісар ще силкується боронити внука свого спасителя, сплачуючи його борги і тим рятуючи його честь, проте навіть і ця поміч приходить запізно. Бо всьому кінець: кінець роду фон Тротта, кінець дунайській монархії, кінець миру в Європі. Роман побудований як свого роду Parallelaktion, згадуючи Музіля, де малий, особистий та інтимний світ є відбитком великих подій, що назавжди змінюють обличчя Європи.

Яка ж у цьому дійстві функція слов'янського елементу? Насамперед зображується відчуження слов'янських людей від свого кореня. Нібито під веселі звуки маршу Радецького вони підносяться до вищого ступеня буття, вони стають homines Austriaci. Але чи це справді так? По-перше, це відбувається коштом утрати їх словенської ідентичності, по-друге, вони не стають австрійцями такою ж мірою, як тірольці чи стирійці. Поблажливий Франц Йосиф, мабуть, і хотів би бути батьком усім тим народам, але він не може ним бути. На перешкоді стають політичні структури й історичні обставини. В символічному плані він є в'язнем у своєму палаці, подібно до китайського імператора з оповідання Кафки. Буває, що цісар допоможе тому чи тому своєму підданому. Але для фон Тротта він не батько. Фон Тротта, відцуравшись свого минулого, стає патетичним «вірним слугою свого пана», бо, як виглядає, йому не лишається нічого іншого. Це – гіркий пафос його, а також усіх тих, які пішли цим шляхом.

Окрім усіх цих негативів, варто придивитися до тієї сторони роману, яка не відразу впадає у вічі. В дусі трагічної іронії Карл Йозеф зазнає глибокої метаморфози, яка, щоправда, залишається незавершеною, бо він умирає у перших же сутичках між царською і австрійською арміями, однак все-таки має місце певна реабілітація і катарсис, які надають несподіваної глибини Ротовій розповіді. Маємо на увазі ось що: молодий лейтенант, прибувши до галицького гарнізону, до цього далекого посту дунайської монархії, символічно наближається (повертається) до своєї покинутої батьківщини, бо ж, як він сам каже: «Галичина – це північна сестриця Словенії». Тут і там розуміє кілька слів української мови, ще трішки залишилося в його пам'яті з мови його діда. В найскрутніший для нього час, коли він мусить повернути борг несумлінному лихвареві, простий український хлопець Онуфрій, джура молодого лейтенанта, нишком йде на село, закладає своє поле під іпотеку, щоб отриманими грошима порятувати свого улюбленого пана, котрий виношує думку про

самогубство. Символічно він робить для Карла Йозефа більше, ніж його цісарський покровитель, бо він приносить справжню жертву, готовий дати власну землю, основу свого життя, за життя фон Тротта. Іронія полягає в тому, що фон Тротта цієї жертви майже не розуміє і тільки може сказати, що його старшинський чин не дозволяє йому прийняти гроші від Онуфрія. Врешті-решт цісарські гроші його рятують, але це вже майже неважливо. Старий цісар ледве чи знає, кому і за що ці гроші. Карл Йозеф змушений покинути армію, і складається враження, що тут могла би настати справжня зміна. Але і тепер він не володіє ситуацією, бо в цей час історія ставить свої вимоги, вибухає світова війна. Онуфрій стає дезертиром, себто він вертається додому в недалеке село. Але ж куди подітися Карлу Йозефу? Його анонімна армія – дома, і туди він знову йде, не маючи цього разу жодних ілюзій. Те, що раніше видавалось йому батьківщиною, напевне, ніколи йому нею не було, а тепер уже й зовсім не є. В галицьких селах він бачить повішаних «русинів» – селян, яких було страчено як шпигунів російського царя. Але чота під його командою, чота австрійської армії, складається з тих самих русинів-українців. На останніх сторінках відчувається стрімке нагромадження трагічної іронії. Кінець роману такий: вояки під командою Карла Йозефа обороняються під гарячим сонцем початку осені. Спраглі вояки просять пити, їхній командир несе їм зі струмочка воду у відрі, і тут його поціляє куля. Він падає, а з горба чути голоси вояків: «Слава Ісусу Христу!» «Навіки слава! Амінь!» – хотілося йому відповісти. То були єдині українські слова, які він умів сказати... Потому він умер».

У критичній літературі часто пишеться про абсурдну смерть останнього фон Тротта. Воно ніби й так. Але можна дивитися на історію цієї сім'ї інакше. Австрійська монархія вириває цих людей, цілий рід з їхнього ґрунту, обіцяючи, хоч і не дослівно, щось краще, але водночас і щось неможливе: почуття належності. Категорії кращого, вищого життя не обов'язково тотожні духу і почуттю належності. Власне, жодному з трьох фон Тротта монархія цього так і не дала. Тому кар'єри, що вони їх допиналися в цісарсько-королівській Австрії, не було досить, аби цілковито їх задовольнити. Іронія і в тому, що в останнього з роду напівсвідомо зароджується неясне прагнення знайти те, чого він не знав чи не зазнав. У тому слов'янському, галицько-волинському просторі він шукає те, що втратив. Він чує це в сумних українських піснях, йому стає страшно, коли він дає команду стріляти в страйкуючих українських робітників, і тоді, коли між повішеними селянами впізнає «братів» свого Онуфрія. Саме тому його

нерозважливий вчинок, що стає причиною його «абсурдної» смерті, можна трактувати як трагічний спокутний жест і спробу реінтеграції в ту сферу, з якої його імперія вирвала.

Цей складний роман (який, на диво, читається так легко) приховує в собі те, що франкфуртська школа назвала Ideologiekritik. Силою художньої логіки привабливість австрійської ідеї, якою захоплювався Рот (а раніше і Ленін) була розвінчана: ця ідея виявилась нежиттєздатною. Багатонаціональна держава чи пережила себе, чи не виправдала. «Ріґор мортіс» її спаралізував, та під кінець її мертвий тягар розчавлює і непричетних, і тих, що, як фон Тротта, напівдобровільно стали носіями цієї ідеї, і тих нещасних селян, яких жандарми австрійського цісаря вішають за шпигунство.

Відчужений, самітній, Карл Йозеф, останній з роду, знаходить собі близьких серед людей, які живуть на окраїнах монархії: це пані Слама, чешка, доктор Демант, єврей, граф Хойніцкі, поляк, художник і п'яниця, Мозер, Онуфрій, сільський хлопець, Степанюк, лісничий та ін. Ці люди його притягують і для нього щось значать.

А Йозеф Рот? Нетяга, блукалець, залюблений в ідею толерантної, ідеалізованої Австрії. Австрії, яка, можливо, стала для нього ідеологічним притулком, але не батьківщиною. У своїх журналістських працях, не тільки в оповіданнях і романах, автор виявляє найтепліші почування до цих граничних земель і до людей старої монархії: до євреїв і селян усіх цих галицько-волинських містечок; до пісень Словенії і Галичини, а не до автохтона Каринтії чи Тіролю.

Мабуть, власне, на тих окраїнах імперії, що їх Йозеф Рот знав і любив, була його справжня батьківщина, його властиве «дома» чи «гаймат», якими він жив у Відні, Амстердамі, а наприкінець – у Парижі. Якщо Рот у тих всіх місцях залишився чужим, його емоційне «дома» було там, звідки він вийшов [4].

1. *Bronsen D.* Joseph Roth: Eine Biographie.– Koeln, 1974.
2. Є кілька давніших праць про Й. Рота в українсько-слов'янському контексті: *Горбач Анна-Галя.* Українські мотиви у творчості Йозефа Рота // Сучасність.– 1965.– № 3.– С. 56–61; *Struc R. S.* Radetzkymarsch als Roman der Beziehungslosigkeit // Revue des Lanques Vivantes, 1976.– № XLII.– S. 457–468; *Struc R. S.* Die slawische Welt im Werke Joseph Roths / Joseph Roth und die Tradition.– Darmstadt: Hrgb. David Bronsen, 1975.– S. 318–344.
3. *Grillparzer F.* Ein treuer Diener seines Herrn (1828) – ця фраза взята із заголовка драми Франца Грільпарцера.
4. Нарешті з'явився шедевр Йозефа Рота «Марш Радецького» у читабельному перекладі Євгенії Горевої (К., Юніверс, 2000) разом із доброю передмовою Дмитра Затонського, що вводить читача у знайомий-незнайомий світ нашого бродівського земляка.

Марко Павлишин

ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА ПЕРЕД «ЗЕМЛЕЮ»: ПИТАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ *

Що таке ідентичність людини? Тривалість у часі її «я», якому притаманні певні атрибути, як це видавалося просвітницько-індивідуалістському уявленню про суб'єкт? Чи, можливо, самовизначення за допомогою понять і цінностей, запропонованих культурою, відповідно до контекстуального, соціологічного бачення світу людини? Такі моделі самоідентичності виглядають з погляду сучасного скептицизму щодо суцільності та стійкості суб'єкта дещо зухвалими. Більш обережне і водночас складне визначення пропонує Стюарт Гол, для якого «ідентичності» (він наполягає на їхній множинності, навіть коли йдеться про індивіда) «це, так би мовити, позиції, які суб'єкт змушений займати, хоч він завжди "знає" (тут зраджує нас мова свідомості!), що вони є зображеннями, а зображення завжди конструюються через проміжок, через розділ, що відокремлює від місця, де перебуває Інший, і таким чином вони ніколи не бувають адекватними процесам – ідентичними з процесами – усередині суб'єкта, з яким вони пов'язані» [1].

Наступні спостереження, отже, стосуватимуться проекцій ідентичності, що зустрічаються в документах стосовно творчості й життя Ольги Кобилянської. Хоч «справжня» ідентичність письменниці залишається за межами пізнання, як і суб'єкт Іншого взагалі,

---

* Висловлюю подяку Допомоговому фонду українознавчих студій української громади Вікторії (Мельбурн), Фундації українознавчих студій в Австралії та Факультету гуманітарних наук Університету ім. Монаша, за сприяння яких проведено дослідження, на якому базується ця стаття. Я вдячний також керівництву та працівникам Відділу рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ (далі – ІЛ) і Чернівецького державного літературно-меморіального музею О. Ю. Кобилянської (далі – ЛММК) за допомогу під час роботи над матеріалами, що їх тут використано.

тексти та дії О. Кобилянської підтримують наратив про її самоідентифікацію як людини, жінки, представниці інтелігенції, члена української нації. Розглядатиметься перша частина творчої біографії Кобилянської – до перших років XX ст., коли її важливість в українській літературі було визнано і коли письменниця розробила тривкий образ власної ідентичності, зокрема національної, для артикуляції перед публікою.

Досить довге «учнівство» Кобилянської – етап, коли вона систематично писала, не намагаючись публікувати свої твори – почалося вправами з поезії в дусі пізнього німецького романтизму і продовжувалося німецькомовними повістями «Гортенза, або Нарис з життя однієї дівчини» (1880), «Доля чи воля?» (1883), «Образ з життя на Буковині» (1885), «Вона вийшла заміж» (1887) та алегоричною новелою «Видиво» (1885) [2]. Першим твором, що його Кобилянська намагалася опублікувати (як українською, так і німецькою мовами), була повість «Вона вийшла заміж», та протягом семи років ні цей, ні інші її твори не друкувалися. Аж 1894 р. повість «Вона вийшла заміж», ґрунтовно перероблена і під новою назвою, «Людина», була опублікована українською мовою. Наступного ж року Осип Маковей помістив у газеті «Буковина», яку він редагував, та в її додатку «Неділя» п'ять творів Кобилянської, а 1896 р. в «Буковині» вийшла її «Царівна», спочатку серіями, а потім окремим виданням з передмовою Маковея. Після появи «Царівни» Кобилянську схвально оцінили Франко, Михайло Грушевський, Агатангел Кримський, Леся Українка, а її твори почали з'являтися українською мовою без затримки.

Найраніші німецькомовні публікації Кобилянської вийшли відразу після перших українських. 1895 р. штутгартський журнал «Die Neue Zeit», до якого регулярно дописували Енгельс, Плеханов та німецький соціал-демократ Франц Мерінґ, помістив новелу «Природа». До 1901 р., коли в Німеччині появилася збірка Кобилянської «Kleinrussische Novellen» («Малоросійські новели»), в німецькій та австрійській періодиці було надруковано ще шість її коротких прозових творів. Після цього публікації Кобилянської німецькою мовою майже припинилися, якщо не враховувати журналу «Ruthenische Revue», що орієнтувався головно на українського читача [3].

На початку творчого шляху Кобилянської на передній план виходить проблема психосексуальної ідентичності індивідуальної жінки. Як у щоденнику, що його до 1891 р. вела письменниця, так і в прозі «учнівського» періоду самосвідомість індивідуальної жінки виступає як поле бою між сексуальними пристра-

стями та формами саморозуміння, породженими засобами соціалізації патріархального суспільства. У щоденнику здивовано, ледь не іронічно фіксується нестабільність і непередбаченість гетеросексуальних бажань автора та важливість тіла з його інстинктами для усвідомлення свого «я». Психосексуальне «я» відкрите, готове до експериментування. Воно випробовує у фантазії безліч різних інтимних зв'язків [4]. У неопублікованій прозі ідея жінки, доля якої не обов'язково обмежена емоційним наближенням тільки до одного чоловіка, розглядається в дещо м'якшій формі, ніж у щоденнику. В «Гортензі» героїня одружується, і то щасливо, не з одним із чоловіків, які їй подобалися протягом розгортання сюжету, а з особою, що несподівано з'являється на останніх сторінках. Проте омріяна відкритість еротичного «я» не видається можливою в межах соціального світу середнього класу. У новелі «Природа» реалізація безконтрольного сексуального бажання можлива для жінки такого соціально-культурного профілю тільки з чоловіком, настільки віддаленим від неї станом та культурою, як гуцул. В перших неопублікованих творах Кобилянської реальні соціальні можливості такої жінки вбачаються тільки в межах подружжя. Та навіть ці можливості пов'язані з великою непевністю для незаміжніх жінок, зокрема тих, які не сподіваються на багате придане або вважають себе фізично непривабливими для чоловіків.

Читаючи феміністичну літературу та ознайомлюючись із феміністичними проектами своєї приятельки Наталії Кобринської, Кобилянська починає пропагувати в літературних творах не менш відверто, ніж у виступі «Дещо про ідею жіночого руху» (1894), автономну ідентичність жінок середнього стану, яка б випливала не з вимог суспільства чи авторитету патріархії, а з нахилів та здібностей кожної окремої жінки. У різних контекстах вона варіює афоризм, кантівський за звучанням, що жінка повинна бути «собі самій ціллю» (*5*, *153*) [5]. Засобами для такого перетворення вона вважала освіту та право на працю. У виступі нова автономістська ідентичність пропонується як доповнення до соціальної ідентичності жінки як матері-дружини. У художніх творах, натомість, ідеться про складність поєднання цих двох ідентичностей без компромісів, нищівних для однієї з них. Щасливий шлюб з «Гортензи» рідко повторюється в пізніших творах Кобилянської про жінок-інтелігенток, і вже ніколи такий шлюб не стане результатом спонтанних процесів. Героїня повісті «Доля чи воля?» перебирає контроль над власним життям, вивчивши медицину та ставши незалежним фахівцем. Її задоволення життям, однак, залишається тільки частковим, оскільки

бажання інтимності з коханим чоловіком реалізується тільки на рівні дружби. Повісті «Вона вийшла заміж» та «Людина» демонструють психологічну нищівність подружжя, що задовольняє соціальну, але не емоційну необхідність. А в «Царівні» процес, що закінчується задовільним подружжям героїні, вельми непрямий і супроводжується застереженнями та ускладненнями.

Проблеми психологічної та соціальної ідентичності жінок, зафіксовані у творах Кобилянської, перегукуються з її власними пошуками задовільної приватної та публічної ідентичності. Письменниця роками прагнула досягнути соціальної свободи, яка б відповідала її суб'єктивній (інтелектуальній, а також емоційній) автономності. Обстоюючи ідею праці як джерела незалежності жінок, Кобилянська визнавала реальність подружжя як найпоширенішого шляху до матеріальної забезпеченості (і, в найкращих випадках, часткової незалежності) для жінок її соціального стану, в тому числі і її самої. У щоденнику молода Кобилянська звітує про своє загалом позитивне ставлення до тих чоловіків, в яких її батьки бачили потенційних зятів. Проте бувають хвилини, коли думка про шлюб авторці щоденника немила і вона «хотіла б мати лише гроші і спокій. Якби я мала гроші, то могла б жити зовсім сама, мені не треба було б нічийого співчуття, взагалі не треба було б нічого, нічогісінько» [6]. Та це – утопія, протилежна життєвій дійсності. Питання подружжя з відповідним інтелігентом кілька разів стає темою листування Кобилянської з Кобринською та ще двома близькими приятельками, майбутнім лікарем Софією Окуневською та художницею Авґустою Кохановською, а в 1895–1901 рр. Кобилянська зробила значні, хоч і безуспішні, зусилля для того, щоб наблизити до себе Маковея з метою спільного життя, в рамках подружжя або поза ними [7].

О. Кобилянська була готова визнати, отже, що в принципі не є неможливим для жінки гармонізувати особисту автономність, задовільні психосексуальні стосунки з іншою людиною та соціальну ідентичність, похідну від подружжя. Складність поєднання всіх трьох елементів, однак, кількакратно сформульована у творах Кобилянської і прикро засвідчена її життям, змушувала розглядати і менш амбітні комбінації. Такою було поєднання особистої та соціальної автономії, яку являє собою професійне життя. Своєю професією Кобилянська вибрала літературу. Письменницька ідентичність, яку вона для себе визначила, логічно випливала з вимог її приватної ідентичності як жінки, що прагнула персональної (суб'єктивної та соціальної) автономії, та обмежень, що на неї наклали суспільство взагалі та її конкрет-

на ситуація зокрема. Кобринська була вдовою з власним маєтком, Окуневська – людиною вільної професії, а Кобилянська була фінансово залежною. Шлях до незалежності через освіту, оспіваний у її творах, перекрився для неї тоді, коли її батьки, обтяжені необхідністю дати освіту чотирьом синам, припинили її навчання після 4-го класу. Літературою, з другого боку, можна було займатись на основі самоосвіти і таланту. Література теж давала хоч якусь надію на грошову винагороду. Приклади, коли жінки жили з пера, були не такі вже й рідкісні в Європі, як, зокрема, улюбленица Кобилянської впродовж 1880-х років німецька письменниця Марліт. Тому, мабуть, в одному з перших листів до Маковея Кобилянська представилася саме як письменниця, виключаючи, не зовсім щиро, всі інші виміри ідентичності: «Тою дорогою ступати, якою ступають дівчата (щоб добитись щастя), я не можу і не хочу. Я рішилась жити лиш для пера» (5, *279*). Не дивно, що відразу після такого самовизначення Кобилянська розпитує про можливість отримання гонорарів за твори, опубліковані в «Буковині».

О. Кобилянська зображувала життя жінки (своє та інших жінок середнього стану) як таке, в якому брак соціальних можливостей ускладнюється хаосом бажань, непідвладних волі. Роль жінки-письменниці, натомість, допускала – навіть вимагала – активного визначення певних вимірів власної ідентичності. Можна було вибрати і різновид письменницької діяльності (Кобилянська вибрала для себе позицію письменника-інтелігента, подекуди й письменника – адепта сучасних стильових тенденцій), і національну літературу, в якій така діяльність мала розвинутись.

Щодо національної самоідентифікації, то в усіх трьох автобіографіях, написаних між 1903 і 1927 роками, Кобилянська звертала увагу на мовне середовище, в якому проходило її дитинство, вказуючи на два між собою не зовсім співмірні мотиви. З одного боку, незважаючи на німецько-польське походження матері, вона підкреслювала корінну українськість дому: «В нас вдома мала перевагу українська мова» (5, *219*). З другого боку, їй було не менш важливо вказати на те, що українська ідентичність в тому ж домі була загрожена і за неї треба було боротись: «Коли б не любов батька до рідного слова, до свого народу, своєї пісні, знання рідної мови, що все-таки панувало в хаті, крім польської, а далі і німецької, було би з часом, може, й зайняло останнє місце» (5, *231*). Проте на основі записників, альбомів, щоденника та листів молодої Кобилянської можна дійти висновку, що німецька була для неї практично єдиною мовою

для культурних та інтелектуальних занять та головною мовою товариського спілкування. Виглядає, що їй не потрібно було свідомого рішення, щоб почати творити поезію та художню прозу німецькою, а не якоюсь іншою мовою. Не дивує й те, що початковий вибір літературних форм відлунює літературу, яка їй найбільше подобалась. У прозі це була Марліт [8], роман якої «Таємниця старої мамзель» (1868) Кобилянська почала перекладати українською мовою [9]. Усе ж таки, незважаючи на часто цитований закид Франка про марлітівську сентиментальність [10], Кобилянська досить рано віддалилася від цього взірця. Тільки в «Гортензі» зустрічаємо густий марлітівський сюжет зі щасливим подружнім закінченням. Визначальну рису марлітівського стилю – трохи зневажливу іронію, що мала підносити автора над дією і легітимізувати авторитетні, як правило, соціально консервативні судження, Кобилянська ніколи не наслідувала. Прийомом романів Марліт, який тривалий час відчувався у творчості Кобилянської, був принциповий, ідеалістичний, емоційно чуйний та мислячий тип героїні. Проте важко приписати цей тип дійової особи, ключовий для вираження світогляду та програми Кобилянської, виключно непереосмисленому зовнішньому «впливові».

Від марлітівської моделі Кобилянська радше відштовхнулася, прямуючи до форм, придатніших для викладу думок. З'являються довгі тексти, не обтяжені дією, з детальними та розлогими діалогами і довгими сповідальними монологами. Розмови та роздуми у цих «інтелектуальних» прозових творах Кобилянської, як правило, були присвячені соціальним та психологічним колізіям, подібним до тих, які переживала сама письменниця, надихнута ідеями, почерпнутими нею з книжок.

Існує давня традиція, яку, як і багато що у кобилянськознавстві, започаткував Маковей, вірогідно, з ініціативи самої письменниці, перераховування авторів, яких вона читала. Такі списки, треба думати, повинні легітимувати Кобилянську як інтелігента і наближувати її до престижного контексту західноєвропейської думки та культури. У передмові до «Царівни» Маковей називає Софокла, Шекспіра, Гайне, данського письменника Єнса Петера Якобсена, Йогана Ґотфріда Гердера, Дарвіна, Ніцше, соціолога Герберта Спенсера, матеріалістського мислителя Людвіґа Бюхнера, а також Джона Вільяма Дрепера (Draper), автора «Історії боротьби між релігією та наукою» (1875), та Генрі Томаса Бокля (Buckle), автора позитивістської «Історії цивілізації в Англії» (1857–1861). Можливі зв'язки між Кобилянською та більшістю членів цього та подібних списків рідко досліджували-

ся [11]. Досить ясно, однак, що впродовж 1880-х та 1890-х років три цикли читань були настільки важливими для Кобилянської, що їхній слід залишився в розлогих конспектах, а то і в точних цитатах у її творах. Ідеться про феміністичні тексти, тексти про дарвінізм та твори Ніцше.

У 1886 р. Кобилянська повністю переписала перекладений Зиґмундом Фройдом німецькою мовою нарис англійської діячки жіночого руху Герієт Тейлор Мілль «Визволення жінок» (The Enfranchisement of Women, 1851) [12]. Нарис інколи приписували Джонові Стюарту Міллю. Цю помилку повторив Фройд, а за ним Кобилянська [13]. Займаючи позиції, досить поширені у феміністичному русі XIX ст., Мілль вимагала для жінок рівних з чоловіками прав перед законом та у всіх ділянках життя, зокрема – рівноправності в доступі до освіти й оплачуваної праці. Уявлення, ніби жінки від природи нездатні виконувати певні соціальні функції, Мілль відкидає як базоване тільки на упередженні. Вона виступає проти часткового визволення жінок – надання їм, наприклад, доступу до освіти без повної громадянської рівноправності.

О. Кобилянська, крім того, залишила також розлогі записки німецькою, російською та українською мовами під назвою «Дещо про жіноче питання. З російського». Виглядає, що опрацьовано декілька джерел, але згадано тільки книжку Ірми фон Троль-Бороштяні «Місія нашого століття: дослідження про жіноче питання» (1878). У цих записках уперше з'являється фраза «жінка є сама для себе ціллю». Метою розвитку жінки, твердиться у записках, є її щастя, до якого, однак, належить щастя бути доброю дружиною і матір'ю. Критика освіти жінок, яка готує їх до життя в залежності від чоловіків, нагадує подібну аргументацію в трактаті Мері Вулстонкрафт «Виправдання прав жінок» (1792). У записках зустрічаємо спостереження, що жінки звикли споглядати світ та самих себе крізь очі чоловіків, внаслідок чого рівень їхнього самопізнання недорозвинений. Рукопис закінчується ремаркою, яка могла б належати самій Кобилянській: «Много жінок бореться і бореться, упорно, роками, но вкінці здаються і підчиняються своїй судьбі з тупою самоотверженою покорою. Тоді говорять о ній: "От вона таки задоволена"» [14].

Ці документи не дають змоги з'ясувати питання про повний обсяг читання та роздумів Кобилянської щодо феміністичних питань. Вони свідчать, однак, про те, якої ваги Кобилянська надавала цій проблематиці, і про її бажання адекватно поінформуватися про неї. Проза її учнівського періоду інтелектуально

ускладнюється, в першу чергу через роздуми на тему жінок у суспільстві. Марлітівська «Гортензa» сатирично засуджує обмеження індивідуальної свободи звичаями сімейного та соціального життя, але ще не конструює, як проблематичне, поняття про подружжя як життєву мету для жінки. В повісті «Доля чи воля?», натомість, не менше уваги уже зосереджено на питанні, чи пощастить героїні виборoти право та гроші на професійну освіту, ніж на питанні, чи стане її кохання взаємним. В «Образі з життя на Буковині», де зображено соціальне оточення дрібної буржуазії, немає реалістичного приводу для вмонтовування феміністичних аргументів у діалог, проте сюжет і психографія підпорядковані наміру ілюструвати нищівні наслідки позбавлення жінок освіти, несправедливість узвичаєної влади чоловіків у суспільстві, сім'ї та інтимних стосунках і деградацію людей обох статей під тиском усталеної структури ґендерних стосунків. У повісті «Вона вийшла заміж», написаній приблизно тоді, коли Кобилянська конспектувала Герієт Мілль, повернення до соціального середовища інтелігенції авторизує повернення до діалогу й монологу в такому обсязі, що текст місцями нагадує трактат з обширною історичною та соціологічною аргументацією, а місцями – агітаційну промову.

Наступний етап розвитку в Кобилянської ідентичності письменниці-інтелігентки починається її знайомством з дарвінізмом. Письменниця згадувала Дарвіна в щоденнику вже в 1884 р., але свідчення серйозної зустрічі з дарвінізмом ми знаходимо на чотирнадцяти сторінках її конспекту статті Сергія Подолинського «Громадівство і теорія Дарвіна», що з'явилася в женевській «Громаді» 1881 р. [15]. Конспект написано українською мовою, вірогідно, у 1889 р. [16]. У ньому передано зміст спроби Подолинського оборонити громадівство, себто соціалізм, перед соціал-дарвіністськими закидами Ернста Геккеля та Оскара Шміта, ніби ідеал рівності, притаманний соціалізму, перекреслюється законами про боротьбу за виживання та виживання найжиттєздатніших. Ще один немалий набір записок німецькою мовою під заголовком «Дещо про дарвіністську теорію» містить короткий виклад теорії еволюції та переказ тверджень Геккеля про те, що різниця між людиною та твариною тільки релятивна, а «духовний принцип», у якому релігія вбачає рису виключно людську, насправді присутній у цілій природі, досягаючи в людині тільки найвищого рівня зорганізованості [17].

О. Кобилянська використала ці ідеї, переробляючи твір «Вона вийшла заміж» на повість «Людина». Новий текст збагатився кількома доданими місцями, у яких пропонуються різні визна-

чення людського. Героїня Олена добачає в ідеалі «цілої людини» образ людини культури, сформованої найкращими впливами, на які здатне суспільство. Прикладом такої людини є для неї її коханий, Лієвич: він безстрашний, принциповий у ставленні до жінок, не зухвалий, відпорний до поверховостей моди (1, *52–53*). У Лієвича, натомість, поняття людини дещо цинічніше. Олена, побоюється він, «також людина» і тому може одружитися з корисливих міркувань, бажаючи забезпечити собі матеріальну та соціальну вигоду (1, *54*). У турботі Лієвича можна відчитати дарвіністське переконання, що все живе, в тому числі і людина, підлягає правилам боротьби за виживання. (Не виключено, що тут відлунюється також трактат Ніцше «Людське, занадто людське» [1878], радикально скептичний щодо тогочасних європейських уявлень про моральну дію.)

Третю, теж дарвіністську, концепцію людини пропонує лікар, який після смерті Лієвича намагається переконати Олену вийти заміж за іншого: «Адже людина – лиш людиною! – доказував лікар.– І чим, властиво, більше? Нічим більше, ні менше як... звіриною, і то товариською, розумною звіриною. Спосіб віджившлюватися, боротьба о існування, спосіб розмножуватися – все те вона має таке саме, як звірина» (1, *61*). Протестуючи проти такого біологізму у визначенні людини, Олена проголошує людину автономним індивідуумом, наділеним свободою вибору. Відкидаючи батькові намагання заборонити їй виходити на працю, вона проголошує: «Ніхто не є управлений мати бажання, котрі в житті другого мали би відогравати якусь рішаючу роль [...]. Сама єсьм, тату! Сама, як птиця, як деревина в лісі. Маю сама право йти за собою або проти себе» (1, *69*). Нерозв'язана проблема Олени полягає не тільки в тому, що, маючи таку самосвідомість, вона все одно вважає себе змушеною вийти заміж за гроші, щоб спасти родину від убогості. В повісті «Вона вийшла заміж» проблематика вичерпувалася цим питанням. У «Людині», натомість, питання ускладнюється тим, що Оленине «я» має біологічний вимір і тому сексуально реагує на Фельса, заможного чоловіка, з яким вона повинна одружитися. Повість закінчується емоційним розладом Олени, який збігається із симптомами істерії відповідно до тогочасних психологічних уявлень і який можна розглядати з психоаналітичної точки зору як наслідок заперечення – репресування – частини її людської природи [18].

Не пізніше як 1892 року Кобилянська почала читати Ніцше. Діалог «Він і Вона», написаний того року, наповнений часто іронічними згадками про філософа та цитатами з його тексту «Так мовив Заратустра» (1883–1884). «Царівна» теж голосно

афішувала ознайомленість з Ніцше, цитуючи «Заратустру» та входячи в дискусію з окремими ніцшевськими концепціями. Після успіху «Царівни» Кобилянська вже не мусила доводити своєї ерудиції і не підкреслювала своєї заборгованості перед будь-якими інтелектуальними віяннями. Проте ніцшевські ідеї щодо моралі рабів та «надлюдей» позначилися на романі «Земля» (1902) [19]. Так само, як дарвіністські читання уможливили Кобилянській осмислити проблеми суспільства та людини у новому ракурсі, її знайомство з Ніцше започаткувало новий цикл передумування і переформульовування. Не заглиблюючись у тему рецепції Ніцше в Кобилянської, зауважимо тільки, що осмислення Ніцше сприяло самоінтерпретації Кобилянської як письменниці, яку обходили актуальні тоді питання філософії та критики культури.

Паралельно з розвитком ідентичності письменника-як-інтелігента в Кобилянської спостерігається еволюція ідентичності письменника-як-стиліста. Нейтральний стиль її інтелектуальної прози вимагає від читача тільки визнання міметичної вірогідності розповіді й дійових осіб та згоди з ідеями, більш чи менш виразно сформульованими в тексті. Але у 1880-х і в 1890-х роках Кобилянська випробовувала й інші види письма, відчуваючи, мабуть, що стиль, не менше ніж зміст, знаменує причетність до певних культурних громад. Стилістичні експерименти Кобилянської – відхилення від її загалом реалістичного «інтелектуального» стилю – можна було прочитувати, з одного боку, як знаки самоототожнення з модерними напрямами в новій європейській літературі, з другого боку,– як докази здатності вибирати письменницьке знаряддя, як це належить дозрілому професіоналові.

Найрадикальніший відхід від нейтрального стилю зустрічається в алегорії «Видиво», де фігури в кайданах, що представляють «Життя» та «Любов», ідуть тернистим шляхом до «Волі» – теж алегоричної фігури. «Воля» показує, що відповідальна за їхню неволю – «Сила обставин», якій допомагає «людська істота, скорчена віком» [20], що представляє релігію. Алегоризм, сильно підкреслений у «Видиві», проявляється дещо субтельніше в «Природі» та «Битві» (1896). В інших творах – «Impromptu phantasie» (1895), «Що я любив» (1897) та поезіях у прозі «Рожі» і «Акорди» (1898) – він поєднується з натяками на містицизм, синестетичною образністю, використанням теми музики і наголосі на суб'єктивному баченні та відчутті. Від читача вимагається завважити підкреслену ліричність цих творів та звернути увагу на їхню сконструйованість та «мистецькість». Навіть

проза більш реалістичної орієнтації – «Банк рустикальний» (1895), «У св. Івана» (1896) та «Аристократка» (1898) – має атрибути ліризму й естетизму. Така стилістична самоідентифікація, інспірована, можливо, Якобсеном або іншими європейськими (неоромантичними, модерними) взірцями пізнього XIX ст., спонукувала таких українських модерністів, як Г. Хоткевич та М. Євшан, вітати «почуття краси і тонке її розуміння» в творах Кобилянської [21], а новішим дослідникам дозволяла відкривати в її творах риси імпресіонізму [22] або «сецесійного кічу» [23].

Незабаром, однак, Кобилянська почала применшувати значення таких ознак стилістичної солідарності з європейськими течіями нереалістичного письменства. В одному з місць своєї автобіографії 1903 р., що його так полюбляла радянська критика, вона висловила прагнення «бросити давній шлях напряму модернізму» (5, *217*), а в автобіографіях 1921 і 1927 років підкреслювала народолюбні та реалістичні виміри своєї творчості (5, *223*; 5, *229*). Можливо, така зміна в самоінтерпретації частково була відповіддю на закиди Сергія Єфремова за її модернізм та, ніби, незацікавленість соціальними питаннями [24]. Можливо, досягнувши визнання серед українських літературних кіл, вона відчула потребу тісніше ідентифікуватися з реалістичними традиціями, що в цій літературі домінували. Мотив національної самоідентифікації і служіння нації виразно звучить в оповіданні «Ідеї» (1905), написаному 1903 р. і багато в чому автобіографічному. Розповідач, письменниця зрілого віку, стверджує в розмові з компанією інтелігентів: «У мене було від наймолодших літ почуття національне таке сильне, любов до люду така інтенсивна, що можу без пересадки сказати, я була б дала і життя за нього. І тому, що в мене душа була звернена на суспільність і народні справи вже так зарання, я не була в буденнім смислі слова "молодою". [...] Мої ідеали були: бачити свій народ сильним, на рівні з іншим народом, культурним, жінок його укінченими типами, гідними репрезентантками його, і силою, з котрою можна було у всіх випадках числитися» (3, *393*). Ще пізніше Кобилянська назвала себе «українською патріоткою» (5, *609*).

Проте рання творчість Кобилянської не ідентифікувалася так виразно з українською нацією і не наголошувала національного питання (хоч і не уникала його повністю). Ранні «учнівські» тексти були написані німецькою мовою. Етнічних ознак дійові особи, як правило, не мали, крім прізвищ, у більшості випадків німецьких. Соціальне середовище дії визначалося досить чітко, але її географічне розташування узагальнювалося. Замість назв міст подавалися початкові літери. Якщо ранні твори виявляли чималу

зацікавленість персональною, ґендерною і соціальною ідентичністю, то питання національної самоідентифікації виникало в них головно в контексті сатири. Іронічна критика дрібнобуржуазної, провінційної та філістерської поведінки доповнюється сарказмом у бік осіб, які проявляють незадовільне (в оцінці твору) ставлення до національності. Неадекватними є, з одного боку, корислива відмова від національної самоідентифікації за етнічно-генетичною ознакою, з другого боку,– надмірне підкреслювання національних почуттів. «Образ з життя на Буковині», наприклад, містить насмішку над старосвітським лікарем: «Його родичі та брати були всі русини, зате він був серцем і душею поляк, причому, коли його питали про руську націю, він звичайно задумливо відповідав: "Пане, немає жодних русинів. Є тільки москалі. Під словом "русин" я розумію бути тим, чим є я"» [25]. Тут національне відступництво поєднується з логічною плутаниною, з якої випливає, що лікар зрештою заперечує своє власне існування. Якщо русинів немає, а русином є він, то, виходить, немає і його. У системі цінностей письменниці-інтелігентки така логічна непослідовність осмішує та дискредитує її носія. Не менш критично у творі висвітлюються румуни, представники середнього класу, які під час вечірки перебільшено, нерозумно, навіть (як твір це представляє) примітивно, виявляють свою прив'язаність до символічних атрибутів своєї нації, в цьому випадку румунського народного танцю: «...всі танцюристи, міцно взявшись за руки, вступали в центр кола і з усієї сили в такт з музикою тупали ногами по підлозі – і це повторювалося раз за разом. При жодній дії, вчинку чи нагоді не проявлялися в румунів патріотизм та любов до своєї нації міцніше, яскравіше, ніж при згаданому національному танці. Хвилина тупання була для всіх завершенням вечора. У неї влилися любов до нації, захоплення, сила молодості, завзятість... Ще трохи, і були б почулися голосні, дикі вигуки задоволення, як це буває на танцях у сільських парубків... Гарячим ділом був цей патріотизм» [26].

Отже, на ранньому етапі творчості Кобилянської національне самовизначення цікавить авторку головно тоді, коли воно проявляється як відхилення від норм поведінки, апробованих текстом. Прочитавши «Гортензу», Софія Окуневська висловила незгоду з такою, на її погляд, байдужістю приятельки до національного самовизначення: «Надіюсь, що ви не захочете писати весь час німецькою мовою. Це було б грабунком – додавати там, де вже є і так дуже багато, а забирати звідти, де так мало. Ви русинка і повинні тому писати по-русинському. Не кажіть, що не знаєте мови. Ви добре говорите, а коли читатимете більше

русинських книжок, навчитеся краще» [27]. Показовим для мовно-культурної ситуації, в якій жили приятельки-інтелігентки, є те, що Окуневська написала листа польською мовою, а незабаром почала переписуватися німецькою, пояснюючи це тим, що «можливо, в жодній з мов, які знаю, не можна так ясно висловити свої думки і відчути ті, що словами не окреслені, непевні, але в нас усе одно живуть та існують» [28]. Пізніше Кобилянська часто підкреслювала, що писати по-українськи вона почала під впливом Окуневської та Кобринської [29]. Але до їхніх порад вона прислухалася далеко не відразу. Ще 1894 р. письменниця просила Окуневську подати свою думку про те, що вона, Кобилянська, пише німецькою мовою. Тим разом Окуневська з практичних міркувань (кращі можливості опублікуватись, більша читацька публіка, краща оплата) радила писати по-німецьки, тим більше, що, на її думку, це можна було робити, не втративши української ідентичності: «...ти не будеш втраченою для нас. Нат[алія Кобринська] може писати в кожному випуску альманаха: наша писателька, що пише по-німецьки». Впевнено проголошуючи німецьку мову, на відміну від інших, для українців політично нейтральною, Окуневська доходить такого висновку: «Якщо взяти під увагу, яка ти [матеріально] залежна, то я взагалі не знаю, як можна навіть довго над тим роздумувати, чи писати тобі по-німецькому. [...] Якби це була польська чи російська – себто мови наших ворогів – то я б ними з політичних міркувань не писала, але по-німецькому?! Або по-французькому? Чому ні? Ніхто не збирається сприймати людей, що пишуть німецькою мовою, як німців. Ти будеш там чужою – і так має бути» [30].

Після того як «Вона вийшла заміж» не було прийнято до збірника «Перший вінок», що його редагувала Кобринська з допомогою Франка, Кобилянська старалася публікувати свої твори німецькою мовою. Сім років ці зусилля не мали успіху. Повість «Вона вийшла заміж» відкинули популярні австрійські періодики «An der schönen blauen Donau» у 1887 р. та «Wiener Mode» у 1891 р., хоча Федор Мамрот, редактор першого, написав листа, яким заохочував Кобилянську писати далі [31]. «У св. Івана» ввічливо відхилив Вільгельм Бельше, редактор берлінської «Freie deutsche Bühne» [32]. «Природу» відкинув журнал «Die Gesellschaft» (Берлін), хоч пізніше інші твори Кобилянської там публікувалися. 1894 р. Окуневська писала про невдачу її спроб знайти німецькомовного видавця для творів приятельки [33]. Нарешті, 1895 р., журнал «Die Neue Zeit» опублікував «Природу».

Пізніше Кобилянська вельми позитивно оцінювала значення для неї відгуків німецькомовних редакторів [34] та німецької культури взагалі, протиставляючи їх байдужості або негативному ставленню, як вона вважала, деяких українців. Характерним є місце в її листі до Олександра Барвінського: «Дуже прикро і болісно вражали мене [...] слова таких людей, як, між іншим, Остапа Терлецького (котрого я особисто не знала): Ольга Кобилянська в українській літературі лиш екзотична квітка, бо ж вона ховалась на "німеччині". Та забували, що наколи б не та "німеччина",– з Кобилянської не було б навіть і те, що потрохи тепер є» (5, *609*). Проте треба визнати, що спроба Кобилянської пробратися в німецьку літературу успішною не була. Ніша, яку в німецькому письменстві було запропоновано Кобилянській, зовсім не відповідала її самовизначенню. Ніщо з амбітної інтелектуальної прози Кобилянської не було за її життя надруковано німецькою мовою. Мамрот вважав, що повість «Вона вийшла заміж» зіпсована надмірними «філософськими роздумами» та заохочував авторку задовольняти попит публіки «легкими творами» [35]. Видавництво Брунс, у якому вийшли «Малоросійські новели», відмовилося друкувати «Царівну», посилаючись на ринковий неуспіх попередньої книжки [36]. Ґеорґ Адам, з яким Кобилянська познайомилася через співпрацю з журналом «Die Gesellschaft», без успіху старався знайти німецького видавця для повісті «Ніоба» (1905). Зрештою він висловив думку, що в повісті занадто мало фабули або бодай «екзотичного антуражу». «Виняткова популярність російської літератури,– писав Адам,– зовсім не пов'язана з розумінням її суті. Її успіх у німецької публіки, вважаю, залежить від багатьох випадкових факторів і від привабливості очевидно іншого, "екзотичного"» [37].

Саме через моду на екзотику Кобилянській було дозволено виступити перед німецькою публікою. Друкувалися тільки ті твори, які піддавалися (спрощеному) прочитанню як етнографічні образки. «Природа» з'явилася з підзаголовком «розказано з малоросійського життя», «У св. Івана» та «Мужик» під загальним заголовком «Русинські шкіци». Рецензент «Малоросійських новел» бачив у збірці, до якої ввійшли новели «Природа», «Некультурна» та «Битва», «барвисті, художньо завершені картини з життя українців» та ручився, що Кобилянська «майстерно зображує типи і образи, які правдиво розкривають український народний характер, душу українського народу, його найтаємніші почуття і пориви. Ніжний, своєрідний аромат, яким віє від краю, змальованого Кобилянською, це справді народний український

аромат, сповнений чарівності і приманливої сили» [38]. Зрештою, сама етнічно позначена назва збірки програмувала таке прочитання.

Важко не завважити контраст між обмеженою й короткотривалою рецепцією німецькомовних публікацій Кобилянської та відгуком на її твори в українському середовищі. Ще 1898 р. Михайло Грушевський вітав у Кобилянській «вже й тепер [одну] з видатних сил нашого письменства» [39]. Осип Маковей, увійшовши того ж року до редколегії «Літературно-наукового вістника», помістив там велику статтю про Кобилянську, бачачи в її творчості «прислугу жіноцтву, руській літературі і народові» [40]. Іван Франко, відзначаючи групу «талановитих репрезентантів» «нової белетристики» в українській літературі, вважав, що «на чолі їх треба поставити Ольгу Кобилянську» [41]. Навіть напад С. Єфремова своєю розлогістю та загостреністю відзначив важливість, яку критик надавав Кобилянській, та підкреслив, хоч у негативному світлі, центральність для її творчості спорідненості з європейським модернізмом. Загалом, авторитетна українська публіка сприйняла і зрозуміла Кобилянську першого періоду її творчості так, як вона сама того бажала: як письменницю, що відгукувалася на важливі громадські питання, зокрема становище жінок; як мистця слова, що творить за незвичними для української літератури парадигмами; і як виразника незалежного та гідного уваги світобачення.

Те, що українська публіка тепло сприйняла перші надруковані твори Кобилянської, здивувало і втішило письменницю. «Одне я маю, що мене піддержує,– писала вона 1895 р. Авґусті Кохановській,– це, знаєш, наші люди, я маю на увазі наших українців. Коли я зустрічаюся з ними, то вони вітають мене гарно й серйозно з глибокою пошаною. Це гарне почуття, коли я для них маю значення, проте я майже нічого їм не дала, тільки одне оповідання і один нарис, а вони і за це вдячні. О, коли б я могла дати їм більше, щось життєрадісного, сильного, тоді я, можливо, сама була б щаслива» [42]. Трьома роками пізніше, пишучи до чеського фольклориста Франтішка Ржегоржа, Кобилянська вже могла признатися, що, «оскільки мала нагоди почути це, тішуся між русинами великою симпатією» (5, *317*). Проте Кобилянська ще довго надіялася на визнання в німецькому культурному середощі, ретельно готуючи німецькі переклади «Землі», «Ніоби» та «В неділю рано зілля копала» (1909), які, подібно до «Царівни», залишилися неопублікованими.

Розповідь про ранню еволюцію національної ідентичності Кобилянської, відбита в самоосмисленнях середнього та пізньо-

го періоду її творчого життя, таким чином, не зовсім збігається з розповіддю, яка випливає з документів того раннього часу. У першій ідеться про дівчину, яка залишилася б поза межами української культури, якби не іскра національного обов'язку, що її запалили Кобринська та Окуневська. Вплив цих двох жінок, згідно з цією розповіддю, раз і назавжди перетворив Кобилянську на українську письменницю. Не зважаючи ні на байдужість, а то й недоброзичливість своїх, ні на приманливі спокуси з боку «німеччини», Кобилянська пережила лихоліття непоміченості, аби врешті-решт посісти належне їй місце в українському літературному пантеоні. Таку, в основному патріотичну, розповідь про національне навернення чи прозріння схвалили критики обабіч ідеологічного вододілу. Автор передмови до емігрантського видання «Битви» вважав, наприклад, що Кобилянська «була б напевне зробилась німецькою писателькою й серед німців зискала б була собі поважне ім'я письменниці». Але «припадкове знайомство зі свідомими Українцями з Галичини відкриває перед Кобилянською новий світ: вона зазнайомлюється з українським життям, з українськими авторами, [...] в неї прокидається національна свідомість, і, врешті, вона робиться українською письменницею» [43]. Приблизно так мислив і Павло Филипович, запитуючи, чому «талановита вихованка німецької і взагалі західньо-европейської культури кинула писати німецькою мовою, не спокусилася привабливими можливостями, які були перед нею в німецьких журналах, а навпаки, перейшла до творчости українською мовою, яку їй доводилось студіювати і яка їй або нічого не давала матеріяльно, або давала пізніше дуже мізерний заробіток» [44]. Центральні й всепояснювальні події, відповідно до такого наративу,– це героїчний вибір і ледь не містеріальне входження в українську ідентичність. Творчий шлях в межах українського письменства – це тільки логічний наслідок цього доленосного повороту.

Друга розповідь набагато менш чітка, і в ній національна ідентичність відіграє роль радше похідну, ніж рушійну. У цій розповіді молода Кобилянська довго залишається в кількох мовно-культурних середовищах рівночасно, обираючи різні мовно-культурні коди відповідно до ситуації та оточення. Таку багатовимірність вона переживає і в сім'ї, і в колі друзів, і в містечках та містах Буковини, і навіть на селі. Не всі ці мовно-культурні стихії є для Кобилянської рівноцінними. Автоматично перевага, пов'язана з престижем культуртрегерства, належить німецькій. Самоусвідомлення Кобилянської як інтелігента і потенційного літератора відбувається в межах ідентифікації з німецькомов-

ною культурою. Це не виключає паралельної самоідентифікації з українством, зокрема коли йдеться про прояви політики національної ідентичності, якими Кобилянська заторкнута. Тому в «Образі з життя на Буковині», як тільки з'являється поділ світу на «нас» та «відступників від нас», або на «нас» та «румунів», стає очевидним досить рішуче самоототожнення Кобилянської з «нашими». Так само активізація Кобилянської в жіночому русі рівночасно була актом самоототожнення з українством: оскільки феміністичні рухи тогочасної Галичини і Буковини об'єднували жінок за національною ознакою і були частиною національних рухів [45], Кобилянська не могла не опинитися серед українських феміністок. Але в ділянці високої культури, зокрема у своїй власній творчості, Кобилянська, не відкидаючи своєї українськості (опублікуватись у «Першому вінку» вона таки хотіла), прагнула передовсім заявити про себе в німецькому культурному просторі. Її зусилля у 1890-х роках були спрямовані на те, щоб її твори прозвучали німецькою мовою. Вже тоді, коли стало ясно, що цього не буде, а в українському середовищі вона ледь не відразу стала знаменитістю, Кобилянська почала працювати над зміцненням свого місця в українському каноні. Тому двокультурність як факт її життя і творчості треба було переосмислити. Дві культури не могли існувати в її офіційній біографії паралельно. Треба було розташувати їх хронологічно. Початок культурно усвідомленого життя Кобилянської міг бути пов'язаний з «німеччиною» (в цій версії не заперечено, а, навпаки, підкреслено благотворні її впливи). Але утвердження Кобилянської як письменниці могло відбутися тільки в рамках українськості. За першим варіантом Кобилянська – передовсім жінка, інтелігентка, письменниця, яка серед багатьох своїх ідентичностей мала й українську, і (щодо культури) німецьку. За другим варіантом, який був прийнятий українським літературознавством усіх кольорів і напрямів, Кобилянська – передовсім письменниця в українській літературі. Вона перебуває не в двох культурах на приблизно рівних правах, а в основному тільки в одній, до якої друга є додатком – важливим, навіть визначальним, але все ж таки додатком. Образно і точно сформулювала таке бачення вже Леся Українка: «...в німецькій літературі вона завжди залишилась би гостею, хоч і бажаною, тоді як у малоросійській літературі вона вдома» [46]. Так національна ідентичність письменниці стає місцем, де культури розставлені за ієрархіями, причому – не без суперечностей, часто характерних для модернізаторів та європеїзаторів маргінальних літератур. З одного боку, письменниця на початку XX ст. визначила пріоритетність для

себе української національної літератури і приписала німецькій службове (підготовче, допоміжне) значення. З другого боку, та сама письменниця, член європейської культурної спільноти, не могла не усвідомити обмежень культурної стихії, з якою вона пов'язала свою долю, і не могла не старатися наблизити «своїх» до норм тієї ж культурної спільноти. Ми вище цитували уривок, наповнений патосом прагнення рівної гідності, що водночас є патосом мрії про завершення проекту модернізації: «Мої ідеали були: бачити свій народ сильним, на рівні з іншим народом, культурним» (3, 393). Ідентифікувати себе з культурою однієї нації, ще й пригніченої – це приректи себе на постійне порівняння з Центральним, з Передовим, а тому і на вічне невдоволення «своїми» і на вічний проект наздоганяння. Є й такий вимір модерності.

1. *Hall S.* Introduction: Who Needs 'Identity'? // Questions of Cultural Identity / Ed. by S. Hall, P. du Gay.– London: Sage, 1996.– P. 6. Цей та всі інші переклади в цій статті мої.
2. «Hortense, oder ein Bild aus einem Mädchenleben», «Schicksal oder Wille», «Ein Lebensbild aus der Bukowina», «Sie hat geheiratet» і «Vision». В ІЛ зберігаються машинописні копії німецьких текстів (за винятком «Schicksal oder Wille») та українських перекладів цих творів. ІЛ.– Ф. 14.–№ 1809, 1811, 1812, 1813 і 1814.
3. Див.: *Кущ О. П.* Ольга Кобилянська: Бібліографічний покажчик.– К.: Вид-во АН УРСР, 1960; *Томашук Н. О., Панчук Е. М.* Животворні зв'язки: Поширення та оцінки творів О. Кобилянської в Австрії та Німеччині // Слов'янське літературознавство і фольклористика.– 1967.– № 3.– С. 151–168; *Погребенник Я.* Німецькомовні твори О. Кобилянської – важлива форма міжлітературної взаємодії // Радянське літературознавство.– 1983.– № 11.– С. 62–67.
4. Див.: *Павлишин Марко.* Автобіографічна персона та дарвіністська «Людина» Ольги Кобилянської // Сучасність.– 2001.– № 4.– С. 113–121.
5. Дещо про ідею жіночого руху: Відчит на зборах «Товариства руських жінок на Буковині» // *Ольга Кобилянська.* Твори: В 5 т.– К.: Державне видавництво художньої літератури, 1962.– Т. 5.
6. *Кобилянська Ольга.* Слова зворушеного серця: Щоденники, автобіографії, листи, статті та спогади.– К.: Дніпро, 1982.
7. Див. листи Кобринської (ІЛ.– Ф. 14.– № 765 і 769) та Окуневської (ІЛ.– Ф. 14.– № 1139, 1142 і 1144), також Кобилянської до Кохановської (*Панчук Е. М.* Листи Ольги Кобилянської до Августи Кохановської (1887–1899) // Українське літературознавство.– Вип. 10.– 1970.– С. 132 і 139. Тільки приблизно третину листів Кобилянської до Маковея (ІЛ.– Ф. 14.– № 111–286) поміщено в Творах (у 5 т.), і опубліковані листи не дають уявлення про інтимний бік їхнього спілкування.
8. У щоденнику прізвище Марліт згадується частіше, ніж будь-якого іншого письменника. Слова зворушеного серця.– С. 32, 35, 39, 42, 42–43, 100 і 107.
9. ЛММК.– № 1998-1992. Огляд висловлювань Кобилянської про Марліт та деяких марлітівських мотивів у творах Кобилянської див.: *Anna-Halja*

Horbatsch. Ol'ha Kobyljans'ka und Eugenie Marlitt (John) // Jahrbuch der Ukrainekunde.– 1984.– S. 207–215.

10. *Іван Франко*. З остатніх десятиліть XIX в. // Літературно-науковий вістник.– 1901.– Т. 15.– Ч. II.– Кн. IX.– С. 129.
11. До винятків належать дослідження Луки Луціва: О. Кобилянська і Ніцше [1928] // *Луців Л.* Література і життя: Літературні оцінки.– Джерсі Сіті: Свобода [1975?].– С. 151–178; Двоє мрійників (О. Кобилянська і Є. Якобзен).– Відбиток з Літературно-наукового вістника.– 1930.– Річник XXIX.– Т. CIV.– Тернопіль: Салевич, 1930.
12. ІЛ.– Ф. 14.– № 1019.
13. Томашук помилково твердить, що конспектована праця була «Неволя жінки» Джона Стюарта Мілля (с. 17). На основі бібліографічних даних, що їх записала Кобилянська, можна встановити, що видання, з якого вона переписала статтю Геріет Мілль, було: *John Stuart Mill*. Über Frauenemancipation. Plato. Arbeiterfrage. Socialismus.– Übersetzt von Sigmund Freud.– Leipzig: Fue's Verlag [R. Reisland], 1880.
14. ІЛ.– Ф. 14.– № 1020.
15. ЛММК.– № 1992.
16. У листі від 11 листопада 1889 р. Софія Окуневська просила Кобилянську повернути «Громаду» (ІЛ.– Ф. 14.– № 808). Вірогідно, йшлося про номер зі статтею Подолинського (1881.– № 1.– С. 5–26), інакше Кобилянська не мала б потреби її конспектувати.
17. ІЛ.– Ф. 14.– № 1017.
18. *Гундорова Т*. Femina melancholica: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської.– К.: Критика, 2002.– С. 100–101.
19. Див. *Pavlyshyn M*. What Really Happens in Kobylians'ka's *Land*, and Why It Matters // Canadian Slavonic Papers.– 2001.– Bd. 43.– N 4.– P. 511–531.
20. ІЛ.– Ф. 14.– № 1812.– С. 8 (С. 5). Тут і далі при цитатах з машинописних копій неопублікованих німецьких творів подається сторінка спочатку німецького тексту, а потім українського перекладу, що зберігається в ІЛ під тим самим номером справи. Цитовані місця, проте, подаються в моєму перекладі.
21. Лист Гната Хоткевича до Кобилянської, грудень 1902 // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах / Упор. Ф. П. Погребенник та ін.– К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963.– С. 90. Див. також: *Євшан М*. Ольга Кобилянська [1909] // Критика, літературознавство, естетика / Ред. Н. Шумило.– К.: Основи, 1995.– С. 199.
22. *Кузнецов Ю*. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.– К.: Зодіак-Еко, 1995.– С. 95–96.
23. *Гундорова Т*.– Вказ. праця.– С. 144.
24. В поисках новой красоты [1902] // *Єфремов С. О*. Літературно-критичні статті.– К.: Дніпро, 1993.– С. 73–103.
25. ІЛ.– Ф. 14.– № 1813.– С. 13 (С. 11). В німецькому оригіналі слова лікаря подаються польською мовою.
26. ІЛ.– Ф. 14.– № 1813.– С. 72–73 (С. 55).
27. Лист Окуневської до Кобилянської, 7 червня 1882 р.– ІЛ.– Ф. 14.– № 787.
28. Лист Окуневської до Кобилянської, 6 листопада (року не вказано).– ІЛ.– Ф. 14.– № 796.
29. Наприклад, у всіх автобіографіях (5, *214*; 5, *221*; 5, *234–235*) та в спогаді «Д-р Софія Окуневська-Морачевська» (5, *175*).

30. Лист Окуневської до Кобилянської, 1 лютого 1894 р.– ІЛ.– Ф. 14.– № 1145.
31. *Томашук Н.*– С. 19–20.
32. Його завваги Кобилянська переказала в автобіографії 1927 р. (5, 223).
33. Листи Окуневської до Кобилянської, 3 та 16 липня 1894 р.– ІЛ.– Ф. 14, № 1147–1148.
34. Наприклад, у листі до О. Барвінського від 17 грудня 1909 р. (5, *608*) та записці до промови на відзначенні 40-ліття літературної діяльності Кобилянської (5, *180*).
35. Цитовано в Томашука.– С. 20.
36. Листи Макса Брунса та інших представників видавництва J.C.C. Bruns до Кобилянської, 9 лютого 1900 р., 22 травня 1902 р. та 11 грудня 1903 р. В останньому видавець нарікав, що з тиражу 1150 примірників продано тільки 70.– ЛММК.– № 1706.
37. Лист Ґ. Адама до Кобилянської, 10 серпня 1906 р.– ЛММК.– № 1696.
38. Рецензія в «Die Gesellschaft» // Ольга Кобилянська у критиці та спогадах.– С. 289.
39. Рецензія Михайла Грушевського на «Царівну» // Літературно-науковий вістник.– 1898.– Т. 1.– Ч. II.– Кн. 3.– С. 179.
40. *Маковей О.* Ольга Кобилянська (Літературно-критична студія) // Ольга Кобилянська у критиці та спогадах.– С. 67.
41. *Франко І.* З остатніх десятиліть XIX в. // Літературно-науковий вістник.– 1901.– Т. 15.– Ч. II.– Кн. IX.– С. 129.
42. Листи О. Кобилянської до А. Кохановської // Українське літературознавство.– Вип. 10.– 1970.– С. 129–147. Лист кінця травня 1895 р.– С. 135.
43. *Вернигора В.* Передмова // Ольга Кобилянська. Битва.– Київ – Ляйпціг: (видавництва не вказано), 1923.– С. 4–5.
44. *Филипович П.* О. Кобилянська в літературному оточенні // Життя і революція.– Лютий 1928.– Кн. 2.– С. 119.
45. Див.: *Богачевська-Хом'як М.* Білим по білому: Жінки в громадському житті України, 1884–1939.– К.: Либідь, 1995.
46. *Леся Українка.* Малорусские писатели на Буковине [1900] // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах.– С. 79.

Дмитро Наливайко

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ ТА ВЗАЄМОДІЇ ЛІТЕРАТУРИ Й ІНШИХ МИСТЕЦТВ В АСПЕКТІ КОМПАРАТИВІСТИКИ

У сучасній літературній компаративістиці виділилась окрема галузь – вивчення літератури у системі мистецтв та інших видів духовно-творчої діяльності, у взаємопов'язаності та взаємодії з ними. Остаточне визначення і визнання цієї галузі відбулося лише десь у 70-ті роки XX ст., але їм передує тривала передісторія, її імпліцитне існування, що бере початок в античності.

З вирізненням мистецтв із первісного синкретизму у древніх греків формується уявлення про мистецтво як диференційовану цілісність, що складається з різних, але взаємопов'язаних і споріднених видів. Перше, дорефлективне вираження це уявлення про мистецтво та його структуру дістало в грецькій міфології, у міфі про Аполлона та його муз. Характерно, що спершу була в ньому одна муза, потім їх стало три і, нарешті, дев'ять муз, котрі, як це бачимо у Гесіода, отримали «спеціалізацію», стали патронесами певних видів, родів і жанрів мистецтв. А сам Аполлон став Мусагетом, тобто керівником муз, богом «світової гармонії і художнього оформлення світу й життя» [1]. Водночас він вважався переважно протектором поезії, музики й хореографії, які відповідно дістали назву «мусичних мистецтв». У цій міфологемі було закладено зародок розуміння мистецтв як системи зі своєю морфологією, звичайно, розуміння невідрефлектоване, напівінтуїтивне, лише з певними проблисками системності. Класифікація мистецтв була далеко не повною, мистецтва і ремесла, мистецтва і науки чітко не розмежовувалися, не розрізнялися різнорівневі категорії видів, родів і жанрів мистецтв.

Ці проблеми й завдання стають предметом розмислів і потрактувань естетичної та літературно-теоретичної думки антич-

ності. В ній дедалі виразніше усвідомлюються обшири всього мистецтва і його розмежування з ремеслами та науками, складається уявлення про певну систему мистецтв, робляться спроби їх групування та зіставлення, виявлення їхньої гомогенності та їхніх відмінностей. Зокрема, з'являється визначення живопису як «німої поезії» і поезії як «мовленого живопису», яке приписується Симоніду Кеоському; згодом, в постантичній Європі, вони будуть підхоплені теоретиками й митцями Ренесансу та бароко і набудуть змісту теоретичного постулату. Майже усталеним стає поділ мистецтв на «мусичні», духовно-творчі за своєю природою та структурою, і «технічні», пов'язані з ремеслами та обробкою певного матеріалу; втім ці другі діставали й інші назви (напр., «наслідувальні» у Платона, «пластичні» у Арістотеля тощо). Усталеного групування мистецтв за названим поділом античність не виробила, але нормативним можна вважати віднесення до першої групи поезії, музики та хореографії, а до другої – живопису, скульптури, архітектури.

Найбільшу увагу зіставленню різних мистецтв та фіксаціям їхньої близькості та відмінностей на естетико-художньому рівні приділив Арістотель, зокрема в своїй «Поетиці». Ці зіставлення він проводив як між «мусичними мистецтвами», передусім між поезією та музикою, так і між мистецтвами «мусичними» й «пластичними», зокрема між музикою і архітектурою, музикою і скульптурою [2]. У дев'ятому розділі «Поетики» він зіставляє також поезію з історіографією й філософією і фіксує відмінності між ними на проблемно-семантичному й функціональному рівнях, виходячи тим самим за межі мистецтва й залучаючи до зіставлень інші види духовно-творчої практики.

Слід сказати, що в цьому напрямі, який безпосередньо входить у поле компаративістики, істотно не просунулися далі ані пізня античність, ані середньовіччя. Не відбулося фундаментальних зрушень в цій сфері і за доби Відродження, яка «не знає ще самого поняття "система мистецтв", вона не доросла навіть до охоплення єдиним поглядом всієї множинності мистецтва, обмежуючись емпіричними зіставленнями живопису й поезії, або живопису й музики, або живопису й скульптури» [3]. Цей стан загалом зберігається і в добу бароко, хоч на цьому етапі посилюється взаємодія мистецтв у художній практиці, що до певної міри активізовувало й теоретичну думку. Спільним для обох цих епох було домінування живопису в комплексі мистецтва, що знаходило тоді й теоретичне ствердження, зокрема і в тому, що перевага віддавалася порівнянням живопису з іншими мистецтвами. Певним винятком тут є класицизм, теоретикам якого при-

таманна тенденція піднесення поезії над живописом, але виникала вона не з іманентності художнього руху, а радше з настанови на свій лад ідеологізувати живопис, в чому й мала допомагати поезія.

Важливі зрушення в означеній сфері відбуваються у XVIII й першій половині XIX ст., тобто в епохи Просвітництва й романтизму. На цьому етапі остаточно складається загальне розуміння мистецтва як системи взаємопов'язаних мистецтв, котрим, при властивій усім їм своєрідності, притаманна стала єдність специфічного виду духовно-практичної діяльності людини. Ця єдність не має матеріалізованої субстанції і проявляється в духовно-функціональній формі. В ці епохи центр інтересу теоретиків і митців дедалі більше зміщується на окремі мистецтва, на їхні особливості й особливості їхніх зв'язків з іншими мистецтвами, тобто на питання порівняльної морфології. А центральне місце в тій системі посідає література (поезія, за тогочасною термінологією), відтак студії здебільшого здійснюються в аспекті зіставлення її з іншими мистецтвами. Слід зазначити й те, що на цьому етапі з'являються спеціальні широкі і, як на свій час, ґрунтовні праці про зв'язки й взаємодії літератури з іншими мистецтвами. Проте і тут дається взнаки чітка й багатозначна відмінність між епохами Просвітництва і романтизму: для першої характерне превалювання інтересу до зв'язків і відповідностей літератури та живопису, для другої – літератури і музики.

«Проблема стосунків поезії і живопису,– констатував В. Асмус,– висувається на передній план в теоретичній літературі наприкінці XVII і у XVIII ст. Вона привертає увагу в нових національних літературах – англійській, італійській, французькій, а за ними і в німецькій. В обговорення проблеми вступають із англійських авторів – Шефтсбері, Спенс, Аддісон, Річардсон, Гарріс, Вебб; із італійських – Алгаротті, Квадріо; із французьких – де Піль, дю Френуа, де Марсі, Дідро, Вателе, Дю Бо; із німецьких – Брейтінгер і Бодмер» [4]. Вершиною цих пошуків теоретичної думки став знаменитий трактат Г. Е. Лессінга «Лаокоон, або про межі живопису й поезії» (1766), який має велике загальнотеоретичне значення і глибоко позначився на тлумаченні означеної проблеми в наступні століття.

Виступивши проти давнього й глибоко закоріненого в класицистичній традиції погляду на поезію як на «живопис, що говорить», Лессінг наголосив на глибинній онтологічній відмінності цих двох мистецтв, а саме: живопис є передовсім просторовим мистецтвом, поезія – мистецтвом часовим, що вирішальним

чином визначає їхню стратегію і структуру. За його дефініціями, «живопис діє в просторі, поезія – в часі; перший – засобом фігур і кольорів, другий – засобом членороздільних звуків... Отже, тіла становлять предмет живопису, дії – предмет поезії» [5]. З цього Лессінг висновував, що живопис за своєю природою є мистецтвом предметним і статичним, пов'язаним зі сферою зовнішнього. Його мета – пластична краса, тоді як поезія – мистецтво динамічне, що передає рух та дії в часі, і пов'язане зі сферою внутрішнього. Виходячи з онтологічної природи живопису та поезії, Лессінг відмовляв живописові в можливості виходити за межі тілесно-предметної статики, а поезії – передавати в чуттєвій наснаженості пластично-живописну красу. Насправді ж обидва мистецтва володіють своїми специфічними засобами долати онтологічні бар'єри й передавати в одномоментності зображення внутрішню та зовнішню динаміку (живопис) і в тяглості пластично-живописну красу чуттєвого світу (поезія). Загалом же трактат Лессінга знаменував нову якість порівняльного аналізу мистецтв, виявлення в них діалектики спільного і специфічного на різних рівнях – світогляду, семантики, матеріалу, виражальних засобів.

Свій внесок у порівняльне вивчення мистецтв зробили й інші теоретики й митці доби Просвітництва, але в межах цієї статті немає можливості належним чином їх репрезентувати. Обмежуся тим, що лише вкажу на тих, хто запропонував нові підходи й концепти в цій галузі. Це Ш.-Б. Дюбо, котрий у трактаті «Критичні роздуми про поезію і живопис» (1719), класифікуючи мистецтва, вперше застосував семіотичний принцип; він також вбачав фундаментальну відмінність поезії від живопису у тому, що живопис користується «природними знаками», а поезія у своєму вислові – «штучними знаками». Цей підхід був підхоплений М. Мендельсоном, котрий в окрему групу виділяв «словесні мистецтва», поезію та красномовство, що використовують «довільні знаки», і протиставив їх всім іншим мистецтвам, мову яких становлять «природні знаки»; ці останні він поділив на мистецтва «слухових знаків» (музика) і «зорових» (танець, живопис, скульптура, архітектура) [6]. Оригінальністю відзначаються морфологічні ідеї Гердера, який започаткував психологічний та історико-генетичний підходи до класифікації мистецтв. Він піддав критиці основний постулат «Лаокоона» Лессінга: на його думку, суть справи не в тому, що живопис і поезія мають різну, просторову й часову, структуру, а в тому, що по-різному діють на наше сприйняття: моментально та цілісно впливає на нас живопис, і тягло, процесуально впливає на нас поезія, яка при цьому діє закладеною в словах духовною енергією [7].

Як зазначалося, в добу Просвітництва найбільший інтерес викликало співвідношення живопису і поезії, однак це не означає, що проблема поезії і музики зовсім залишалася в тіні. Вона також порушувалася, хоч і не з такою активністю, особливо в другій половині XVIII ст., в період сентименталізму й преромантизму, що досить-таки прикметно. Чи не найзначнішим явищем у цьому плані слід вважати трактат Д. Броуна про поезію й музику, повна назва якого звучить так: «Роздуми про поезію і музику, їхнє зростання, поєднання та потужність, їхній розвиток, а також їхні розходження і занепад» [8]. Як встановив М. Алексєєв у спеціальному дослідженні цієї пам'ятки, Броун «поставив собі три основні завдання: 1) вказати на нерозривну злитність музики й поезії на початкових стадіях людської культури; 2) з'ясувати причини, які викликали згодом їхнє взаємовідокремлення; 3) намітити шляхи їхнього можливого поєднання у майбутньому в якомусь "новому роді" мистецтва» [9]. Що загалом типово для Просвітництва, Броун вбачав у мистецтві передусім засіб морального виховання і вважав, що цей засіб тим ефективніший, чим ближчим до природи є середовище, в якому здійснюється виховання. У своєму трактаті Броун об'єднав у групу як споріднені три мистецтва – музику, хореографію і поезію, виходячи з особливої конституючої ролі ритму в їхній структурі та функціонуванні, і простежив їх виділення із первісної синкретичної єдності та подальше становлення і розвиток окремих мистецтв. Слід зазначити, що дослідники небезпідставно знаходять у його трактаті перший загальний начерк теорії первісного синкретизму, яка дістає завершеного вигляду в О. Веселовського [10]. Загалом трактат Броуна мав свого часу значний розголос у Англії та за її межами, був перекладений на французьку, італійську та німецьку мови. Під його імпульсом або й прямим впливом з'явилося кілька праць про спорідненість поезії і музики в самій Англії, а також у Франції та Німеччині.

Особливе місце в передісторії компаративістики як галузі, що займається вивченням взаємозв'язків і взаємодії літератури з іншими мистецтвами, слід відвести добі романтизму. Ця доба позначена активізацією названого процесу в художній практиці, що мало потужний вплив на теоретичну думку. На відміну від класицизму, в якому панував дух регламентації і нормативності, що вимагав чіткого розмежування видів, родів і жанрів мистецтва, романтизм характеризується протилежною інтенційністю до їх поєднання і синтезування. У творчій практиці романтиків відбувається розмивання кордонів між жанрами, родами й видами мистецтва, які вступають в активну взаємодію, а також з

іншими видами духовно-творчої діяльності, зокрема філософією та історіографією. Виникає владне прагнення до творення нових художніх форм і структур, витворюються нові, синтетичні літературні жанри: ліро-епічна поема, ліро-драматична поема, філософська лірика, історичний роман тощо, і до них переходить провідна роль у літературному процесі цієї доби.

Романтизм ніс нове розуміння мистецтва і нове його структурування, вільне від класицистичної догматики та просвітницької раціоналістичності. У романтиків загострюється сприйняття індивідуальної неповторності кожного мистецтва, властивої тільки йому художньої мови, але водночас, хай би як цінували вони своєрідність кожного мистецтва і захоплювалися нею, окремі мистецтва, за вдалим висловом В. Ванслова, «були для них лише різними голосами єдиного хору» [11]. Важливо також наголосити, що системи мистецтв романтики розглядали не як щось статичне, а в стані постійного руху та змін, зближень і розходжень, переходів і поєднань. Як писав А. В. Шлегель, «мистецтва зближуються одне з одним і шукають переходу одне в одне» [12]. Ця динамічна модель системи мистецтв своє завершене теоретичне вираження дістала у Шеллінга, її окресленням він завершив свою «Філософію мистецтва».

У системі мистецтв романтики, насамперед німецькі, центральне місце відводили музиці, вбачаючи в ній «найромантичніше із мистецтв», до музики, вважали вони, «тяжіють усі мистецтва, щоб, розчинившись у ній, поставати знову» [13]. З музикою вони співвідносили поезію, дотримуючись концепту спорідненості цих мистецтв, і посилену увагу приділяли їх взаємопов'язаності й взаємодії, відводячи активну роль у цій взаємодії музиці. «У своєму прагненні йти всередину, вглибину вони старалися діяти музикально»,– констатувала Р. Гух [14]. Співвідношення трьох «романтичних мистецтв» – живопису, музики й поезії (словесного мистецтва) докладно розглядає Гегель у «Лекціях з естетики». Музику він визначав як головне втілення духу романтизму, бо сама її сутність духовна, але зауважував, що кореспондує вона головним чином з душею, а не розумом. Поезія інтерпретується ним не стільки як найвище романтичне мистецтво, скільки як мистецтво всезагальне, універсальне своєю здатністю виражати весь зміст духу й різні аспекти буття. Розходячись з Лессінгом, Гегель схильний був трактувати поезію як мистецтво просторове й водночас часове, оскільки її засобом вираження є образ, що являє собою певну окреслену просторову єдність, проте існує і розгортається в часі. Таким чином, «поезія, мистецтво слова, утворює третє, повноту, яка об'єднує в собі

крайнощі зображальних мистецтв і музики на більш високому рівні, в сфері духовної задушевності» [15].

Отже, інтерес до системи мистецтв, її морфології, взаємопов'язаності і взаємовпливів її складників здавна існував в естетиці, літературно-теоретичній і мистецтвознавчій думці. Одним із центральних пунктів цих зацікавлень була проблема словесного мистецтва, його співвідношень і зв'язків з іншими мистецтвами, зокрема з образотворчим мистецтвом і музикою. Однак студії з цих питань, які набули значного розвитку в епохи Просвітництва і романтизму, не призвели до появи окремої, більш-менш визначеної наукової галузі, залишившись у дифузному стані. Щодо їх зв'язків з компаративістикою, то це питання тоді не могло й постати, оскільки компаративістика на той час ще не склалася, перебуваючи, за визначенням чеського вченого Й. Грабака, в «донауковій» та «інформативній» фазах [16]. Можна сказати, що їхнє формування відбувалося паралельно, в певній синхронії, проходячи типологічно схожі або й спільні стадії та процеси.

Як наукова галузь літературна компаративістика складається в другій половині XIX ст. і набуває інтенсивного розвитку в XX ст. З основних її складових на першому етапі, тобто в останній третині XIX – першій половині XX ст., пріоритетним залишається вивчення міжлітературних генетико-контактних зв'язків. Щодо такої складової сучасної компаративістики, як взаємозв'язки і взаємодія літератури з іншими мистецтвами, то все це ще перебуває в дискретному стані. Студії на ці теми в зазначений період розширюються й активізуються, особливо в німецькій і французькій науці, але вони мають переважно конкретно-історичний характер та спрямування і не експлікуються як компаративістичні.

Водночас у цей же період продовжується теоретичне осмислення correspondance des arts, зокрема літератури з іншими мистецтвами, набуваючи нових якостей та інтенцій. Тут слід виділити працю О. Вальцеля «Взаємовисвітлення мистецтв» [17], в якій відомий німецький учений розглядає літературу як історію словесного мистецтва в комплексі з іншими мистецтвами, наголошуючи на її спільних елементах й виражальних засобах як з «часовими», так і з «просторовими мистецтвами» (при цьому він оспорює Лессінгове категоричне розмежування цих мистецтв і підкреслює співвіднесеність та зворотність часу і простору в мистецтві). До сфери літературознавства, зокрема порівняльного, Вальцель увів мистецтвознавчі категорії та терміни, зокрема мистецтвознавчу категорію стилю, і в цьому дискурсі розглядав «взаємовисвітлення мистецтв».

Слід тут згадати й відому книгу О. Шпенглера «Присмерк Європи», цікаву насамперед тим, що тут взаємозв'язок і взаємодія мистецтв уводиться в глобальний культурологічний контекст, і їх потрактування визначається цим контекстом. Системи мистецтв у Шпенглера пов'язані з культурами і всередині культур витворюють органічні єдності, що втілюються у стилях, основу яких становлять праміфи та прасимволи цих культур. Кожна культура має свої мистецтва, в кожній визначаються домінуючі мистецтва, найбільш іманентні її «душі». Шпенглер рішуче виступав проти поділу мистецтв за їх матеріалом, базовими фізіологічними відчуттями, технологіями тощо. Адже субстанція мистецтва не матеріальна, а духовна, всі вони йдуть від зовнішнього до внутрішнього, всі спрямовані на вираження спільного для всіх духовного змісту, іманентного даній культурі. Тому «картини Лоррена і Ватто насправді найменше адресовані тілесному оку, як і музика Баха тілесному вуху», а «різниця між двома родами живопису може бути незрівнянно більшою, аніж між живописом і музикою того часу» [18]. Види мистецтва охоплюються чи проймаються спільним стилем, який «не є продуктом матеріалу, техніки й застосування», «у нього немає нічого спільного з матеріальними параметрами окремих мистецтв» [19].

Не менш масштабно, але в інших, соціокультурних вимірах, взаємозв'язки літератури і мистецтв висвітлюються в «Соціальній історії мистецтва і літератури» А. Гаузера, написаній на зламі 30–40-х років і опублікованій після Другої світової війни [20]. В цій праці відомого репрезентанта соціологічного напряму в зарубіжній гуманітарній науці розвиток літератури і мистецтв постає як цілісний процес, зумовлений спільними закономірностями та інтенціями. Тією категорією, що злютовує в цілість рух літератури і мистецтв, у Гаузера також виступають стилі (напрями), які по-різному трансформуються в різних мистецтвах залежно від їхнього матеріалу і засобів вираження, але виявляють гомогенність на духовно-функціональному рівні.

Проблема літератури в системі мистецтв, трактована в аспекті, що тяжіє до порівняльного літературознавства, порушувалася і в інших працях першої половини XX ст. Не вдаючись до їх огляду, назву тут книжку К. Вайса «Симбіоз мистецтв» (1936), яка продовжувала й водночас підвела риску під вивченням взаємопов'язаності мистецтв у дусі духовно-історичної школи, започаткованої О. Вальцелем [21]. У міжвоєнні десятиліття виникає інтерес до названої проблеми в американській науці: її висвітлення, зокрема, посідає значне місце в працях «Мистецтво як досвід» (1934) Д. Дівея та «Мистецтва і мистецтво крити-

ки» (1940) Т. М. Гріна [22]. Коли в першій з них доводиться, що існує «спільна субстанція» усіх мистецтв, то друга має конкретніший характер: тут робиться спроба зіставити в різних мистецтвах такі елементи, як ритм, склад та інтегрованість структури творів. У Франції обрис студіювання correspondance des arts у співвідношеннях і зв'язках з порівняльним літературознавством окреслив П. Морі в книзі «Мистецтва і порівняльне літературознавство: сучасний стан питання», проте цей шкіц має ескізний характер [23].

Проблеми взаємозв'язку і взаємовпливу літератури й інших мистецтв, передусім літератури й живопису, літератури й музики, літератури й театру та кіно, виходять на перший план у другій половині XX ст. і в літературознавстві й мистецтвознавстві набирають першорядної ваги. Починаючи з 60-х років стрімко збільшується кількість наукових публікацій з цих питань як на Заході, так і (з певним інтервалом) в країнах «соціалістичної співдружності» – в самому СРСР (головним чином в російській науці), в Польщі, Чехословаччині, Угорщині та ін. І що важливо зафіксувати, на цьому етапі з усією ясністю було поставлене питання про порівняльне вивчення літератури й мистецтв як *складову* літературної компаративістики, яка поступово збагачується солідними концептуальними твердженнями.

Незаперечний пріоритет тут належить американській компаративістиці, яка в 60-ті роки перебувала на піднесенні й виходила на передові рубежі. Чи не першим з цього питання категорично висловився К. С. Браун у статті «Порівняльне літературознавство» 1959 р.: «Порівняльне літературознавство визнає факт, що всім мистецтвам, незважаючи на різницю їхніх засобів і техніки, властива схожість і що існують не тільки паралелі, породжувані загальним духом різних епох, а й часто прямі впливи одного мистецтва на інші. Не всі ці взаємини, як, приміром, паралелі між бароковою архітектурою і бароковою музикою, належать до поля літературної компаративістики. Але взаємини літератури з іншими мистецтвами належать до її сфери і мають розглядатися як складова порівняльного літературознавства...» [24].

Через два роки відомий американський вчений-компаративіст Г. Ремак свою статтю «Порівняльне літературознавство, його дефініція і функція» (що нею відкривається збірник «Порівняльне літературознавство: метод і перспектива») розпочинає таким визначенням названої наукової галузі: «Літературна компаративістика – це вивчення літератури понад межами окремої країни і вивчення зв'язків між літературою, з одного боку, та іншими

сферами знання та свідомості, такими, як мистецтво (наприклад, живопис, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, суспільні дисципліни (політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо – з другого боку. Стисло кажучи, це є порівняння однієї літератури з іншою або іншими і порівняння літератури з іншими сферами гуманістичної експресії» [25]. Отже, Ремак визначив вивчення зв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами та сферами духовно-практичної діяльності як одну з двох основних складових порівняльного літературознавства поряд з вивченням міжлітературних відносин, на яких традиційно зосереджувалася увага. Але тут же він зауважує: «Якщо перша складова загальновизнана і загальноприйнята в науковій практиці різних країн, то друга розвивається переважно в американській компаративістиці й відхиляється "французькою школою", поширеною й за межами Франції».

В Європі порівняльне вивчення літератури й інших мистецтв у статусі галузі літературної компаративістики утверджується пізніше, вже в 70-ті роки, хоч розпочалося воно в 60-х. Можна констатувати, що в Європі ця зміна дискурсу найраніше проявилася в голландському порівняльному літературознавстві, про що свідчать праці Г. Тізінга і Я. Б. Корстіуса [26]. В Німеччині 1968 р. вийшов «Вступ до порівняльного літературознавства» У. Вайсштайна, де взаємозв'язкам літератури з іншими мистецтвами як складовій компаративістики відведено окремий розділ [27]. У Франції ж підхід, вироблений ще у XVIII ст., до системи мистецтв та взаємин між ними як до проблеми, що належить до сфери естетики, а не літературознавства чи мистецтвознавства, виявився більш стійким: саме такого підходу дотримувалися, зокрема, патріархи тогочасної французької компаративістики Ф. Бальдансперже і П. Ван Тігем. Але загалом в 70-ті роки ситуація швидко міняється, і на IX конгресі Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства, що відбувся 1979 р. в Інсбруку, було поставлено питання про «узаконення» цієї компаративістичної галузі. Її вагу і значення в системі порівняльного літературознавства підкреслює Р. Мортьє в інавгураційній промові на цьому конгресі [28]. На його підтримку виступили американські компаративісти й значна частина європейських, а серед тих, хто висловився проти, був відомий у нас словацький компаративіст Д. Дюришин, котрий свою позицію аргументував тим, що це призведе до надмірного розширення і без того надто широкого поля компаративістичних студій.

В українській науці зачинателем порівняльного вивчення літератури в системі мистецтв є Іван Франко, в праці якого «Із

секретів поетичної творчості» (1899) вміщені розділи «Поезія і музика» та «Поезія і малярство». В ній він ставить питання: «Які ж взаємини добачаються між цими двома творчостями (між поезією і музикою та між поезією і малярством.– *Д. Н.*)? В чім вони сходяться, в чім різняться одна від одної?» [29], і дає на них відповіді, що є теоретичною інтерпретацією поставлених питань у річищі тогочасної естетико-літературної думки, що розвивалася у напрямі вивчення літератури в системі мистецтв як галузі компаративістики. Але це починання Франка не знайшло у нас належного продовження, відтак студії зв'язків літератури з іншими мистецтвами мали переважно фактографічний характер. Питання про ці взаємозв'язки та взаємодії як складову сучасного порівняльного літературознавства чи не вперше було сформульоване в моїй доповіді на IV конгресі Міжнародної асоціації україністів 1999 р. [30].

Тим часом у 70-80-х роках спостерігається значна активізація в цій, сказати б, новій галузі порівняльного літературознавства. З'являється чимало праць, де комплексно розглядаються взаємозв'язки і взаємодії літератури з мистецтвами, незрідка пропонується теоретичне потрактування цих процесів [31], проте загалом переважають дослідження взаємозв'язків і взаємовпливів літератури з окремими мистецтвами, передусім з образотворчим мистецтвом [32] і музикою [33]. Найактивніше ця дослідницька робота проводиться у французькій, німецькій та американській науці, причому впадає у вічі, що у французькій компаративістиці переважна увага приділяється парі література й живопис, тоді як у німецькій – літературі й музиці, що випливає з особливостей морфології духовної і художньої культури цих країн; в американській компаративістиці ці інтереси врівноважуються. Слід також зазначити, що десь з кінця 70-х років інтерес до цих студій пожвавлюється і в радянському літературознавстві, головним чином російському [34], хоча самі ці дослідження здійснювалися поза експлікацією їх як складової літературної компаративістики. Окремі дослідження подібного типу з'явилися також в українському літературознавстві та мистецтвознавстві [35].

Разом з тим проблема літератури в системі мистецтв, широка і багатопланова, в нашій науці зводиться головним чином до висвітлення їх взаємообміну на тематичному рівні, до появи статей, нарисів й окремих книжок про музикальні, живописні та інші твори на літературні теми й мотиви і про театральні постановки, інсценізації та екранізації літературних творів і т. п. Але майже або й зовсім не розроблялися такі питання, як літе-

ратура й теорія мистецтв, correspondance des arts і література, взаємовідповідність стилів літератури та інших мистецтв і особливо проблема перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотне перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури, що є нині, на мій погляд, центральною проблемою вивчення взаємодії літератури з іншими мистецтвами.

Переходячи до стислого окреслення теоретичної парадигми цієї праці, необхідно передусім зауважити, що література – це словесні художні твори, словесне мистецтво, але його художня мова не вичерпується вербальним рівнем, його зміст виражається словесними засобами, але не зводиться до словесного вираження, що, зазначимо поки мимохідь, відкриває широке поле для взаємодій літератури з несловесними мистецтвами. Адже в художньому словесному творі всі компоненти форми від композиції до ритміки й інтонації естетично значущі й виконують функції вираження художнього змісту, який є феноменом, не ідентичним емпіричному «життєвому змістові». Згадані взаємодії відбуваються головним чином на рівні метамови літератури й живопису, скульптури, музики, архітектури та інших мистецтв. Так, архітектоніка, метафори та символи, поетика й риторика літературного твору виражаються у слові, але водночас вони несуть і надсловесний, «метафізичний» зміст, що виявляє гомогенність з мовою інших мистецтв, семантико-художні відповідності й співвідношення з їх образами й символами, метафорикою й риторикою, котрі артикулюються іншими виражальними засобами, іманентними цим мистецтвам.

Мистецтва різняться і за своїм «будівельним матеріалом», і за структурою художньої мови, але в кожну епоху вони створюють ансамбль, якому властива спільна векторність руху, спільні закономірності й інтенції як на епістемологічному, так і на естетико-художньому рівнях. Без цього було б неможливим саме поняття художнього процесу, що охоплює і в певному розумінні об'єднує всі мистецтва. За цими елементами й інтенційністю ансамблю мистецтв вловлюється присутність об'єднуючого первня, спільних глибинних засад художнього мислення, які проявляються на духовно-функціональному рівні й по-різному предметно реалізуються в різних мистецтвах залежно від їхнього матеріалу й технології творчості.

Цей духовний первень, ці глибинні інтенції художнього мислення гіпостазуються в художніх стилях, які розуміються нами широко, не в сенсі «художньої реалізації методу» або стилісти-

ки твору, а в сенсі універсальної категорії художньої творчості, що охоплює всі її складові – світосприйняття, семантику, поетику. Трактовані подібним чином, художні стилі корелятивні стилю світовідчуття і мислення епохи, зрештою, стилю її життя. Тож в сучасній науці стиль інтерпретується як центральне поняття художньої єдності, що пов'язує її іманентні й трансцендентні елементи [36]. Ці єдності не лишаються незмінними, в художніх стилях, що історично змінюються, складається своя система взаємозв'язків і взаємодій між мистецтвами, встановлюється своя «ієрархія», яка врешті-решт зумовлюється місцем і роллю того чи того мистецтва на різних етапах художнього процесу. Але не слід впадати і в спрощення, вважаючи, що всі мистецтва завжди обов'язково «перегукуються» одне з одним, завжди рухаються в одному темпі й в одному напрямку. «Насправді художній процес рухається складнішими шляхами. В різні періоди провідну роль відіграють то архітектура, то скульптура, то живопис, то література, то музика. При цьому на певному історичному етапі розвитку шляхи їхні розходяться, щоб пізніше знову зійтися» [37].

Тут важливо зафіксувати, що мистецтва, які опиняються на чільних місцях у згаданих «ієрархіях», не тільки визначають їхній лад, а й справляють відчутний вплив на інші мистецтва, активізуючи в них близькі їм тенденції й структури художнього мислення та творчості. Таким, приміром, був вплив пластики на інші мистецтва класичної античності, живопису – на художню культуру Ренесансу й бароко, музики – на художню культуру романтизму чи літератури – на інші мистецтва доби реалізму.

Мистецтво як вид духовно-творчої діяльності за своєю природою поліфункціональне, але окремі мистецтва тісно пов'язані з якоюсь певною функцією – креативно-будівничою, комунікативною, ціннісно-орієнтаційною, пізнавальною, гедоністичною тощо. Література виділяється з-поміж інших видів мистецтва тим, що тільки вона суміщає в собі увесь комплекс його функцій в потенційно повному вияві. З оцим пов'язана її здатність охоплювати всі сфери й аспекти буття, виражальна універсальність її мови, хоч у чуттєвій повноті й конкретності вираження певних його сторін вона поступається іншим мистецтвам (наприклад, скульптурі – в пластичності зображення, живопису – в його візуальній наочності й барвистості, музиці – в емоційній наснаженості вираження тощо). Вираження, що дається засобами словесного мистецтва, за своєю технологією знакове, воно більш узагальнене й абстраговане у відтворенні чуттєвої реальності, але водночас воно різнобічніше, універсальніше, наділене специфічною

синтетичністю. Воно спроможне поєднувати те, що інші мистецтва, «часові» й «просторові», можуть виразити лише спільним зусиллям. Література за своєю природою є мистецтвом часопросторовим, «хронотопічним», вона, як показав у своїх працях М. Бахтін, вводить час у простір і простір у час, поєднує їх у феноменологічну цілість. У літературному творі, писав він, «час згущується, ущільнюється, стає художньо видимим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом» [38].

Ця універсальність художньої мови літератури забезпечується особливою природою і структурою літературно-художнього образу, що злютовує в органічну єдність чуттєво-емоційні, пластично-живописні й когнітивно-епістемологічні елементи. Адже «будівельним матеріалом» і засобом вираження в літературі є слово, а слово – це дійсність думки та переживання і їх реалізація. Разом з тим література в художньому освоєнні різних сфер і аспектів буття спирається на інші мистецтва, «вчиться» у них, «перекладаючи» коди їхньої художньої мови та трансформуючи їх відповідно своїй іманентності, і тим самим збагачує й удосконалює свої власні виражальні можливості. В цьому й полягає найважливіший аспект взаємозв'язків і взаємовпливів художньої мови літератури з художньою мовою інших мистецтв.

Названа здатність літератури уможливлюється багатошаровістю структури слова – цього її матеріалу й засобу вираження. Слідом за Г. Башляром слово можна порівняти з будиночком, в якому є кімнати для житла, підвал і горище [39]. В кімнатах мешкає загальновживане значення слова, тут воно передусім – одиниця інформації, що використовується в повсякденно-практичній комунікації; підвал – образно-чуттєві глибини слова, де живе його внутрішня форма, оте, скажімо, око, що причаїлося у вікні, а також його ритміко-емоційна стихія, його сугестивно-евокативні можливості; горище – це його когнітивно-понятійна семантика, а також риторичний ресурс, якими також послуговується художня література. І що важливо, на різних етапах розвитку літератури та в різних її художніх системах ці шари структури слова функціонують з різною інтенсивністю і в різних співвідношеннях.

Відповідно, на різних етапах літературного процесу і в різних художніх системах маємо різні співвідношення й різну активність предметно-чуттєвого, емоційно-сугестивного й когнітивно-епістемологічного елементів, що має фундаментальне значення для взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами,

їхнього вектора й характеру. До речі, з'ясування цих питань з особливою очевидністю виявляє хибність подосі поширених уявлень про постійну й незмінну провідну роль літератури в художньому процесі [40]. Насправді ж на ранніх його етапах, коли чуттєво-практичне освоєння світу було домінуючим, у мистецтві превалювали предметно-чуттєві й емоційно-сугестивні потенції, чим і зумовлюється незаперечна першість музики та образотворчого мистецтва як більш відповідних даній стадії образного освоєння людиною світу, а також їхня значна дія на літературу. На найбільш ранніх етапах розвитку словесне мистецтво найтісніше пов'язувалося з ритміко-музичним первнем і значною мірою підпорядковувалося йому. В часи розпаду первісного синкретизму воно лишалося включеним в ритуал чи обрядове дійство і підпорядковувалося їх ритміко-музичній організації. Відповідно підвищеного значення набував сугестивно-евокативний потенціал слова, його здатність безпосередньо впливати на почуття, викликати необхідні емоційні й душевні стани.

Активна роль музики у розвитку словесного мистецтва, якою великою мірою визначалися семантика й структура літературних творів, зберігалася й на подальших його етапах. Загальновідома ця роль у становленні й розвитку лірики й ліричних жанрів у давньогрецькій літературі та в літературах інших народів. Ці жанри виникали із культової та обрядової фольклорної пісні й тривалий час, аж до епохи еллінізму, зберігали тісну пов'язаність із традиційними ритміко-мелодійними типами пісень та наспівний характер їх виконання з притаманним тільки даному жанрові музичним супроводом. Нагадаю також, що в класичну добу давньогрецької літератури ліричні твори призначалися для слухання, як і твори музичні, а не читання,– такими вони стають у пізній античності, в ту ж епоху еллінізму.

Не менш активною була також роль музики в становленні й розвиткові драматичних жанрів у давньогрецькій літературі, трагедії і комедії. «Походження трагедії з духу музики» – так назвав Ф. Ніцше свій перший великий твір, в якому трактується названий процес. Безпосередньо трагедія вийшла з хорової лірики і в своїй структурі поєднувала драматичний і музично-ліричний елементи. Ранні трагедії Есхіла мають характер радше музично-ораторіальний, ніж драматичний. Далі в грецькій трагедії відбувається вирівнювання цих елементів, котре, однак, не призводить до витіснення музичного. І не випадково спроба відродити «справжню трагедію», тобто трагедію давньогрецьку, в Італії другої половини XVI ст. привела до неочікуваного наслідку – до появи опери, нового музично-драматичного жанру. Подібно

до того, пише італійський вчений С. дель Аміко, як Колумб, шукаючи шляхів до Індії, відкрив Америку, так і ентузіасти із Camerata Fiorentina, прагнучи відродити грецьку трагедію, проклали шлях до опери [41]. Слід уточнити, що цей наслідок був закономірний, оскільки Camerata Fiorentina, власне, прагнула до поновлення синтезу мистецтв, зокрема поезії, музики та хореографії, що ним була грецька трагедія і яким стала новочасна опера.

Щодо образотворчого мистецтва, то взаємозв'язок і взаємовплив з ним літератури найраніше виявляються і найактивніше відбуваються в епічній поезії. Здається, в компаративістиці ще не зверталася увага на те, що у з'ясуванні взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами доцільно брати літературу не тільки загалом, як цілість, а й диференційовано, за її родами. А тим часом літературні роди – епос, лірика й драма, залежно від їхнього предмета й способу вираження, виявляють різний ступінь близькості до різних мистецтв і різну потенційну готовність до взаємодії з ними. За відомими визначеннями Гегеля, епос є «самою об'єктивністю в її об'єктивності», лірика – «вираженням суб'єктивності, внутрішнього світу», а драма – це «спосіб викладу», що «пов'язує обидва попередні в нову цілість...» [42]. Отже, атрибутивна функція епосу – розповідати про об'єктивне суще, про те, що відбувається у зовнішньому світі, в «епічному просторі», лірики – виражати внутрішній світ людини, драми – показувати і вчинки, і переживання людей в їх наочному, «фізичному» втіленні. Звідси певна гомогенність епосу з образотворчим мистецтвом, що відображає об'єктивно суще в живописно-пластичних образах і деталях; лірика виявляє субстанційну й інтенційну близькість до музики, цієї одухотвореної чуттєвості; драма, поєднуючи об'єктивність епосу й суб'єктивність лірики, суміщає обидва тяжіння, але виявляється найближчою до видовищних мистецтв, зокрема до театру, та й реалізується вона вповні як твір мистецтва на театральній сцені.

Отже, епос – це розповідне мистецтво, а розповідання передбачає погляд зі сторони, об'єктивацію того, про що йдеться, в часі й просторі. Це відкривало перед словесним мистецтвом нові горизонти в художньому освоєнні світу, наповнювало його багатим предметно-чуттєвим змістом, стимулювало розвиток наративності, що з усією очевидністю проявилося вже у Гомера. Двома невіддільними складниками епічної структури стають розповідь і опис, зображення людини в об'єктивному світі речей, явищ, різних форм і проявів життя. Цим зумовлене внутрішнє тяжіння епосу до образотворчого мистецтва, до пластики й жи-

вопису, а необхідність удосконалення зображальності змушувала її оволодівати майстерністю живописання словом, що яскраво проявилося в античній епічній поезії від Гомера до Вергілія. При цьому описи у Гомера відзначаються розгорнутістю й вивершеною докладністю, без пропуску ланок і деталей у фіксаціях речей, інтер'єрів, рухів, жестів тощо. Коли Гомер, як зауважив Гегель, описує двері, то не забуває згадати й петлі, на яких вони обертаються. Ця специфічна живописність Гомера поширюється й на компонування картин і мізансцен, на зображення дій та емоційних станів героїв. В його поемах «окреслені ясними лініями, в прозорому і рівному освітленні стоять і рухаються люди і речі в межах простору, що охоплюється оком; не менш ясні їхні думки й почуття, повністю виражені в слові, розмірені навіть у стані хвилювання» [43].

Подібна ситуація у зв'язках і співвідношеннях літератури й образотворчого мистецтва дається взнаки в епохи, позначені превалюванням живопису в системі мистецтв: в добу Ренесансу й бароко. Вони характеризуються блискучим розквітом живопису та його досить інтенсивною дією на словесне мистецтво, що проявляється в різних формах і на різних рівнях: в поширенні жанрів описової, ландшафтної, алегоричної поеми, «фігурних віршів», емблематичної поезії тощо – на генологічному рівні; в розвиненості описового елементу, що виходить на перший план, в «декоративному» використанні метафор та інших тропів як окрас стилю, в настанові на предметно-наочну репрезентацію когнітивно-ментальних уявлень і понять – на рівні семантико-стильовому. За теоретичне узагальнення всіх цих тенденцій слугувала згадувана теза Симоніда «поезія є живопис, що говорить», якої дотримувалася літературно-критична думка ренесансу, бароко та класицизму і яка не ставилася під сумнів аж до Лессінга, котрий піддав її нищівній критиці. Поділялася вона й професорами Києво-Могилянської академії, які в XVII і першій половині XVIII ст. читали курси поетики й риторики.

Як зазначалося, література, будучи словесним мистецтвом, особливим чином пов'язана з когнітивно-ментальною сферою і єдина в ансамблі мистецтв є її безпосереднім художнім вираженням. Як писав О. Потебня, «творча думка живописця, скульптора, музиканта невиразима словом і звершується без нього, хоч і передбачає значний рівень розвитку, що дається тільки мовою» [44]. А це також означає, що роль і значення літератури в художньому процесі зростали в міру того, як у мистецтві змінювалося співвідношення між предметно-чуттєвим і когнітивно-ментальним освоєнням світу, зростала роль останнього.

Більше того, зі зростанням цього елементу в художньому процесі література стає адекватною собі, реалізує повною мірою закладені в ній універсальні виражальні можливості й виходить на перше місце в системі мистецтв, починає чинити дедалі інтенсивніший вплив на інші мистецтва. Цей процес був тривалим та складним, і розвивався він не по прямій лінії, а радше спіралеподібно, з відхиленнями і ретардаціями.

Рішуча зміна у статусі літератури серед мистецтв сталася у XVIII ст., в добу Просвітництва, коли звершилася фундаментальна перебудова структури європейської цивілізації, було закладено, до формулювання М. Габермаса, «незавершений проект Модерну» з його «вихідним процесом модернізації саме як раціоналізації» [45]. У сфері духовно-практичної діяльності людини дедалі більше зростає роль і значення пізнавальної функції, з чим пов'язана активізація літератури в системі мистецтв. У XVIII ст. змінився її статус у цій системі (що, слід сказати, теоретичною думкою не усвідомлювалося належною мірою), а в XIX ст. вона стає провідним мистецтвом, що справляє інтенсивний вплив на інші. Приміром, В. Бєлінському література вже уявляється універсальним мистецтвом, своєрідним еквівалентом всіх мистецтв, що поєднує в одне ціле всі їхні завдання і можливості: «поезія включає в себе елементи інших мистецтв», вона «користується нероздільно всіма засобами, що дані нарізно кожному з інших мистецтв. Поезія представляє в собі всю цілісність мистецтва, всю його організацію і, обіймаючи собою всі його сторони, містить у собі ясно і визначено всі його відмінності» [46].

Гегемонія літератури серед мистецтв XIX–XX ст., її домінуючий вплив на них безперечні і не потребують особливих доказів. Тепер спостерігаємо в художній мові інших мистецтв активізацію, посилений розвиток тих елементів і можливостей цієї мови, що зближують її з мовою літератури. Так, живопис XIX ст. вчиться розповідати, а заразом і аналізувати зображувані життєві явища, причому ці тенденції найвиразніше проявилися в реалістичному живописі: у Курбе й Мілле, у Рєпіна й передвижників, у Менцеля та інших митців компоненти картини стають «мовлячими», а вся вона включеною в наративний сюжет. По шляху аналітичності далеко йдуть деякі течії живопису XX ст., і Пікассо проголошує, що він зображає світ не таким, яким його бачить, а таким, яким його мислить. Словом, художня мова живопису виявляє тенденцію до уподібнення художній мові літератури й перейняття її специфічних функцій. У музичному мистецтві дія літератури з особливою виразністю проявилася в появі програмної музики та її посиленому розвитку в XIX–XX ст. «Олі-

тературення» широко охопило також театр, залежний від літературної основи, драматургії, проявляючись по-різному в художній системі Станіславського, в «епічному театрі» Брехта, в поетичному театрі Лорки, в синтетичному театрі Курбаса тощо.

Проте не слід спрощувати взаємозв'язки і взаємодію літератури з іншими мистецтвами в XIX–XX ст. і зводити ці процеси до неподільного панування літератури. Насправді її зростаючий вплив на інші мистецтва викликав й активну протидію, прагнення подолати «літературщину» й повернутися до іманентних кожному мистецтву засобів і форм художнього вираження. Так, першою масштабною реакцією живопису на олітературення був імпресіонізм з його запереченням сюжетності, з його установкою на колір і світло як основні виражальні засоби. Ця тенденція повернення до іманентності художньої мови знаходить продовження у різних живописних течіях XX ст., сягаючи повної логічної завершеності в абстракціонізмі. Аналогічні тенденції виразно проявляються і в інших мистецтвах: у музиці це гостра реакція на програмовість і повернення до адекватних її природі структур і засобів художньої мови, такої ж мети прагне й театр, активізуючи вироблений віками арсенал театральності.

Необхідно зважити й на те, що відносини і взаємодія між літературою й іншими мистецтвами в різних художніх напрямах і течіях XIX–XX ст. далеко не однакові. При загальному домінуванні література не тільки «вчить» інші мистецтва, а й сама продовжує «вчитися» у них, що по-різному відбувається в різних художніх системах і в різних літературних родах та жанрах. Домінування літератури у XVIII ст. серйозно похитнулося в добу романтизму, особливо раннього. Романтики проголошують музику «найромантичнішим мистецтвом», що найбільш повно відповідає їхнім інтенціям; в літературі, особливо ж ліричній поезії, оживає «дух музики», музично-пісенні потенції, які нерідко стають організуючими структурними елементами творів. У добу романтизму музика бурхливо розвивається і в системі мистецтв небезуспішно сперечається за пальму першості з літературою.

Так, німецькі романтики ставлять завдання перекодування художньої мови музики, що не обмежується «зовнішнім» її наслідуванням (звукописом, алітераціями, асонансами, рефренами тощо). Вважаючи музику мистецтвом, іманентним романтизмові, вони прагнуть перейнятися її духом, навчитися, за словами Л. Тіка, «музицирувати словами», перекодовувати її художню мову в словесне мистецтво. Цей «музикальний ідеал» романтиків поетично сформулював Й. фон Ейхендорф у таких рядках: «Schläft

die Lied in allen Dingen, // Die da träumen fort und fort, // Und die Welt hebt an zu singen, // Triffst du nur das Zauberwort»*. При цьому першорядне значення мало для них те, що музика – це мистецтво, яке не зображає «світ явищ», а є безпосередньо-чуттєвим і водночас узагальнюючим вираженням глибинних начал і колізій буття. Вона, за визначенням Гофмана, є «санскритом природи», природа, на його думку, сама поклала себе на музику і через музику, не вдаючись до дискурсивності, виражає свій внутрішній лад і свою таємницю.

Але слід зауважити, що, попри превалювання музичних захоплень та орієнтацій, в романтичній літературі проявлялися й інші міжмистецькі тяжіння та впливи. Так, у пізньому французькому романтизмі виникає течія піттореского (живописного) романтизму, якому притаманна зорієнтованість на образотворче мистецтво й перекодування його художньої мови. Для її представників (В. Гюго кінця 20–40-х років, Т. Готьє, Т. де Банвіль та ін.) характерна спрямованість на зовнішній, об'єктивний світ, на відтворення його образів і форм, його предметно-чуттєвої краси, переважання живописного елементу над ліричним. Ці настанови й тенденції знайшли продовження й завершене втілення у парнасизмі й споріднених з ним літературних явищах другої половини XIX ст.

Не заглиблюючись у панорамне висвітлення зв'язків літератури з різними мистецтвами у різні епохи і в різних художніх системах, докладніше спинімося на процесах кінця XIX – першої половини XX ст., доби, коли ці зв'язки та взаємовпливи різко активізуються. Не маючи наміру охопити весь комплекс міжмистецьких взаємодій літератури, зосередимося на її взаємодії з живописом і музикою.

Давно вже визнано, що кінець XIX – перша половина XX ст. належать до великих зламних епох в історії мистецтва, певну аналогію цьому часові можна знайти хіба що в епохах переходу від античності до середніх віків і від середніх віків до Нового часу. Тобто в цей час відбувається глибокий структурний переворот в мистецькому мисленні й свідомості, витворення нових парадигм і форм художньої творчості. Найрельєфніше, в буквальному значенні слова наочно, цей процес виявляється в образотворчому мистецтві, проте не менш інтенсивним є його перебіг і в інших мистецтвах, зокрема словесному. Водночас у цю добу дедалі більше зростає усвідомлення вичерпаності виражального арсеналу мистецтв, невідповідності його художньої

* "Спить пісня в усіх речах,// Вони марять нею вічно,// І світ заспіває,// Знайди тільки магічне слово".

мови/мов вимогам сучасності й необхідності їх радикального оновлення. Звідси дух неспокою, напруженого пошуку, експерименту, що охоплює різні мистецтва і дедалі більшою мірою визначає характер та вектор їх руху.

І що для нас найважливіше, ця ситуація активізує взаємозв'язки і взаємодії мистецтв, які, прагнучи розширити свої зображально-виражальні можливості, запозичують засоби інших мистецтв, перекодовують їхню художню мову. Здається, першим ці процеси вловив Ш. Бодлер, котрий одну із «рис духовного стану нашого сторіччя» побачив у тому, що «мистецтва запрагли якщо не підміняти одне одного, то принаймні надавати сили одне одному» [47]. Серед науковців посилення взаємозв'язків і взаємодії мистецтв у другій половині XIX ст. одним із перших зафіксував відомий літературознавець Ф. Брюнетьєр, пов'язуючи це з імпресіонізмом, на що у нього були серйозні підстави. Характеризуючи цю течію, він як одну з її атрибутивних рис визнав «систематичне перенесення засобів одного мистецтва – живопису, в інше мистецтво – літературу» [48].

Звісно, посилення взаємодії літератури з іншими мистецтвами не обмежувалося імпресіонізмом, воно охоплювало й інші тогочасні течії, але справді саме в імпресіонізмі це посилення проявлялося найвиразніше. Як, до речі, й інші характерні тенденції руху мистецтв на першій стадії зазначеного вище зламу, що її можна визначити як ранньомодерністську. Для цієї першої стадії характерне розчарування у можливості знайти абсолютну точку зору на реальність, і, виходячи з неї, дати реальній дійсності цілісне концептуальне висвітлення і витлумачення, чим ще надихалися романтики і реалісти середини XIX ст. Нову літературу, яка формувалася на їхніх очах і до якої вони самі були причетні, Е. і Ж. Гонкури у своєму знаменитому «Щоденнику» містко визначили як «літературу короткозорих» – таку, що, на противагу «літературі далекозорих» попередніх епох, зображає частковості, враження, все те, що дається безпосередньо, без концептуальних проекцій, які редукуються. Тепер романіст не тільки будує твори з безпосереднього життя, а й у своєму компонуванні творів на нього покладається, «розміщує матеріал так, як це робить саме життя, з яким він співпрацює і яке йому служить взірцем» [49].

Однак Брюнетьєр впадав у спрощеність, твердячи, що імпресіонізм зводиться до перенесення живопису в літературу. Насправді ж орієнтація на живопис і перенесення його засобів були властиві імпресіоністичній прозі, тоді як імпресіоністична поезія тяжіла до музики і до перекодування її художньої мови

у слові. Та й імпресіоністична проза пережила певну еволюцію у своїх орієнтаціях на живопис і в «навчанні» у нього.

У прозі імпресіонізм уперше і найвиразніше проявився у Гонкурів, котрих з повним правом можна назвати зачинателями імпресіоністичної прози. Сутність їхньої естетичної програми полягає в опертi на життєву емпірію, в максимальній наближеності чуттєво сприйнятого в образі до натури, чи, точніше, до її безпосереднього відчуття. «Бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво»,– так лаконічно формулюють вони цю ідею в «Щоденнику» [50]. Неважко помітити, що ця програма в основних параметрах збігається з програмою класичного живописного імпресіонізму «батіньйольської групи». Але в ранній творчості Гонкурів імпресіонізм проявляється ще обмежено, головним чином у вигляді імпресіоністичних стильових рис і тенденцій, що накладаються на натуралістичну основу. Показовий у цьому плані їхній відомий роман «Жерміні Ласерте» (1866), де імпресіонізм відчутний головним чином в його розвиненій живописній стороні, в пейзажах та інтер'єрах, в портретах і жестах, в передачі душевних станів і переживань героїні у малюнку. Аналогічні вияви імпресіонізму бачимо і в творчості Г. де Мопассана, А. Доде, Й. Шлафа, Дж. Мура, С. Крейна та інших письменників.

Подальший розвиток імпресіоністичної прози зумовлений рухом від «зовнішньої живописності» до її психологізації та суб'єктивації, що виразно й індивідуально неповторно проявляється у А. Шніцлера та К. Гамсуна, пізнього К. Гюїсманса й І. Буніна, М. Коцюбинського та інших митців слова. Основна увага спрямовується тепер на передачу плину вражень, настроїв, переживань, гри уяви, на відтворення суб'єктивного світу в його спонтанності й динамічності. Причому цей світ не аналізується і не експлікується, а передається імпресіоністично: письменник прагне невимушено виразити його в природному русі, зберігаючи враження природності, «незробленості»: образи, деталі, фрагменти беруться ніби випадково, без цілеспрямованого відбору, але виявляються співвіднесеними й відповідними авторському задуму, «працюють» на нього. Відтак живописність імпресіоністичної прози набуває іншого характеру, але творча взаємодія з живописом при цьому не уривається. Аналогічні процеси відбуваються і в пізньому імпресіоністичному живописі, який переростає в постімпресіонізм, де організуючим компонентом твору, на якому тримається його художня цілісність, виступає не «сюжет події», а єдність настрою, тону, враження.

Як мистецький феномен імпресіонізм є породженням високого етапу розвитку європейської художньої культури під кінець

XIX ст. Витонченість сприйняття і передчування, загострена враженнєвість, адекватність при позірній невимушеності, відтворення багатства й динаміки відтінків як зовнішнього світу, так і внутрішнього світу людини – все це втілюється в «поетиці враження» імпресіонізму. Як писав В. Днєпров, «нібито в душі людей пролягає більш кольоро-світло-запахочутлива плівка, ніж та, яка була там раніше» [51]. Це відкривало широкий простір для взаємодії мистецтв, зокрема літератури й живопису, літератури й музики, і водночас актуалізувало цю взаємодію. Але коли імпресіоністична проза, особливо рання, тяжіла передусім до живопису, то поезія від самого початку орієнтується на музику, на перекодовування її художньої метамови. Виражальні засоби, які лірична поезія могла в трансформованому вигляді запозичити у живопису, виявились недостатніми й неадекватними для реалізації завдань, спільних для всього мистецтва імпресіонізму.

Як зазначалося, активізація взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами на рубежі XIX–XX ст. не обмежувалася імпресіонізмом, а захопила й інші течії. Відмінність між імпресіонізмом та символізмом в цьому плані полягає у тому, що в символізмі превалює пов'язаність з музикою, яка є однією з його атрибутивних якостей. Генетично й типологічно пов'язаний з романтизмом, символізм успадкував і його тяжіння до музики, що випливає з основ його світовідчуття та особливостей його поетики.

Загальною закономірністю художнього розвитку кінця XIX – початку XX ст. стає те, що «кожне мистецтво, базоване на якійсь одній частковій здатності людини (зорові, слухові або здатності мовлення), гостро відчуло власну неповноту перед лицем реальності й запрагло вийти за свої межі. Живопис, графіка, скульптура прагнуть оволодіти рухом (і «умоглядністю»). Музика – проникнути в світ пластичних форм. Література (і проза, і поезія) – подолати бар'єр слів, що відділяють її як від чуттєвого світу, так і від безпосереднього переживання. Театр – усунути поділ на сцену й глядацький зал» [52]. Така інтенційованість літератури і породжувала її глибинну спрямованість до музики, мистецтва, яке є за своєю субстанцією одухотвореною чуттєвістю.

Найвиразніше ця інтенційованість літератури проявилася в поезії символізму. Її семантику й поетику визначають дві інтенції, на перший погляд різноспрямовані, які, однак, досить органічно в ній поєднувалися і взаємодіяли. З одного боку, вивільнюється чуттєва сфера (емоційно-інтуїтивного, безсвідомого, настроєвого) і відбуваються пошуки її неопосередкованого вираження,

пошуки «прямого», що діє поза «смислами», сугестивного слова, творення нової поетичної техніки, здатної «про неясне говорити неясно» (П. Верлен), «музикально» передавати душевні стани й емоційні віяння, відтінки й обертони. З другого боку, в поезію входить метафізика, але не у вигляді розробки філософських дискурсів: це метафізика, що є умонастроєм чи душевним станом і теж не піддається прямому словесному вираженню. Їх вираженням і стає символ, який у відчутних формах передає невідчутний зміст. Але у французькому символізмі й більшості символістських шкіл «невідчутне» не є трансцендентальним, «потойбічним», воно є ноуменальним, існуючим як ідеї, абстракції, універсалії, конденсації духовно-душевних процесів і станів [53].

Зачинатель символізму Ш. Бодлер пов'язаний передовсім із живописом, живописний первень ширше й активніше за всякі інші присутній в його поезії. Але разом з тим він глибоко цікавився музикою й дедалі глибше усвідомлював її велике значення для поезії, розширення її епістемологічного діапазону та виражального потенціалу. З еволюцією поета до символізму змінюється його ставлення до слова, з'являється прагнення до вивільнення настроєвого, емоційно-інтуїтивного, підсвідомого, до їх неопосередкованого вираження у слові. В його поетичній мові відбувається зміщення з функції оповідно-інформативної до функції евокативно-сугестивної, тобто до викликання та навіювання образів і уявлень, настроїв і душевних станів. «Мудро володіти поетичною мовою,– формулює Бодлер,– це значить практикувати свого роду евокативне чародійство (sorcellérie évocatrice)», прагнути до того, щоб поезія ставала «сугестивною магією», в якій «об'єкт зливається з суб'єктом, зовнішній світ – із самим митцем» [54]. А все це, зрештою, засвідчує глибинний рух поезії Бодлера до музики, до її метамови.

Ця тенденція найвиразніше, сказати б, з наочною переконливістю проявилася в поезії Поля Верлена. Його поезія тісно пов'язана з імпресіонізмом і, власне кажучи, є поетичним синтезом імпресіонізму й символізму. Розпочавши з принципу «митець має писати тільки те, що бачить, і тільки так, як він бачить», імпресіоністичне письмо дедалі більше зміщувалося в площину витонченої передачі відчуттів і вражень, настроїв і переживань, внаслідок чого у імпресіоністів відбувається «дематеріалізація матерії», «образ природи перетворюється в процес, у виникнення і минання», зрештою, «в потік суб'єктивних вражень» [55]. Доведене до надвитонченості, «мистецтво відображення» перетворюється у «мистецтво вираження» й синте-

зується символізмом, що з усією можливою переконливістю і демонструє поезія Верлена.

Зорієнтованість на музику, на поетичне перекодування її мови стає засадничим принципом Верлена і домінантою його поетики. Поетичний імпресіонізм невимушено переходить в символістську сугестію, покликану передавати невизначене, позбавлене чітких сенсів та обрисів, де слова стають своєрідними сигналами відчуттів та вражень і ніби передбачають, що будуть сприйняті на кшталт музичних звуків та акордів. Свій знаменитий вірш-декларацію «Поетичне мистецтво» Верлен розпочинає категоричним твердженням: «найперше – музика у слові» і завершує його подібним закликом: «Так музики ж – всякчас і знов». Найпослідовніше ця музична настанова втілюється у його збірці «Романси без слів» (1874), сама назва якої артикулює домінування музичного первня й редукування в його поезії словесного складника.

Однак про все це вже написано багато, і я не буду повторювати відоме. Тут важливо наголосити, що поезія Верлена є тільки одним з варіантів музичних устремлінь у символістсько-імпресіоністичній поезії кінця XIX – початку XX ст., одним з методів перекодування музики в словесному мистецтві. Цей метод, що базується на музичних ресурсах мови, її мелодійності та наспівності, на мобілізації її звукових засобів (від ритмомелодики до алітерацій і асонансів), вносить в поетичний текст надвербальний зміст, семантичні й емоційні обертони. Ця музикальна інтенційність, така чародійна у Верлена, набула великого поширення в поезії названої доби й відгукнулася, в широкому діапазоні модуляцій, у Г. фон Гофмансталя й В. Б. Єйтса, у О. Блока, Рубена Даріо, П. Тичини та багатьох інших поетів.

Значно складніше музична метамова переломлюється і перекодовується в поезії С. Малларме, в його «лінгвістичній музиці». Тут слід нагадати, що саме цьому поетові найбільшою мірою серед французьких «великих символістів» притаманні інтелектуальні тенденції. Як писав П. Клодель, «вірші були для нього чудовим засобом, щоб прийти від реальності чуттєвої до реальності інтелектуальної, (...) щоб картину, яка вимальовується перед нашими очима, замінити творенням» [56]. Ці інтелектуальні тенденції реалізуються у Малларме не в раціонально-аналітичних формах (його поезія не вдається до фактів, не описує і не аналізує їх), його поезія навіює те, що існує цілісно, як універсалії, не роздроблені в емпіричних реаліях, і що осягається не шляхом аналізів та умовиводів. І виявляється, що тут поезія також не може обійтися без музики.

Власне, поезія Малларме – це інтелектуальні мовленнєві конструкції, в яких *синтаксис* посів місце муз; поет, за визначенням П. Валері, підніс своє мистецтво до рівня «поетичного конструювання», відкривши тим самим один з магістральних шляхів розвитку поезії в XX ст. «Як світ чистих звуків,– писав Валері,– таких виразних на слух, був виділений зі світу шумів, щоб на противагу йому скласти завершену систему музики, так поетична свідомість прагне діяти щодо мови: вона не втрачає надії відбирати в цьому породженні практики й статистики рідкісні елементи, із яких можна вибудувати твір, чаруючий і сприйнятний з першого до останнього рядка» [57]. В цьому, зрештою, й полягає «лінгвістична музика» поезії Малларме, яка ґрунтується не на мелодійності звучання вірша, не на асонансах, алітераціях, рефренах і т. п. Він, як ніхто, вмів використовувати, кажучи словами Валері, «сприятливі можливості й щасливі випадковості мовлення», впливати незвичним і несподіваним, немовби заворожуючим зближенням і сполученням слів, будучи свідомим того, що ці зближення і сполучення таять у собі більший поетичний чар і наснагу, ніж очевидні словесні значення.

Новаторство Малларме в своїй основі має принципово новий підхід до слова, яке було для нього не лише засобом висловлювання, а чимось незрівнянно більшим, у певному сенсі – засадничим конструктом його поетики. Слово було не просто означником речей чи «одіжжю ідей», а передусім тією «матерією», з якої створюються вірші й витворюється поетична реальність, що має свою структуру, свої сенси і відповідності. Як писав поет у статті «Криза вірша», якоюсь мірою програмовій, вірш завершує виокремлення художньої мови із практично-комунікативної і творить нове мовлення, що звучить ніби заклинання і владно відмітає випадковість, прагнучи до вираження сутнісного – тих універсалій, що ховаються за строкатістю емпіричних явищ.

Новий шлях перенесення і перекодування музики в словесному мистецтві, накреслений поезією Малларме, продовжений і розвинутий багатьма митцями слова в кінці XIX – першій половині XX ст. Прикметним явищем у цьому плані є пізня творчість Т. С. Еліота, зокрема його знаменитий цикл поем «Чотири квартети» (1936–1942). Тут маємо той же підхід до слова, те ж «маллармівське» зближення і сполучення слів поза їхніми очевидними значеннями, спрямоване на вираження метафізичного змісту без їхнього перетворення на символи й алегорії. Однак лише до цього музична інтенційованість «Чотирьох квартетів» не зводиться, тут маємо, сказати б, і музичний макрокосм, тут музиці

належить величезна роль у художній організації твору, в його архітектоніці.

Т. С. Еліот розвиває в циклі метафізичні мотиви часу й небуття, співвідносячи їх з чотирма гераклітівськими стихіями космосу – повітрям, землею, водою та вогнем, які в поемах циклу є метафорами складових єства людини, її розуму, тіла, крові і духу, і людина тим самим постає як складова великого цілого, космосу. Та центральною категорією всього циклу є час, який у чотирьох квартетах постає у різних іпостасях: «як світ індивідуальної пам'яті ("Бернт Нортон", як циклічний рух історії ("Іст Коукер"), як потік сьогоднішнього досвіду ("Драй Салвейджес"), як одкровення трансцендентного сенсу людського життя ("Літтл Гіддінг"). Кожний із "квартетів" має свій пейзажний фон (весняний, літній, осінній, зимовий), пов'язаний розгалуженою системою співвіднесень і з модифікаціями часу, і з чотирма гераклітівськими стихіями, і з чотирма втіленнями божественності» [58].

Прообраз структури цього твору з його розгортанням і переплетінням означених мотивів, їхніми зближеннями і розходженнями, їхнім прямим і зворотним рухом («дорога вгору і дорога вниз – одна дорога» – виносить автор в епіграф першої поеми 60-й фрагмент Геракліта) Еліот знайшов у музиці, а саме в «Чотирьох квартетах» пізнього Бетховена (до речі, перенісши й назву цього опусу на свій твір). 1933 р. він писав: «...творити поезію поетичну за її сутністю, без будь-якої зовнішньої поетичності, поезію оголену до кісток, настільки прозору, щоб при читанні звертали увагу не на самі вірші, а тільки на те, на що вони вказують. Стати вище поезії, як Бетховен у своїх пізніх творах ставав вище музики» [59]. Та це був той рубіж, далі якого поезія, залишаючись сама собою, йти не може.

Разом з тим у поезії кінця XIX – першої половини XX ст. відбувається посилення і поглиблення «навчання» не тільки у музики, а й у образотворчого мистецтва. За браком місця я звернуся лише до одного прикладу, зате дуже характерного і яскравого – до поезії Р. М. Рільке.

Слід сказати, що поезія Рільке, коли не брати до уваги ранніх збірок, що їх він сам оцінював невисоко і не перевидавав, починається зі збірки «Часослов» (1899–1903), означеної музичними орієнтаціями в поетичному вислові. За своїм змістом і структурою вона є грандіозним філософсько-містичним дійством, у висловленні якого особлива роль належить музичному первню. Та музичність «Часослова» своєрідна за своєю структурою і основною функцією, вона нагадує симфонію зі складним філософсько-

ліричним змістом і поліфонічною будовою. Тут могутні хвилі музики накочуються одна за одною, несучи потік образів та асоціацій, активізуючи глибинний чуттєвий зміст слова. Але є в цій збірці своя метафізика: предметом вираження тут є не світ чуттєвих феноменів, а надчуттєве, універсальне, означене поетом як «Бог», і всі компоненти форми, в тому числі й чуттєві, підпорядковуються зрештою вираженню цього надчуттєвого.

Глибокий перелом в естетиці й поезії Рільке відбувається після його переїзду до Парижа 1902 р. й під впливом французького образотворчого мистецтва, зокрема О. Родена і П. Сезанна; в їх творчості він знайшов довершене втілення повноти буття в синтезі предметності й одухотвореності. Його поезія наступного періоду розвивається під впливом образотворчого мистецтва і «навчання» у нього, перекодування його художньої мови. Центральним поняттям естетики Рільке цього періоду стає річ, твори мистецтва він розглядає як речі, звісно, в онтологічному сенсі, виходячи з постулатів античної естетики, для якої краса була тілесною, пластичною, а мистецькі твори мислилися в предметно-чуттєвому ряду.

Подібним чином уявляє він і власну поетичну творчість, прагнучи творити «поезії-речі», що мають існувати поряд зі скульптурами Родена і полотнами Сезанна, довершеними творами-речами давніх майстрів. Його поезія мала стати мистецтвом, що базується на увазі до речей, предметно-чуттєвого світу, на глибокому проникненні в цей світ і бездоганному володінні своїм «ремеслом». Свою творчу програму він формулював так: «Повинен і я прийти до творення речей; не пластичних, а написаних речей – таких реальностей, що виходять із ремесла. Повинен і я відкрити найменший першоелемент, первинну клітину мого мистецтва – не матеріальний, але відчутний засіб, щоб зображати все» [60].

Реалізацією цієї програми була передусім його двотомна збірка «Нові поезії» (1907–1908), де він творить «поезії-речі», що розкривають світ речей, їхню «забуту сутність», їхнє «приховане життя». Та речі у Рільке – аж ніяк не мертва матерія, вони органічно поєднані з людиною і людським світом, вбирають їхній зміст і їхню сутність, їхнє тепло і їхню духовність. В «Нових поезіях» речі одухотворюються, стають втіленнями глибинного, узагальненого, в їхній предметності просвічує духовне й вічне, що знаходить у поетичному мистецтві Рільке завершене пластичне вираження. Це вже синтез «видимого» й «невидимого» у всеосяжному «внутрішньому просторі світу», що його поет прагнув вивести з-під дії процесів відчуження і дегуманізації,

які набували дедалі загрозливішого розмаху в новітній «механічній цивілізації».

Вийшло так, що «ілюстративний» розділ цієї праці ґрунтується головним чином на матеріалі взаємопов'язаності та взаємодії поезії й інших мистецтв, передусім музики й живопису, наприкінці XIX і в першій половині XX ст. Та й із поезії вибрані лише окремі явища, що належать до її найвищого рівня. Це можна пояснити тим, що з усіх літературних родів саме в поезії названі процеси відбувалися найбільш виразно й інтенсивно. Але активно відбувалися вони і в художній прозі, і в драматургії, не відрізняючись істотно в своїй парадигматиці, своїх функціях і формах. Отже, сподіваюся, що і в такому обсязі наш виклад достатньо переконливо потверджує висловлені теоретичні засновки, а головне – необхідність і актуальність вивчення міжвидової взаємопов'язаності й взаємодії літератури в системі мистецтв як галузі порівняльного літературознавства.

1. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики (ранияя классика).– М., 1963.– С. 209.
2. *Аристотель.* Поэтика // Аристотель и античная литература.– М., 1978.– С. 112–117, 119–126, 152–162.
3. *Каган М.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств.– Л., 1972.– С. 91–92.
4. *Асмус В. Ф.* Немецкая эстетика XVIII века.– М., 1962.– С. 91–92.
5. *Лессінг Г. Е.* Лаокоон.– К., 1968.– С. 159–168.
6. Схему поділу мистецтв Мендельсона див.: *Каган М.* Вказ. праця.– С. 45.
7. Див. його «Перший лісок – присвячений пану Лессінгу» із «Критичних лісів» // Herders Werke in fünf Bänden. Zweiter Band.– Berlin und Weimar, 1978.– S. 71–75.
8. *Brown J. A.* Dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music.– London, 1763.
9. *Алексеев М. П.* Английский трактат XVIII века о поэзии и музыке // Из истории английской литературы.– М.; Л., 1960.– С. 241.
10. Там само.– С. 249–253.
11. *Вансловъ В.* Эстетика романтизма.– М., 1966.– С. 235.
12. Цит. за: Istel E. Die Blühtezeit der musikalischen Romantik in Deutschland.– Leipzig, 1909.– S. 9.
13. Там само.– С. 60.
14. *Huch R.* Ausbreitung und Verfall der Romantik.– Leipzig, 1920.– S. 225.
15. *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения.– М., 1958.– Т. XIV.– С. 158.
16. *Hrabak J.* Literární komparatistika.– Praha, 1976.– S. 8–12.
17. *Walzel O.* Wechselseitige Erhellung der Künste.– Berlin, 1920.
18. *Шпенглер О.* Закат Европы.– Новосибирск, 1993.– Т. 1. Образ и действительность.– С. 300.
19. Там само.– С. 301.
20. *Hauser A.* Sozialgeschichte der Kunst und Literatur.– München, 1973.
21. *Weis K.* Symbiose der Künste.– Stuttgart, 1936.
22. *Dewey J.* Art as Experience.– New York, 1934; *Greene T. M.* The Arts and the Art of Criticism.– Princeton, 1940.

23. *Maury P.* Arts et littérature comparée: Etat présent de la question.– Paris, 1934.
24. *Brown C. S.* Comparative Literature // The Geogia Review.– 1959.– V. 13.– P. 174–175.
25. *Remak H. H.* Comparative Literature, its Definition and Function // Comparative Literature: Method and Perspective.– Carbondalle, 1961.– P. 3.
26. *Teesing H. P.* Literature and the Other Arts. Some Remarks // Yearbook of Comparative and General Literature.– V. 12; *Corstius J. B.* Introduction to the Comparative Study of Literature.– Utrecht; New York, 1968.
27. *Weisstein K.* Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft.– Stuttgart: Achtes Kapitel, 1968.
28. Proceedings of the IX[th] Congress of the International Comparative Literature Association // Actes du X[e] Congrès de l'Assotiation International.– Innsbruck, 1982.– T. I.
29. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості.– К., 1969.– С. 129.
30. *Наливайко Д.* Стан і завдання українського порівняльного літературознавства // IV Міжнародний конгрес україністів / Літературознавство.– Кн. II.– К., 2000.
31. Див.: *Hemeren G.* Influence in Art and Literature.– Princeton Univ. Press, 1975; *Pleyne M.* Art et littérature.– Paris, 1977; *Heckscher W. S.* Art and Literature. Studies in Relationship.– Durban; Baden-Baden, 1985.
32. *Praz M.* Mnemosyne: The parallel between Literature and the Visual Arts.– Princeton Univ. Press, 1970; *Caramaschi E.* Arts visuel et littérature. De Stendhal à l'impressionisme.– Fasano; Paris, 1985; *Hunt J. D.* Encounter: Essais on Literature and the Visual Arts.– New York, 1971; De la Palette à l'Écritoire. 2 v.– Université de Picardie, 1997 та ін.
33. *Weisstein U.* Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik – ein Arbeitsgebiet der Komparatistik? // Neohelicon. 1977.– 5; *Mittenzwei W.* Das Musikalisches in der Literatur.– Halle, 1962; *Scher S. P.* Literatur und Musik.– Berlin, 1984; *Celis R.*, éd. Littérature et Musique.– Bruxelles, 1982 та ін.
34. Див.: Литература в системе искусств.– Л., 1982; *Хингельдиева И. Г.* Взаимодействие и синтез искусств.– М., 1982; Русская литература и зарубежное искусство.– Л., 1982; Литература и живопись.– Л., 1982; *Божович В. И.* Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века.– М., 1987; *Кантор К. М.* Тысячеглазый Аргус: искусство и культура.– М., 1990 та ін.
35. Література і образотворче мистецтво.– К., 1971; Типологические соответствия литературы и изобразительного искусства.– К.; Одесса, 1975; *Шахова К. О.* Образотворче мистецтво і література.– К., 1987 та ін.
36. Див.: *Strelka J.* Methodologie der Literaturwissenschaft.– Tübingen, 1978.– S. 201–205.
37. *Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения.– М., 1956.– Т. 1.– С. 6.
38. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М.* Вопросы литературы и поэтики.– М., 1975.– С. 235.
39. *Bachelard G.* La poétique de la rêverie.– Paris, 1960.
40. Напр. див.: *Боревъ Ю.* Эстетика.– М., 1988.– С. 292.
41. *Amico S. del.* Storia del Teatro dramatico.– V. I. L'Europe dal Rinascimento al Romanticismo.– Milano, 1958.– P. 203.

42. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика.– М., 1971.– Т. 3.– С. 358.
43. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе.– М., 1976.– С. 24.
44. *Потебня А. А.* Мысль и язык.– К., 1926.– С. 106.
45. *Габермас Ю.* Філософський дискурс модерну.– К., 2001.– С. 14.
46. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений.– Т. 5.– С. 7, 9.
47. *Baudelaire Ch.* Curiosités esthétiques. Art romantique et autres ouvres critiques.– Paris, 1962.– P. 424.
48. *Brunetière F.* Le roman naturaliste.– Paris, 1987.– P. 88.
49. *Thibaudet A.* Réflection sur le roman.– Paris, 1938.– P. 184.
50. *Гонкуры Э. и Ж.* Дневник. Записки о литературной жизни.– М., 1964.– Т. 2.– С. 480.
51. *Днепров В.* Идеи времени и формы времени.– Л., 1980.– С. 425.
52. *Божович В. И.* Традиции и взаимодействия искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века.– М., 1987.– С. 93.
53. Див.: The Symbolistic Movements in the Literature of European Languages.– Budapest, 1984.
54. *Baudelaire Ch.* Ouvres complétes.– Paris, 1996.– P. 427.
55. *Hauser A.* Sozialgeschichte der Kunst und Literatur.– München, 1973.– S. 891.
56. *Claudel P.* La catastroph d'Igitur // Nouvel Revue française.– 1926, novembre.
57. *Валери П.* Об искусстве.– М., 1993.– С. 363.
58. *Зверев А. М.* Модернизм в литературе США.– М., 1979.– С. 91.
59. Цит.: *Элиот Т. С.* Бесплодная земля. Избранные стихотворения и поэмы.– М., 1971.– С. 183.
60. *Rilke R. M.* Briefe aus Jahren 1902 bis 1906.– Leipzig, 1930.– S. 119.

Володимир Моренець

НЕОРОМАНТИЗМ

(уривок з авторської студії «Стильові пошуки української поезії другої половини XX століття»)

Б. Рубчак, роздумуючи над раннім українським модернізмом у тепер уже славнозвісній студії «Пробний лет» 1968 р., з особливою силою акцентував притаманну цьому мистецтву *«розщепленість між естетикою і політикою»*, яку більшість наших поетів *«пронесли... глибоко в двадцяте сторіччя, аж до сорокових років, даючи щораз вбогіші, поверховіші твори»* [1].

Як тяжко ця «поверховість» далася взнаки літературі, ми спробували показати в іншому розділі, проте навряд чи всебічне зубожіння поетичного масиву є наслідком «примусової зустрічі» в площині тексту «політики та естетики». Всі оті руйнівні художні ефекти спричинюються, на нашу думку, не так природною дифузією політичної й естетичної свідомостей, як морально-етичним виродженням, «одержавленням» і однієї, і другої. Себто причина залягає глибше окремих складників по-своєму універсального й універсалізуючого творчого акту і заявляє про себе не тим, що поет відрефлектовує дійсність в її соціально-політичних реаліях, а тим, що він загалом зрікається *індивідуальної рефлексії* як такої – й естетичної, і моральної, і соціально-політичної.

Безумовна художня вартість поезій Є. Маланюка та інших «пражан», де політику від естетики або ж, кажучи словами самого майстра, *«стилет від стилоса»* можна пробувати відділяти тільки у плані «патологоанатомічного розтину» рецептивно «вбитого» тексту, потверджує це цілком однозначно. У Великій Україні про ймовірність художньої органічності цих суперечних, на погляд Б. Рубчака, начал свідчить значна частина поезії шістдесятників, згадати бодай В. Симоненка.

Проте Б. Рубчак, який послідовно проводить власну тезу (до речі, покликану імпліцитно ствердити істинну модерність і «нерозщепленість» тих, котрі прийшли в літературу після 40-х років,– а тут, як не повертай, Нью-Йоркська група поетів об'єктивно опиняється на вістрі літпроцесу), мимохіть означує інший ідейно-стильовий спадок початку століття, не просто пронесений митцями далеко вглиб XX ст., а й вельми кількісно ними примножений та якісно урізноманітнений. А це дозволяє зовсім по-іншому оцінити піонерські спроби «наддніпрянців» й «молодомузівців» та й увесь ранньомодерністський національний проект у цілому. Бо коли запроваджена ними «непослідовна», «плутана» поетика дала поштовх кільком потужним стильовим сплескам у наступні сімдесят років, то навряд чи вона була аж такою нікчемною, слабкою і випадковою, як її прагнуть зобразити деякі сучасні поціновувачі української літератури [2].

Зрештою, змальоване як історично вимушене (Б. Рубчак) або природно властиве даній літературі як вада (Г. Грабович), це «затруєння ідеологією», це «розщеплення» можна розглядати і як свідоме прагнення подолати прокладений цивілізацією вододіл між низьким, побутовим, перехідним та високим і вічним, коли під першим розуміти політику й ідеологію (як знаряддя першої), а під другим – політ ins Blau, автотелізм художньої творчості або, як казали на зламі століть (і що потім власне й малося на увазі в колі Нью-Йоркської групи!) – мистецтво для мистецтва. Так чи так ми впираємося в **неоромантизм**, визначальною рисою якого, «на противагу романтизму з його концептуальним розривом між ідеалом та дійсністю, виявилася конструктивна спроба подолати протистояння цих конфліктно непереборних опозицій, завдяки могутній силі волі зробити сподіване, можливе дійсним, не опускаючи цього можливого до рівня інертного животіння» [3].

Для слов'янського регіону цей стильовий напрям (у так званому класичному варіанті кількома десятиліттями раніше сформований в англійській літературі [4]) виявився настільки важливим, що певний час ототожнювався з модернізмом, а точніше, виступав його головним репрезентантом, і сама ця дефініція – *неоромантизм* – незрідка вживалася для характеристики всієї доби fin de siècle [5]. Приміром, у польській критиці цей термін був впроваджений Едвардом Порембовичем ще 1902 р. [6].

В українській літературі, де, як вважає Г. Грабович, «модернізм... був значно слабший, ніж, скажімо, польський, а його подальше ослаблення... зумовлювалося обмеженим і стриноженим початковим дискурсом про модернізм» [7], поняття нео-,

а зовсім точно кажучи, новоромантизму, як то не дивно у світлі наведеної вище думки, було сформульоване за два роки до Е. Порембовича. А саме: 1900 року Леся Українка описала **новоромантизм** як напрям у статті *«Новейшая общественная драма»*, де читаємо: *«Старый романтизм стремился освободить личность,– но только исключительную, героическую,– от толпы; ...новоромантизм стремится освободить личность в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и при этом активна, дать ей случай возвышать к своему уровню других...»* [8].

Хіба не цей неоромантичний принцип *героїзації пересічної земної долі*, вся «унікальність» якої полягає тільки у звичайній з точки зору морального імперативу чесності, моральній стійкості індивідуума (котрому фактично більше й немає чим похвалитися перед стражем Господнім) визначає собою пафос наведеної нижче ліричної мініатюри Оксани Лятуринської?

І зрине кінь у височінь
як є в похідній збруї,
і дух твій, вбраний в кармазин.
І запитає Юрій:
– Що мав ти над життя дорожче?
Що на землі досяг?
– Я воїн твій, Побідоносче,
доніс свій золот стяг.

Подібна домінанта «буденного героїзму», позбавлена пафосного надриву й будь-яких натяків на потребу моральної компенсації бодай у вигляді визнання винятковості даного суб'єкта, значить собою всю поетичну творчість Празької школи – від «Стилета і стилоса» 1925 р. та «Земної Мадонни» 1934 р. Є. Маланюка до «Ріні» 1935 р. й «Підзамчі» 1946 р. Олега Ольжича. В остаточному підсумку вся вона *є явленням і волевиявленням індивідуума в натовпі*, що саме шляхом морального прозріння одиниць перетворюється з «натовпу» на народ. Така особистість кожному іншому лишає можливість «возвеличитися до власного рівня».

Гадаємо, тут немає потреби доводити, наскільки поезія «пражан», однією з визначальних підвалин якої є філософія чину (соціального і морального) як щоденної норми, перейнята духом неоромантизму за всіх індивідуальних стильових відмінностей цього видатного мистецького кола. Останні тільки свідчать про справді творче успадкування й оригінальний розвиток неоромантичних засад, в певному сенсі надто важливих для української художньої свідомості.

Зрештою, в міжвоєнну пору і саме ясними моральними орієнтирами неоромантизм раз по раз нагадує про себе в таких провідних на той час стильових течіях, як міфологізм (Є. Маланюка, В. Свідзинського, Б.-І. Антонича), візіонеризм (Ю. Дарагана, О. Ольжича, О. Стефановича, Н. Лівицької-Холодної, О. Лятуринської та ін.) й катастрофізм (В. Свідзинського, Є. Плужника, Олени Теліги та ін.). Крім того, всі вони набувають неоромантичного забарвлення і в силу явного домінування *«emotio»* над *«ratio»*, себто в силу кордоцентричності, що її як одну з підвалин національної ментальності слід визнати засадничим «каноном інтерпретацій» та психологічним механізмом поетичної рефлексії чи не всього XX століття [9].

Третю впродовж XX ст. модифікацію неоромантичного стилю (що про нього ми говоримо в широкому смислі, маючи на увазі ще Лесею Українкою описану парадигму, в щоденній літературній практиці позбавлену, як правило, багатьма пошукованої стильової «чистоти») спостерігаємо в поетичній практиці шістдесятників та їхніх предтеч, передовсім – Ліни Костенко. «З крови й кости неоромантик,– зазначає Б. Рубчак,– Ліна Костенко аж ніяк не цурається "традиційних образів". Покладаючись на досконалий поетичний слух, вона не сумнівається, що поетичний контекст оновить такий образ» [10].

І справді, ліричні картини Л. Костенко складаються з найзвичайнісіньких побутових деталей, які хоч подекуди й очуднюються, але в остаточному підсумку – в надтекстовому своєму звучанні – набувають нетривіального, власне філософського смислу саме завдяки власній неспростовній наявності тут і тепер. Себто філософське й водночас пристрасне спостереження дійсності з певного винятково духовно-інтелектуального стану перетворюється на щоденний триб екзистенції, звичайні реалії набувають *виняткової знаковості* (й передовсім – національно-духовної), що й дозволяє суб'єктові неоромантичної лірики, не протиставляючи себе «масі», стверджувати власну індивідуальність.

Славнозвісний заклик М. Вороного творити літературу, «де було б хоч трошки філософії, де хоч би клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною таємничістю...» [11], поетесою реалізується вповні. Причому те, що нас манить і порива, насправді повсякчас із нами, його лишень потрібно побачити і збагнути в індивідуальному духовному зусиллі. Як ось у вірші «Дзвенять у відрах крижані кружальця», де німота *(«семантичний нуль»)* покинутого і всіма його мешканцями забутого дворища

враз починає до нас промовляти – драматично! – і ставити питання про прийнятність такого цивілізаційного руху, доречність його напрямку:

Дзвенять у відрах крижані кружальця.
Село в снігах, і стежка ані руш.
Старенька груша дихає на пальці,
їй, певно, сняться повні жмені груш.

Їй сняться хмари і липневі грози,
чиясь душа, прозора при свічі.
А вікна сплять, засклив мороз їм сльози.
У вирій полетіли рогачі.

Дощу і снігу наковтався комин,
і тин упав, навіщо городить?
Живе в тій хаті сивий-сивий спомин,
улітку він під грушею сидить.

І хата, й тин, і груша серед двору,
І кияшиння чорне де-не-де,
все згадує себе в свою найкращу пору.

І стежка, по якій вже тільки сніг іде... [12].

При цьому варто зауважити, що поетика Л. Костенко органічно пов'язана з літературною і фольклорною традицією не тільки на рівні ритмомелодики, сюжетики, віршування, образно-пластичного й лексичного рядів, а й внутрішньої художньої логіки, зумовленої національною ментальністю. Навіть тоді, коли її вірш формально унезалежнюється від рідного неоромантичного (й неокласицистичного – чи не найзначимішого для української літератури XX ст.) канону, навіть тоді він зберігає органічну єдність з народнопісенною традицією, підставовою для розвитку чи не всіх сучасних стилів.

Якнайкраще свідчить про це вірш «На спиляному осокорі» зі змальованим тут образом старого діда, котрий уже натомився самотністю й доживає на землі свої останні дні. Цей психологічний етюд виконано у формі верлібру. Основне смислове навантаження твору припадає на хаотичний, посічений, логічно невпорядкований і невмотивований потік свідомості ліричного персонажа, що так достеменно характеризує його душевний стан. Зрештою, ця близька до дитинної алогічність і випадковість рефлексій цілком відповідає вікові старого, тій схилковій порі життя, коли увага і свідомість помалу розсіюються, рухи і думки робляться непевними, а дії втрачають ясну мотивацію:

Ішов дід з містечка, через гору, у свій присілок,
З трьома буханками хліба ішов у Маковщину.

Найкоротша стежка туди – проз цвинтар.

Дід сів на спиляному осокорі, думає.

Запалив цигарку – що це ж йому вісімдесят год.
Закашлявся – а зимою ж буде слизько.
Натрусив попелу на коліна – уже й осокір спиляли.

Оніно його хата, а тут охітніше.

Бо ж у хаті анікогісінько,
а тут і жінка, й сусіди [13].

Явна спонтанність рефлексій, стареча розосередженість уваги – все це так. Але ж композиційно картина заснована на засадах *художнього паралелізму*, органічного для української народнопісенної традиції й талановито використаного поетесою в якості психологічного інструмента, що ним він здебільшого виступає і в народній пісні. Проте коли у фольклорі художній паралелізм є засобом утривалення *певного типу* почуття (архетипної рефлексії), типового ставлення, оцінки тощо, то у вірші Л. Костенко – духовного стану однієї-однісінької самотньої і *конкретної* особистості в одну і конкретну мить її буття. Тобто традиційний прийом (як і вся маса використовуваних поетесою традиційних мотивів або образів) здобуває в її поезії нове й оригінальне художнє життя, в даному разі – у просторі неоромантичного світосприймання.

В. Панченко якось висловив думку, що в ліриці поетеси є «спокій, який іде від "вищості" розуму над емоціями, філософської розважливості, самозахисної сили іронії» [14]. Це слушно тільки тією мірою, якою неоромантична парадигма Л. Костенко розмивається неокласицистичною, що, безумовно, позначилася на формуванні індивідуального стилю поетеси. І тут варто зазначити, що чим більше того «спокою», «філософської розважливості» й «самозахисної сили іронії» (яка з бігом часу дедалі частіше перетворюється на сарказм), тим менше власне неоромантизму, зі стихії якого зродилися всі три її перші збірки і який, гадаємо, виявився найпитомішим стилем для реалізації її великого поетичного таланту.

Роздумуючи над цією динамікою авторського стилю, помічаємо, що моральною опорою поетичних медитацій Л. Костенко є Час як етична міра всіх речей, Час як неспростовний аргумент, Час, з яким авторка параметрує власні рефлексії, власне слово і який за суто неоромантичною імперативністю врешті-решт *потісняється, упокорюється цим словом*.

Власне авторський сехвилинний голос (авторський наратив) не так уже й часто вихоплюється з надр об'єктивованого морально-історичного контрапункту ліричних сюжетів Л. Костенко. Але коли подібне таки трапляється, такі сюжети відразу виявляють свою психологічну заземленість й певну одновимірність. Як ось у пуанті вірша «Віяло мадам Полетики»: «*То небезпечно – генія цькувати. Він у безсмерті страшно вам воздасть*». Ця репліка, точніше, це підсумкове судження-перестороога вносить категоричний морально-психологічний поділ світу на «ви» і «ми» і належить ***не Історії***, яка доти неспростовно свідчила на користь авторських міркувань, *а* обуреній за генія ***особі***, в чомусь навіть безпорадній (адже цій особі доводиться апелювати до сторонньої сили). Про неоромантизм у такому випадку говорити важко.

Більше того, «вам воздасть» знімає питання про *спільну відповідальність* перед Вічністю, *вилучає* суб'єкт лірики з маси в якості суто романтичного унікуму, бо «хтось» (як у вірші «Причмелені гномики») уже увійшов до цієї Вічності «екстерном», «хтось» уже є там, непідсудний і недосяжний для жодного морального іспиту, а нужденній решті – повзти до безсмертя та й повзти, як до неба рачки... І це вже аж ніяк не самозахисна іронія, а чистий сарказм, яким переважно й перейнято цикл «Коротко – замість діагнозу» 1994 р. і який «філософську розважливість» перетворює на особистісне ствердження істин в останній інстанції. І це – зворотний бік покликання на вищі цінності, які залучаються до авторського розмислу не в якості мірила, що ясно вказує на одвічну *відносність* людської правоти, а задля потвердження безумовної істинності авторської думки. Фактично творча амбіція підноситься над Часом, якому відводиться службова роль, роль мимовільного свідка.

Стильовий дрейф Л. Костенко від берегів неоромантизму 50–80-х у бік раціоналістичного за характером моралізаторства, втілюваного в неокласицистичних і фольклорних формах при цікавому їх поєднанні (аби в цьому переконатися, достатньо перечитати історичний роман «Берестечко», писаний упродовж 60–80-х років і виданий 1999 р.),– одна з історичних модифікацій неоромантичної стильової течії другої половини XX ст., одна з багатьох її неминучих трансформацій. Але це вже тема іншої студії.

Вельми помітним є вплив неоромантизму на формування індивідуального стилю Д. Павличка, коли згадати бодай його дебютну збірку «Любов і ненависть» 1953 р., в самій назві якої за законами типології натурально відлунилася засаднича для

поезії довоєнної пори опозиція креативних і руйнівних начал, символізована Маланюковою збіркою «Стилет і стилос». Можна додати сюди й дві наступні, що їх також слід віднести до раннього періоду творчості Д. Павличка («Моя земля», 1955; «Чорна нитка», 1958).

І хоча його лірика досить швидко набуде характеру драматичного інтелектуального розмислу з відчутним домінуванням **ratio над emotio** [15] й очевидно тяжітиме до франківської традиції, моральна й естетична винятковість кожної людської долі раз по раз заявлятиме про себе і в «Гранослові» 1968 р., і в «Таємниці твого обличчя» 1974 р., не кажучи вже про великі полотна, де кантівський моральний імператив у серці й бездонне небо над головою визначатимуть духовний всесвіт ліричного героя. Як ось у поемі «Вогнище» 1981 р., етичним камертоном якої можуть бути ці авторські слова: *«Я вогнищем відчув себе на полі, що спалює людські страждання й болі»*.

Є всі підстави говорити про «неоромантичну складову» пізньої творчості більшості митців старшого покоління, скажімо Л. Первомайського (поема «Казка», вибране «Спомин про блискавку», 1964), А. Малишка (збірки «Дорога під яворами», 1964, «Рута», 1966, «Синій літопис», 1968), В. Сосюри («Весни дихання», «Осінні мелодії», 1964) та ін. Сам дух «відлиги» (хоч ми часто перебільшуємо тривалість цієї історичної миті, яка насправді вклалася у неповні два роки – 1962–1964!) *є глибоко неоромантичним*, і коли абстрагуватися від його ідеологічного аспекту, передовсім наївного стремління узгодити комуністичну ідеологію з духовно-інтелектуальними запитами суспільства та проблемами його морального становлення, коли взяти до уваги, що саме це стремління живилося особистісною жагою перебороpення очевидних негараздів й творення ліпшої дійсності тут і тепер, то суголосність поезії 60-х років з не менш дивоглядним творчим бунтом М. Хвильового буде цілком очевидною. В обох випадках маємо справу зі спробою художнього обґрунтування соціалізму з людським, а ще точніше – виразно національним обличчям.

З другого боку, офіційні ідеологеми дедалі частіше використовуються для імпліцитного ствердження націо- й державотворчих ідей, байдуже, усвідомлюють це достоту самі автори чи ні. Досить тут згадати «В кабінеті Леніна» або «Молитву» Д. Павличка 1968 р., на рівень поетичних феноменів доби піднесені саме дискурсивно порушеною тут національною проблематикою, що її й експлікував у своїй рецепції кожний більшменш підготовлений читач. Саме ця проблематика захоплено

вичитувалася ним між рядками, всіяними іконами й символами комуністичної ідеології. Й під цим оглядом неоромантичний пафос шістдесятників суголосний не тільки ваплітянському, а й «танківському» – за очевидної полярності їх ідеологічних знаків.

Принаймні наші «канонічні» шістдесятники всі увійшли в поезію на високій стильовій хвилі неоромантизму:

Тривого моя! Катерино! Ходім!
За вікнами в травах така дзвінколунність,
Що землю свою у труді молодім
Обнімем з тобою й покотимо в юність.
. . . . . .
Біжать думки... Їх відгомін я хочу
Почуть в серцях натруджених, ясних...
Так. Катерино! Вірою я снив
І я повірив! Бачать мої очі
Понад землею золоті ворота.
Крізь них пройдуть не армії, не роти,
Пройдуть людські страждання і турботи,
Пройдуть надії, мрії зореві,
Пройдуть крізь них і мертві, і живі,
Всі ті, хто землю називав землею,
Хто жив на ній і хто зливався з нею...

Так писав М. Вінграновський в ліричній поемі «Золоті ворота», що нею завершувалася його дебютна збірка «Атомні прелюди» 1962 р. з властивою їй пафосною загальниковістю суджень, плакатністю образного мазка, трибунними інтонаціями й публіцистичною риторикою – всім тим, від чого дуже скоро відмовиться цей поет, обдарований «абсолютним художнім слухом» (Гр. Тютюнник). Власне, ми наполягаємо на очевидній тут неоромантичній домінанті навіть не з огляду на саме таку – «укрупнену» пластику малюнка, а маючи на оці відбиту тут пристрасть перетворення дійсності відповідно до найвищих моральних законів, якими володіє та які беззастережно сповідує і суб'єкт цієї лірики.

Дуже своєрідно,– як це тільки у нього й буває,– розвиває неоромантичні принципи письма І. Драч. Згадаймо бодай славнозвісну баладу «Соняшник», де не тільки політ ins Blau, а й сама *«небесна перспектива»* вводиться в контекст звичайного буденння образом зачарованого світом хлопчини – *«засмаглого сонця»*,– *«В золотих переливах кучерів, У червоній сорочці на випуск, Що їхало на велосипеді, Обминаючи хмари у небі...»*. Загалом І. Драч з нечуваною доти рішучістю поєднує практично-пізнавальний і духовний космоси в єдиному образі сучасності,

чим принагідно розв'язує і певні засадничі для національної культури проблеми. Образно кажучи, він виводить українське село (а це, погодьмося, і в другій половині XX ст.– основа всього українського всесвіту!) з маргіналій прогресу на його грімкотливу магістраль, чим збагачує й очищує доволі штучну духовну атмосферу науково-технічного поступу, насичує її моральним киснем. Поділ дійсності на автостради й стежки, босоноге дитинство й модернову зрілість «на асфальті» з приходом І. Драча втрачає свій сенс, прикрий для обох життєвих сфер:

– Води дай! – прошу матір.
Вона знайомий кухоль подає.
Тремтять у неї руки вузлуваті.
– Чого ходив ти? Таж вода он є! –
Лице гаряче я ховаю в кухлі,
Неначе я нічого не розчув...
Стоять на призьбі мокрі мої туфлі,
По вінця повні буйного дощу...

Себто усувається сам неприйнятний для неоромантизму поділ світу на «низьке» й «високе», буденне й святкове, тривіальне й виняткове: у І. Драча дійсність повсюдно *святкується* в суміщенні своїх полярностей («Балада про Сар'янів та Ван-Гогів»). І це буде шлях, яким піде чимало поетів, згадаймо хоч би вилучену 1968 р. з продажу збірку «Князівство трав» П. Засенка, де цензорське вухо вловило такий прикрий для влади дисонанс між «трипогибельною» жіночою працею на колгоспному полі та космічними успіхами СРСР.

Звісно, неоромантичність «раннього» (та й пізнішого) І. Драча далека від стильової «чистоти», на його тлі та ж таки Ліна Костенко зі своїм «Зоряним інтегралом» 1968 р., що його вона навряд чи схотіла би тепер ще раз опублікувати [16], справді виглядає «неоромантиком з крови й кости». І. Драч – художник вельми багатогранний, одним з головних достоїнств котрого є здатність привласнювати форми різної стильової етіології й вдихати в них живу силу сугестії завдяки парадоксальності власного мислення й почуття. Можна згадати в цьому зв'язку його бликучі «барокові» переспіви із «Саду божественних пісень» Г. Сковороди, обік яких бачимо зіперті на логіку художнього абсурду «Зорю і смерть Пабло Неруди» або сюрреалістичне верліброве полотно «Солом'яний вогонь» з «Американського зошита» 1980 р.

Ще промовистішим у цьому зв'язку є чи й помічене ким проникнення в поезію І. Драча екзистенціалістських мотивів,

які до останнього часу поверхово розцінювалися критикою зовсім в іншій мислительній перспективі: як один з «благодатних» моральних імпульсів російської – «більш розвиненої», ясна річ – літератури. Тут ми маємо на увазі специфічно шістдесятницький, здавалося б, мотив «безневинної вини», на літературній карті колишнього СРСР освячений іменем О. Твардовського й повсюдно ілюстрований його рядками зі славнозвісною кодою *«но все же, все же, все же...»*.

Ми не збираємося заперечувати того, що вірші О. Твардовського – добрі. Проте мотив безневинної вини став одним із засадничих етичних концептів усієї поезії 60–80-х років не завдяки О. Твардовському. Наведемо кілька авторських версій цього мотиву з українського доробку відповідного часу. В «Закликанні вогню» Б. Олійника 1977 р.:

Як хочеться вину, що душу ссе,
Звалить на когось! Та даремні мислі,
Бо з тої миті, як на світ родився,
Я вже відповідаю в нім за все!

У циклі «Заповнена анкета» П. Скунця читаємо: *«Мовчу, мовчу... Не корить, не карає Мене громада чесна, ані Бог. Та сам собі я часом докоряю, Що вліз і влажу в неоплатний борг»*. У М. Вінграновського в «Атомних прелюдах»: *«Не буде щастя ні мені, ні люду, Доки на світі нещаслива буде Хоча одна людина роботяща»*.

Проте найповніше й найпронизливіше, здається, ця ідея втілена у вірші І. Драча «Дві сестри» 1968 р., що завершується болісним визнанням – ***«провина безневинна наді мною крила розпростерла»***. Звідки це загострене відчуття? Чи тільки з усвідомлення неспроможності щось змінити в цьому «світі соціальної справедливості», усвідомлення, що ним для всіх справжніх митців завершилася відлига?

Звісно, не тільки. Витоки цього мотиву – в ідеї первородного гріха людини [Буття 6, 5–13; Міх. 7, 1–9] та євангельських заповідях [Матв. 25, 40–46; Лука 6, 24–26; 13, 3; І Посл. Івана 1, 8–10; До римлян 3, 9–20; 7, 14–20]. Крім того, в цьому розв'язанні моральної проблеми поети виходили й з морально-філософської традиції XIX ст., зокрема – з кіркегорівської формули спокутування страху власною провиною незалежно від того, свідомі вони були цього чи ні (звісно, радше – ні). Просто ця концепція безліччю своїх критичних та художніх інтерпретацій (згадати бодай Достоєвського!) віддавна увійшла в моральну й естетичну свідомість XX ст., стала органічним складником філософського дискурсу епохи й у цій частині Європи була актуалі-

зована за першої потреби. А потреба була зумовлена моральною безвихіддю, в яку потрапили романтики «соціалізму з людським», а тим паче – національним обличчям!

«Перебирання на себе вини,– пише П. П. Гайденко,– і саме вини метафізичної,– це, згідно з Кіркегором, засіб подолати страх, очиститися від нього, тому що страх у найрізноманітніших формах продовжує жити в людині й після того, як "гріхопадіння свободи" відбулося. Визнання себе винним навіть у тому, що скоєно іншими,– ось спокутування метафізичного злочину, ім'я якому – страх» [17]. Погодьмося, що причин для страху – і в складному екзистенціалістському, і в простому соціально-пробутовому його смислах – митці колишнього СРСР мали більш як досить.

Саме звідси цей досить несподіваний, здавалося б, вихід шістдесятницького неоромантизму в сторонню самому неоромантизмові площину апріорної і незбутньої моральної провини.

Деякі критики пролонгують художню повновагість досліджуваної стильової течії аж до наших днів. Так, Світлана Антонишин пише в своїй статті 1994 р.: «Коли вже поезію Оксани Забужко деякі автори вважають за можливе визначати як неоромантичну, то вже лірику І. Римарука (котрому й присвячена ця студія С. Антонишин.– *В. М.*), як то кажуть, сам Бог велів» [18]. На нашу думку, це є великим спрощенням і схематизацією живого саморозвитку жанру, що йому чим ближче до нас, тим важче дати адекватну стильову характеристику, з чого й виникає зваба спертися у своїх судженнях на вже добре відомі стильові парадигми.

Звісно, певний неоромантичний «слід» ми без особливих зусиль відшукаємо і в поезії вісімдесятників (хоч би тому, що жодні стилі не щезають безслідно й так чи так дають про себе знати за межами власного історичного повносилля). Проте у випадку вісімдесятників резонніше говорити про якусь іншу, а не неоромантичну домінанту, третій історичний сплеск якої припадає все ж таки на 60-ті роки і в «найчистішому» вигляді презентований поезією В. Симоненка.

«Не якимись формальними новаціями вразив Симоненко нас,– писав О. Гончар у передмові до його вибраного 1984 р.,– не умільським мереживом слів, а тією внутрішньою красою, істинністю почуття, інтелектуальною наповненістю, щирим юнацьким поривом, що властиві його найкращим поезіям:

Кораблі! Шикуйтесь до походу!
Мрійництво! Жаго моя! Живи!
В океані рідного народу
Відкривай духовні острови!

...Лицарськість, безперечно, притаманна була його вдачі, його безкомпромісній вольовій натурі» [19].

Всі ці риси, починаючи від захоплюючого «юнацького пориву» за межі щодення й завершуючи «безкомпромісністю» (що є прямою функцією морального максималізму!), однозначно засвідчують неоромантичну природу цієї лірики. Й справді, той, хто «не якимись формальними новаціями вразив нас», зв'язав часи (порвані у «сутінках Європи» апокаліптичними віяннями міжвоєнної доби) не чим іншим, як подальшою реалізацією «незавершеного» ранньомодерністського проекту в його антропоцентричній частині.

Найпобіжніший погляд на поезію В. Симоненка переконує, що в його творчості знайшла свій подальший розвиток ***ідея нової людини***, якою вона мислилася саме на початку XX ст.– винятковою у своїй буденності. Не випадково на поверхні тексту ми повсякчас зустрічаємося з екзотичним розширенням горизонтів в інші часи і в той культурологічний простір Європи, що його справді годиться назвати «лицарсько-героїчним» – «Гей, нові Колумби й Магеллани...». Не випадково в художній палітрі В. Симоненка так багато тієї образної «аплікаційності», якою значена вся поезія наших ранніх модерністів і яка зумовлюється прямим, «нетерплячим» суміщенням реально-практичних та морально-етичних площин буття:

Ми ще йдемо. Ти щось мені говориш.
Твоя краса цвіте в моїх очах.
Але скажи: чи ти зі мною поруч
Пройдеш безтрепетно *по схрещених мечах?*
(«Там, у степу, схрестилися дороги...».
Виділення наше.– *В. М.*)

Не випадкова також і та символічна, вкрасивлена *загальниковість метафори*, що стала чи не майстровим знаком всього дотичинівського періоду включно з «білими островами» раннього М. Рильського. Замислюючись на цими, колись такими «естетськими» й такими імпозантними в контексті вітчизняного письменства поетичними знаками й фігурами, вповні усвідомлюємо поспішність твердження С. Павличко про те, що «"молодомузівці" не виробили нової мови для вияву нових почуттів» [20]. Бо вже одне те, що фронтально впроваджені саме ними «грози», «бурі», «сльози-перли» та інші знаки емоційних станів перетривали в літературі аж до часів «відлиги», незаперечно свідчить, що певна «нова мова» таки була ними запропонована, і в 60-ті роки саме ця її впізнавана «давність» може насторожувати вибагливого реципієнта:

Ні, інша сила так цілюще діє,
Словам велику надає вагу,
Бо з неї світ цвіте і молодіє,
І світло б'є крізь морок і пургу.
(«Про поезію». Виділення наше.– *В. М.*)

«Захоплюватися треба людиною»,– сказав В. Симоненко. Проте, опоетизовуючи людину праці, він (котрий обстоював конкретику художнього відображення дійсності, в чому переконує і його стаття «Декорації і живі дерева») був далекий від соцреалістичної апологетики самої праці та виробничих процесів. Для цього поета найважливішими лишаються не людські сили й можливості як такі, а те, що в самій людині змушує їх виявляти, кличе кожного *«йти на поле босим, і мучити себе й ледачого серпа, і падати з утоми на покоси, і спать, обнявши власного снопа»*. Себто внутрішній моральний імператив в усій своїй дивовижній (як на Європу другої половини XX ст.!) незахитаності. Це – пристрасна особиста причетність до життя в кожному його прояві, постійне горіння духу, протиставлені байдужості, індиферентності. Це – світоглядна позиція, що виключає споглядальність і каже кожному *«з людьми сміятись, плакать і любить»*, *«на землі сміятись і страждати, жити і любить поміж людьми»*.

Пристрасність у В. Симоненка – моральна категорія, і як така вона визначає художньо-стильові особливості його поезії. Будь-що утвердити обстоювану думку (байдуже, чи прямо, чи від протилежного) є метою його кожного поетичного акту. Відповідно на перший план у поетиці Симоненка виступають риторично-публіцистичні засоби художнього впливу, що несуть у собі чітку недвозначну оцінку: енергійний оцінковий епітет (*«гнітюча злоба зміїна»*, *«стрункa дорога»*, *«куца доля»*, *«флегматичні мури»*, *«озлоблена негода»*), стисле й гранично промовисте порівняння (*«любов, як сонце, світу відкриває безмежну велич людської краси»*, *«я був один, як тріска в океані»*, *«гранітні обеліски, як медузи»* та ін.), експресивна метафора (*«сичать образи»*, *«старих світил чіткі орбіти рвуться, і гаснуть ненароджені сонця»*).

Загалом метафора В. Симоненка має більш як помітну ранньомодерністську генезу: прагнучи до широких етичних узагальнень, поет постійно користується абстрактними поняттями (добро, зло, правда, ілюзії тощо), прямо спираючи їх на дотикальну, матеріальну відчутність речового, предметного світу. Як і поети початку століття, він повсякчас опредмечує етичні категорії, прагнучи до безумовної дієвості слова-зброї, не зупиняється

перед очевидною літературницькою штучністю висловлювання, в якій легко впізнати призабуту «позитивну штучність» європейського модернізму: *«Коли крізь розпач випнуться надії І загудуть на вітрі степовім, Я тоді твоїм ім'ям радію І сумую іменем твоїм»; «В грудях набубнявіла тривога тиха й мовчазна, як динаміт»*.

Звісно, що при цьому йому далеко не завжди вдається уникнути прикрого художнього буквалізму, що також відсилає нас до практики молодомузівців (*«Любов моя бризкає з серця за борт»*, *«на серці – думок бинти»*) або затяжілої над їхніми текстами літературницької кучерявості: *«Припливла ти до мене з прибоєм уяви, несподівано встала над смутком чекань – розцяцькованих мрій павіани і пави повтікали лякливо під купол світань»*. Не забуваймо, що це писала людина, котра тільки-но починала свій шлях у поезії й інтуїтивно спиралася у своїх пошуках на певний стильовий досвід попередників, досвід, який чомусь визнається тепер неістотним або й взагалі марним [21]. Проте феномен В. Симоненка доводить щось прямо протилежне!

Словесний живопис, художнє споглядання дійсності (згадати бодай неокласиків!) не мають для нього першочергового значення. Малюнок як жанр, етюдність як манера чужі В. Симоненкові, котрий продовжує сповідувати емоційну рвійність поетичної творчості й стверджує, що *«не запалить серця точна рима... Ні. Інша сила, буйна, незборима, Вогнем і пристрастю напоює ту річ. ...Слова звучать примусить сильно й гучно Лише одна поетова душа»*.

Пристрасність посідає важливе місце й в естетиці В. Симоненка: прекрасним є бентежність, неспокій, порив «за горизонти» (ins Blau!). Грім, шквал, вітер, буря – його синоніми. І навпаки – вспокоєність, розміреність, «втоленість» і сталість є для нього ознаками бездуховності, моральної деградації й душевного занепаду. *«Геть із мулу якорі іржаві, Нидіє на якорі душа!»*,– декларує своє життєве кредо поет. Хіба не чути в цих заклични перекатах голосу інших українських неоромантиків XX ст., бодай Олени Теліги – *«Олив'яне лице юрби Згине в сонці і блискавицях – Тільки вітер нас буде бить, По звитяжних, щасливих лицях!»* («Чорна площа – III»). Себто ми наголошуємо на тяглості цієї стильової традиції, котра в силу різних причин не була вповні реалізована в межах раннього українського модернізму й дуже виразно зрезонувала у практиці низки поетів другої половини XX ст.

Навіть у зображенні природи В. Симоненко тяжіє до крайніх, екстремальних станів. Так, весна в його ліриці прихо-

дить *«салютами-громами»*, *«гуркотінням неба»*, *«шаленством злив»*; зима прекрасна *завірюхою*, *«біжить, регоче біло, бубонами брязкає в степу»*; ба навіть в тихій і «мінорній» осені погляд поета вловлює саме динамічні рухи: *«небо скуйовджене і розколисане»*, *«з ротатим рудаючим риком Вітри орди хмар несуть»*. Як бачимо, надмір, образно-емоційне перебільшення для В. Симоненка є естетичною нормою, йому властивий інтерес до крайніх проявів буття. Затхла і пересихаюча заплава поряд зі струменінням повноводного потоку, осіння втома і млявість обік буревійності небес, глухий бетон причалу і хиткий човен поета, що здається тріскою на гребені хвиль: саме такою – разюче контрастною – є ця лірика, вся зі зламів, стрімких ліній і гострих кутів, сліпучого світла й безпросвітного мороку.

Художня контрастність зіперта у В. Симоненка на вимогу світоглядної цілісності, що виключає сумнів, вагання, нерішучість. Недаремно ж їх фактично немає у віршах поета, за винятком хіба що інтимної лірики, та й тут він чи не повсюдно вимагає остаточної відповіді – «так» або «ні»: *«станеш ти біля мого благання чи до інших станцій просвистиш?»*; *«Полюби і зрадь через хвилину, та хоч на хвилину полюби»* та багато ін. Так само, як і вимога остаточних відповідей, суто неоромантичним є прагнення В. Симоненка відбити почуття в його ймовірній повноті, так би мовити, «в ідеалі». Незрідка це виливається в таке знайоме ще від часів В. Пачовського художнє моделювання, що його типовим зразком може бути й вірш «Море радості», вміщений у книжці зібраних творів «Лебеді материнства» 1981 р.:

...І гомонять навколо хвилі,
З бортів човна змивають мох,
І ми з тобою вже не в силі
Буть нещасливими удвох.
І ти ясна, і я прозорий,
І наші душі, мов пісні,
І світ великий, неозорий
Належить нам – тобі й мені.
О море радості безкрає,
Чи я тебе перепливу?
Якби того, що в мріях маю,
Хоч краплю мати наяву.

Унаочнення почуттів, що в них відбивається соціально-історичне буття добра і зла, правди і кривди, краси й некраси, любові й байдужості, цей давній літературний прийом В. Симоненко широко застосовує не в його бароковому варіанті (який каже відбивати двозначність, «змисловість» почуття), а саме в

неоромантичному, що вимагає максимальної «чистоти». До речі, навіть не стільки в самому стремлінні до виділення «чистого» почуття (властивого лірриці, зрештою, загалом), скільки в, сказати б, нетерплячій, прямій, «лобовій» їх морально-філософській оцінці (з відповідною тропікою та інтонацією) – один з очевидних проявів морального максималізму, успадкованого В. Симоненком від часів Лесі Українки та М. Вороного.

Який з усього цього може бути висновок, що не суперечив би художній оригінальності цього поета-шістдесятника, яку ми жодною мірою не ставимо під сумнів? Гадаємо, такий: феномен В. Симоненка свідчить, що питомі для даної національної літератури стильові течії обов'язково реалізуються навіть за природними хронологічними межами свого історичного життя. Себто й притлумлені тими чи тими суспільно-історичними чинниками, такі течії все одно рано чи пізно вповні відбуваються в літературі *попри анахронічність*, яку в них небезпідставно може запримітити рафінований критичний розум.

1. *Рубчак Б.* Пробний лет // Остап Луцький – молодомузець.– Нью-Йорк: Слово.– 1968.– С. 39.
2. Див.: *Грабович Г.* Екзорцизм українського модернізму // До історії української літератури.– К.: Основи, 1997.– С. 582–583.
3. Nota Bene! Літературознавчий словник-довідник.– К.: Видавничий центр «Академія», 1997.– С. 504.
4. Див.: *Наливайко Д. С.* Неоромантизм // УЛЕ.– Т. 3.– К.: Українська енциклопедія, 1995.– С. 484.
5. Див.: *Krzyżanowski J.* Dzieje literatury polskiej.– Warszawa: PWN, 1970.– S. 444–550.
6. Див.: Słownik Literatury polskiej XX wieku.– Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992.– S. 652.
7. *Грабович Г.* До історії української літератури.– С. 582–583. Тут же з глибоким подивом зустрічаємо й таке оцінкове розглиблення вже наведеного безапеляційного поневаження художньо-теоретичного внеску українських модерністів: *«Коцюбинський і Стефаник, Леся Українка і Ольга Кобилянська,– які, хоч і віддавали належне цій поетиці, але в багатьох випадках цілком заплутувалися в ній, мало зробили для того, аби чітко її сформулювати, а відтак і підтримати»* (підкр. наше.– *В. М.*). Справді, Леся Українка не лишила нам таких розгорнутих критичних студій, як праця Е. Порембовича або того ж 1902 р. видана книжка «Словацький і нове мистецтво» І. Матушевського. Проте вона випередила їх у часі на два роки і, до всього, була поетесою й драматургом, отож вислів «мало зробили» в цьому контексті звучить непереконливо, зверхньо, ба навіть зневажливо.
8. *Леся Українка*: Новейшая общественная драма // Твори: В 10 т.– К.: Дніпро, 1965.– Т. 8.– С. 217.
9. Див.: *Бичко І.* Ментальна співзвучність української та європейської філософської традицій: кордоцентричні мотиви // Київські обрії: історико-філософські нариси.– К., 1997.– С. 324; *Киричук О. В.* Ментальність:

сутність, функції, генеза // Ментальність. Духовність. Саморозвиток особистості: Тези доповідей і матеріали Міжнародної наукової конференції.– К., 1994.– Ч. 1.– С. 11.
10. *Рубчак Б.* Розмова літа з вереснем // Світо-вид.– 1990.– Вип. 2.– С. 109.
11. ЛНВ.– 1901.– Т. 16.– С. 14.
12. *Костенко Л.* Сад нетанучих скульптур.– К.: Рад. письменник, 1997.– С. 30.
13. Там само.– С. 29.
14. *Панченко В.* Нетанучі скульптури Ліни Костенко // Вітчизна.– 1988.– № 8.– С. 181.
15. Див.: *Моренець В.* Сто робіт і одне начало Дмитра Павличка // Дмитро Павличко. Твори у 3 т.– Т. 1.– К.: Дніпро, 1989.– Т. 1.– С. 5–46.
16. Див.: *Костенко Л.* Зоряний інтеграл. Поліфонічна поема // Сучасність.– 1968.– № 6.– С. 90.
17. *Гайденко П. П.* Прорыв к трансцендентному.– М.: Республика, 1997.– С. 244.
18. Див.: *Антонишин С.* Нічні голоси упродовж снігопаду // Нові дні.– Торонто.– 1994.– С. 527–528 (лютий–березень).
19. *Гончар О.* Витязь молодої української поезії // Василь Симоненко. Поезії.– К.: Рад. письменник, 1984.– С. 7–8.
20. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі.– К.: Либідь, 1999.– С. 113.
21. Див.: *Грабович Г.* Екзорцизм українського модернізму.– С. 582–583.

Віра Агеєва

МОРАЛЬНИЙ РЕЛЯТИВІЗМ І «ЧЕСНІСТЬ ІЗ СОБОЮ»

З-поміж українських модерністів В. Винниченко, очевидно, був найрадикальнішим і найодвертішим у запереченні патріархальних канонів і цінностей. Його проза й драматургія вражала насамперед небаченою епатажністю, гострою іронією, саркастичною демонстрацією найнепривабливіших явищ, що ховаються за зовнішньою благопристойністю поважних соціальних інституцій, викриттям фальшивої моралі й рабської залежності особистості від нав'язаних загалом поведінкових стереотипів та етичних норм. Письменник не обійшов увагою і феміністичних тенденцій та впливів (до того ж у цьому випадку емансипація жінки пов'язувалася з основоположними соціалістичними ідеологемами, з боротьбою проти будь-якої експлуатації й нерівності), хоча Винниченкова інтерпретація цих мотивів досить відмінна від позиції таких послідовних феміністок, як Леся Українка чи О. Кобилянська. У Винниченка жінка, сказати б, віталь-ніша, ближча до життєносних первнів, а відтак незрідка й «чесніша з собою», тобто не боїться керуватися підсвідомими потягами й почуттями, зважати на інстинкт, а не на раціоналістичні заборони. Щодо антитрадиціоналізму, то одна з улюблених Винниченкових колізій – це трагічна поразка умоглядної теорії у протистоянні природному «законові». Почуття, інстинкти, підсвідомі бажання й імпульси здебільшого виявляються сильнішими за вольові інтенції, за теоретичні настанови й програми, руйнують усталену мораль, родинні зв'язки й подружні зобов'язання. Про достовірність ситуацій, про психологічну пізнаваність характерів автор дбає не надто пильно, усе підпорядковано тому, щоб найвиразніше проілюструвати основну ідеологему, концепцію (і тут виразно помітні впливи експресіоністич-

ної поетики, настанова на демонстрацію межових ситуацій і плакатно-надривних почуттів).

У любовний трикутник, навколо якого зосереджена драматична колізія, втягнуто сильну, рішучу, здатну на самостійний вибір жінку, чоловіка-ідеаліста, часто цілковито заполоненого якоюсь ідеєю фікс, і, нарешті, «диявола-спокусника», приятеля чи коханця, який і випробовує незрідка ілюзорне благополуччя патріархальної родини чи глибину почуттів закоханих. Героїнь «Брехні», «Чорної Пантери й Білого Ведмедя», «Гріха», «Пригвождженних», «Закону» можна вважати інваріантами цього центрального для Винниченкової творчості типу незалежної жінки, що здатна не лише обирати власну долю, але й змушувати з собою рахуватися, впливати на вибір інших. Так само в усіх названих п'єсах бачимо тип чоловіка-ідеаліста, фанатично зайнятого кар'єрою, наукою, мистецтвом тощо. Іноді такий мужчина не від світу сього наближається до типу комедійного персонажа. У неминучий трикутник автор втягує й цинічного спокусника, сповненого рішучості досягти бажаного будь-якою ціною.

Особливо гостра колізія виникає при перевірці вольової концепції, самозабутньої ідеї фікс персонажа через протиборство з материнським інстинктом, з відповідальністю за життя дитини. Винниченко неодноразово пробував звертатися до цієї теми: у драмах «Memento», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», в романі «Записки Кирпатого Мефістофеля». Цей мотив загалом популярний у літературі рубежу віків. В українському письменстві тут згадується «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського. Митець, який втрачає єдину дитину, з жахом помічає, що його пам'ять з невтомністю слухняного секретаря нотує пережите як матеріал для майбутніх творів. Він не може примирити почуття батька й письменника, у боротьбі двох «я» одне з них виступає суворим моральним суддею щодо іншого, але врешті гармонія й краса навколишнього світу, поклик творчості примиряє героя з неминучим, змушує сприйняти навіть і цю смерть як один з проявів закону життя.

В. Винниченко ж висвітлює подібну ситуацію з погляду матері і вводить мотив безпосередньої вини егоїстичного батька-митця за смерть дитини. Маляр Каневич – тип самозабутнього, відстороненого від злоби дня жерця творчості. Її поклик владно приглушує всі інші почуття, і поза професією – це безпорадна й інфантильна людина. Руйнуючи романтичний міф, Винниченко протиставляє ідеал безоглядного служіння красі – і один з найсильніших природних інстинктів, інстинкт продовження

роду, материнські й батьківські почуття. Досконалість мистецького полотна досягається ціною дитячих страждань. Експансивна й вольова «Чорна Пантера» Рита з самого початку знає: «Ми ще поміряємось. Я дитини не оддам за полотно. О, ні! Хоч би воно йому там було найгеніальніше». «Страждання на полотні», «чудова блідість» і хвороблива рисочка на личку немовляти стають важливішими, ніж реальні страждання. Рита довго не може ні зректися свого палкого кохання до чоловіка, ні пожертвувати материнською любов'ю. Але молох творчості невблаганний, вимагає руйнації традиційних уявлень про добро й зло, обов'язок і гріх. «Та ти ж подумай,– переконує Рита,– на полотні ж ми, я, твоя жінка, і син твій. І ти радієш, що ми мучимося, бо ти можеш схопити "те, що треба"». Але її голос не може пересилити чоловікову пристрасть. (Тут у Винниченка можна побачити певні інтертекстуальні перегуки і з Достоєвським, і, звичайно ж, з Ібсеном.) Усі жертви, зокрема й смерть маленького сина та дружини, принесені несхитним у своїй вольовій цілеспрямованості головним героєм драми «Бранд», приводять його наприкінці життєвого шляху до відкриття Бога як Бога *милосердного*, а отже, й до визнання неправомірності, неправедності фанатичних жертв в ім'я абстрактного закону, заради служіння ідеї. Корній Каневич розкаяння не відчуває. Він відкидає все, що постає на шляху до мистецького самоствердження. Врешті проклинає й традиційну сім'ю, яка вимагає служити їй: «Я переріс таку сім'ю. Це минулося... Минулося. Все для сім'ї: і честь для сім'ї, і власність, і талант, і держава... Та що таке? Хай сім'я служить уже чомусь більшому за неї!» А відтак відкидаються традиційні поняття жіночої честі й подружньої вірності, подружнього обов'язку як абсолютної цноти: «Безчестя нема ніякого... Ніякого... Безчестя тоді, коли сім'я вище цього. Тоді женщина не сміє нарушати її наказів, бо сім'я руйнується. От. А коли сім'я средство, тоді безчестя нема. [...] Я продавав для вас свій мозок, свої нерви, тіло й душу, а ти продай тільки тіло. От і вже». Отже, патріархальні чесноти заперечені якнайрадикальніше. Але Рита, на відміну від чоловіка, ще не може враз зректися колишніх цінностей. Дитина тяжко хвора, і щоб здобути гроші на лікування, треба продати незакінчену картину. Коли Корній відмовляється, вона не хоче прийняти гроші від Корнієвих приятелів-художників і поїхати з сином, зоставивши чоловіка в обіймах небезпечної суперниці. Вина за смерть дитини у батьків таким чином спільна. Корній продовжує малювати, зробивши моделлю навіть дружину з мертвим сином на руках. Але Рита тепер вже не бачить смислу життя. Її помста – знищи-

ти себе, чоловіка і, звичайно ж, ненависну картину – стрaктована як остаточне торжество всепереможного материнського інстинкту.

Парадоксальне зниження кількох основоположних символів та установок української літератури XIX століття бачимо у п'єсі «Брехня». Правда, самопожертва, подружня вірність, незрадливе кохання у різних ситуаціях набувають різної ціннісної ваги й етичного забарвлення. Поняття, трактовані попередниками-реалістами здебільшого як однозначно позитивні або негативні, як безвідносні, *об'єктивно* визначені, раз і назавжди розміщені у певній послідовності вздовж шкали між добром і злом, тепер набувають суб'єктивного забарвлення, втрачають колишню однозначність. Наталя Павлівна, героїня «Брехні», одруживши з «гордості, з абстрактної любові до людськости», тої самої, яка часом спонукає писати «громадські вірші», на власному досвіді переконалася, що уславлена в «громадських віршах» самопожертва, служіння родинному вогнищу й високим чоловіковим ідеалам та інтересам обертається духовною зашореністю, лицемірством і сірими буднями. Безвольний і слабкодухий чоловік охоче користується підтримкою дружини. У моделі жертви / служіння, утверджуваній соціально ангажованим мистецтвом, бралися до уваги переважно інтереси суспільства. Винниченка більше цікавить *ціна* самопожертви. «Це дурниця – саможертва без радості. Треба десь брать, щоб давать»,– переконується, взявши на себе тягар безлічі обов'язків, Наталя Павлівна. Але вона не здатна зробити вибір між двома однаково сильними почуттями: жалістю до чоловіка, який просто не зможе жити без її опіки й підтримки (бо ж цей шлюб – не вільний союз двох, а насамперед офіра самозреченої дружини!),– і невтоленою спрагою кохання.

Пошук правди не раз і не два ставав вдячним літературним сюжетом. Але ще навчений бідою Чіпка у класичному романі Панаса Мирного розпачливо узагальнював: «...скрізь неправда, скрізь...» Модерний персонаж часто визнає суб'єктивність, неабсолютність і цього нібито нерозмінного поняття, і вже сама демонстрація розмитості межі між правдою й брехнею стає у Винниченка мистецьким сюжетом [1]. Наталя Павлівна у «Брехні» могла б, власне, повторити цитовану фразу Чіпки Вареничeнка, тільки без його розпачу й гіркоти. Вона бачить розмитість межі між правдою й брехнею. Більше того, не завжди правда сприймається як цінність, як добро, так само й брехня – не завжди зло. Людям, переконує вона свого наївного коханця, «зовсім не треба правди чи брехні, їм треба *щастя*, розумієш,

щастя, спокою. Коли брехня може це дать – слава брехні [...] А що дає спокій? Правда. Так звикли люди думать. Значить, давай правду? А коли я дам таку брехню моєму котику, що вона дасть спокій йому, то хіба він її не візьме?»

Наталя Павлівна хоче, нічого не руйнуючи, поєднати роль відданої чоловікові й сім'ї, ніжної, турботливої дружини-господині – і роль життєлюбної, сексуально привабливої жінки, коханки, бо «без радості я не можу ні... любить, ні жартувать, ні жить». Але поєднати непоєднуване в структурі патріархальної родини неможливо. Кожен з близьких до неї чоловіків вимагає виключного права на жінку. І Наталя не знаходить іншого виходу, як піти з життя, аби не зруйнувати віру жодного з них. Її правда – це насамперед правда свободи почуттів, а не примусової вірності раз і назавжди зробленому вибору.

Насамперед сім'ї й узвичаєного розподілу ґендерних ролей у ній стосується ревізія патріархальних цінностей у Винниченковій прозі. Традиційна родина здебільшого зображується в'язницею для двох, благополучний шлюб прикриває духовну порожнечу, підлеглість, безчестя й навіть взаємну ненависть. Роздуми про причини, що унеможливлюють щасливе подружжя, не раз знаходимо і в художніх текстах, і в щоденникових записах Володимира Винниченка. «Хіба не в силі людини утворити союз з другою людиною і прожити з нею в злагоді, в обопільній допомозі й співробітництві? Ми з Кохою [йдеться про дружину письменника.– *В. А.*] рахували сьогодні шлюби, які знаємо. І з них 60 знаємо нещасливих, 4-5 щасливих і 5-6 під сумнівом. Та хіба ми можемо поручатись за тих 4-5, що вони дійсно щасливі? Через що ж це так? Невже справді закон співжиття чоловіка й жінки є боротьба і ворожнеча? Яке природне оправдання є в цьому? В чому лежить причина такого явища? І чи в одній, чи в багатьох?» [2]. Схожими переконаннями ділиться персонаж п'єси «Пригвождженні». Родіон Лобкович, революціонер і ригористичний проповідник «нової моралі», вважає буржуазний шлюб, сім'ю, створену без усвідомленої відповідальності за майбутнє, за дітей, які не повинні «засмічувати» генофонд людства,– злочинними. Сестрі він радить спершу випробувати свого нареченого: «Спи з ним на одній постелі, їж з ним за одним столом. Поживи отак, мовляв, років два вкупі, узнай його до нігтя, а тоді, мовляв, бери шлюб і дітей роди». У Родіона навіть є список відомих йому щасливих і нещасливих шлюбів: «Тільки дві пари й найшов щасливих, а сто двадцять три, що він знає, ті пригвождженні». Він шукає закономірностей: «Чого це ось у цьому списочку усе пекло та пекло? У одних тихе, нудне, прилічне, а у других, як от

у нас, Лобковичів, буйне, галасливе? Чого то так? От з цього списочка більша половина склала шлюб через кохання. Все хороші, розумні, інтелігентні люди, а все ж таки пекло. Є й такі, що, як от ти, через міркування, є через рахунок. Але скрізь те саме. Чого ж то так? Що це, закон такий?» І в «Пригвождженних», і в «Чесності з собою» вину частково складено на батьків (і особливо непривабливою й дворушною у Винниченка часто зображено матір, яка не має жодного духовного зв'язку зі своїми дітьми). Сім'я професора Лобковича – це середовище ворогів, де всі докоряють одне одному за гріхи й злочини. Мати в пароксизмі ненависті запевняє чоловіка: «Ти купив моє тіло, але волю і душу мою не купиш, ні. Ти знав, що я не любила тебе, як купував у мого батька...» Натомість глава родини переконаний у власній безвинності: «Ти казала, що любиш. Сама продавалась, ніхто тебе не продавав. Потім придумала, що жертва. Для оправдання паскудства». У дітей так само подружнє життя обертається фарсом або трагедією. Син звинувачує батька-професора і всю фарисейську мораль, яку він представляє, у байдужості до найважливіших законів життя, до потреб людського тіла й природи: «...ви десятки літ – десятки літ! – вчите нас, щоб ми могли потім мати службу, писати якісь папірці, а для того, щоб улаштувати свою сім'ю, щоб могли вибрати людину, з якою треба прожити все життя, цього ви нас ні одного дня не вчили. [...] Ви, батьки, ви вважаєте себе достойними похвали, коли пускаєте до шлюбу своїх дітей цілковитими неуками, невиннятками. Це зветься у вас "чистотою, незайманістю, свіжістю". Та я, що шукаю у своєї жінки свідомості, щирості, святості в акті рождіння дітей, я в вашій "чистоті" тільки зло й злочинство бачу!» (До речі, дуже схожі закиди висловлювали на початку століття діячки й теоретики феміністичного руху, зокрема й Сімона де Бовуар.) Родіон Лобкович у боротьбі зі спадщиною батьків зазнає трагічної поразки. Дізнавшись про загрозу психічної хвороби, він не хоче обтяжувати ймовірними тяжкими наслідками долю коханої і обирає самогубство.

Натомість герої роману «Чесність з собою» виходять у цьому змаганні переможцями. Подружнє життя респектабельної родини Кисельських так само «пекельне». Глава родини пиячить з коханкою і палко проповідує моральну досконалість та чистоту, мати захоплена революційними ідеями й щиро працює задля їх втілення, але не здатна ні зрозуміти своїх дорослих дітей, ні хоча б в чомусь їм допомогти. І дочка, й син мають спадкові хвороби. Сергій Кисельський свою імпотенцію й нездатність до статевих стосунків компенсує, як висловлюється

його дружина, «розпутством інтелекту», зводячи усю повноту існування лише до умоглядних теоретизувань і схем. Палка, чуттєва Дара до якогось часу вважає своїм обов'язком зберігати подружню вірність, хоча до чоловіка, який не може бути сексуальним партнером, почуває лише бридливу жалість: «Я тобі сказала: ні. Цього більше у нас не буде, чуєш? Я жертвувати твоїм здоров'ям не хочу. Не можу, не маю права, соромно і гидко». Чоловіковою реакцією на подібні відмови розділити подружнє ложе завжди була силувана вдячність: «неначе він і боявся, й сподівався, що вона одмовиться», «щось і вдячне, і винувате, і неспокійно-гнітюче, нерозрішене».

Дара врешті вдається до екстравагантного кроку: зупиняється в готелі й замовляє собі мужчину, пропонуючи йому гроші «як повії», або ж, в іншій редакції, «як лікареві» за необхідну послугу.

Винниченкова героїня знов-таки обороняє потреби тіла, зневаженого й поганьбленого строгими моралістами. Свою історію в готелі вона розповідає чоловікові та його родині як історію загиблої подруги, яка любила свого чоловіка, засудженого на тривале тюремне ув'язнення, і хотіла з випадковим партнером лише заспокоїти сексуальний голод. Усі пристрасно засуджують брудний і неморальний вчинок жінки, що зважилась порушити, на думку старого Кисельського, «закони» життя. (Право ж «порушувати» чи «виправляти» ці закони, зважаючи на потреби тіла, отже, потреби, диктовані самою так шанованою патріархальним суспільством «природою», визнається, як зауважує одна з героїнь «Чесності з собою», лише чоловічою прерогативою.) Дара не вважає цей вчинок аморальним, іронізуючи над поборниками абсолютної духовності й вишньої божественної любові, яка мусить лежати в основі шлюбу: «Але ж вона того... в готелі, не любила, вона навіть не знала його... Тілом тільки знала один момент... Важна ж духовна любов. І любов ця лишилась, припустимо... А може, це тільки в теорії, на ділі ж в цьому самому тілі, яке всі так зневажають, і міститься все? Га? Поки вона душею зраджувала його з товаришем, він знав і не одштовхував... Це, мовляв, терпіти можна, а ледве торкнулись до тіла, тут вже й кінець? Злочинство й зневага». «Це гарно – зійтися через звичайну, несвідому потребу й дурити себе й других, що зійшлися духовно? Це – морально? А те, що вона не хотіла дурити й чесно хотіла перевірити себе, це – злочин? Це – неморально, що вона хотіла душу свою залишити чоловікові, цю саму душу, в котрій для його буцімто складається все? Яка брехня й, дійсно, гидота! Погана, паршивенька брехня!

Душу йому треба? Тіло й тільки тіло – от вся його душа, моральність, чистота, філософія, все! Не ті, що легко дивляться на фізичні відносини, суть неморальні, але ті неморальні, для котрих в них весь жах, мораль і всі родинні відносини. "Падша, неморальна" – це та, котра фізично віддалася... Погані лицеміри перед самими собою! Власники! Збожеволій, помри, але не смій нарушати право власності чоловіка». Дара зрештою поривае з Сергієм, відкидаючи усі моральні табу, яким довго підкорялася, утверджуючи не святість родини, а силу пристрасті – «скажено, несамовито, на злість всім трупам, всьому гнилому, брехливому, старечому».

Винниченкова «чесність з собою» була важливою спробою підважити певні етичні принципи християнства, патріархальні засади, які, утверджуючи примат духовності, абсолютизуючи аскезу, пропагуючи зневагу до тілесних потреб, водночас заховаджували подвійний стандарт, дискримінували «другу стать», витворюючи міф про жіночу фригідність, про «святість» жіночої цноти, міф, який насправді лише оберігав чоловіче право власності на жіноче тіло.

Важливо те, що «чесність з собою» уможливлювала порушення жорстких мовленнєвих табу. (Винниченко був тут найпослідовнішим, але в творчості й Кобилянської, і Кримського, і Лесі Українки бачимо на початку століття схожі інтенції.) В українській домодерній літературі було так багато фігур замовчування, що зображення індивідуального досвіду, психіки, спілкування завжди ставало однобоким, уривчастим і непереконливим, адже кохання, стосунки між статями зводилися лише до романтичної риторики, до «говоріння про...», пильнування за несхитністю одвічних заборон. «Тому порушення героями Винниченка обов'язкових норм та правил,– писала Марія Зубрицька,– це не просто вибух притлумлюваних емоцій, а передусім акт експресивної поведінки, що є альтернативою загальноприйнятим культурним кодам, вартостям: мовним, літературно-художнім, релігійним та соціально-психологічним. Представники "нової моралі" у драмах Винниченка започатковують новий канон мовленнєвої пристойності» [3]. Втім і в модерній літературі початку століття письменники ще часто не вміли або не наважувалися передати найінтимніші епізоди, бажання, почуття. Адже навіть і екстравагантний Винниченко змушений незрідка відбуватися у своїх сюжетах рядами крапок замість опису чи розповіді. Все ж канони було порушено, заборони знято, модерний герой поставав глибшим, різнобічнішим, цікавішим, зрештою, менш дистанційованим від приватного досвіду самого читача.

1. Цікаво, що подібна суперечка щодо відносності понять правди й неправди ведеться між персонажами драматичної поеми Лесі Українки «Кассандра». Віщун Гелен не бачить тут неперехідної межі:

Що правда? Що неправда? Ту брехню,
що справдиться, всі правдою зовуть.

Одного разу раб мені збрехав,
що мій фіал украдено, бо просто
не хтілося йому шукать фіала,
а поки лінувався раб, то й справді
фіал було украдено. Де правда
була тут, де брехня? Тоненька смужка
брехню від правди ділить у минулім,
але в прийдешньому нема вже й смужки.
. . . . . .
Адже це зрештою
всесильна Мойра так врядила,
щоб був і світ, і море, і керманич,
і боротьба, й надія, й перемога,
і правда, і ...неправда.

Цит. за: *Українка Леся.* Оргія: Драматичні поеми.– К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001.– С. 167–168.

2. *Винниченко В.* Щоденник: 1911–1920.– Нью-Йорк; Едмонтон, 1980.– Т. 1.– С. 141.
3. *Зубрицька М.* Етичний парадокс дискурсу любові у драматичних творах Володимира Винниченка.– Наукові записки НаУКМА.– К., 1998.– Т. 4. Філологія.– С. 70.

Сергій Іванюк

ЛІКАР І ЛИСТОНОША

(типологія Фауста і Малахія Стаканчика: світоглядно-естетичні аспекти)

Микола Куліш увійшов 1925 р. в українську літературу як сільський дядько з глухої провінції. Коли його перша п'єса з тріумфом ішла на столичній сцені, він уже працював начальником обласного управління освіти в Одесі, потім у Народному комісаріаті освіти в Харкові, тобто належав до міської інтелігенції, але для більшості письменників та навкололітературних діячів він лишався все тим же дядьком з Олешківських пісків. У нього за плечима була класична гімназіальна освіта, блискуча кар'єра військового – за три роки від «вольноопределяющегося» до штабс-капітана царського війська, а потім до полковника Червоної Армії,– однак на сприйнятті його оточенням це фактично не позначилося.

За якихось п'ять років він завоював собі місце на літературному олімпі – як у творчому, так і в організаційному плані: не тільки став драматургом № 1, але й президентом ВАПЛІТЕ, головою ним же створеного УТОДІК, учасником найбільш інтелектуально наснажених подій 20-х – початку 30-х років в українському мистецтві. Проте для нащадків він усе одно лишився таким собі самородком, який виріс із народних глибин і навпомацки навчився писати видатні п'єси. Такий імідж дуже лестив суспільній свідомості 20-х років; як бачимо, з роками вона мало в чому змінилася. Коли ж його нові твори перестали бути зрозумілими більшості, вона легко прийняла офіційну концепцію – під впливом відвертих ворогів драматург збився на манівці.

Сьогодні дослідники одностайно підкреслюють народність, укоріненість, самобутність Куліша. Щодо мистецької генези, літературних впливів, цитувань і полемік, то тут визнаються лише

відштовхування від Мольєра (в комедіографії) та діалог з Булгаковим у сценографії і з ним же полеміка щодо національного питання. У книзі спогадів Ю. Шевельова знаходимо ще здогад про вплив на Куліша експресіонізму Кроммелінка [1].

Разом з тим Микола Куліш – син свого часу, невіддільний від українського, радянського (хоч і не так однозначно, як І. Микитенко або О. Корнійчук) і європейського літературних процесів. У його творах знаходимо мало не постмодерністську кількість цитувань і алюзій, ремінісценцій і парафразів. Він відчував себе людиною не українського села, а Європи, до якої входить і українське село. Це незаперечно потверджується досі не експлікованим фактом: у найталановитіших своїх п'єсах Куліш веде діалог з велетами європейської естетичної думки. З поліфонії діалогічних зв'язків Куліша з європейською художньофілософською думкою ми виокремимо один голос, що веде до Ґете.

«Фауст» Ґете в Радянському Союзі 20-х років вважався чи не найгеніальнішим твором європейської літератури, він був не просто популярним, а, як тепер прийнято казати, культовим твором. До нього навіть Сталін намагався приміряти, як до еталона, «Дівчину і Смерть» М. Горького. Не кажучи вже про М. Булгакова, автора іншого культового твору, витоки якого саме в філософських і теологічних шуканнях Ґете (тут можна говорити не лише про центральну подію сюжету – появу сатани в реальному світі, а й про епіграф з твору Ґете, повторення імені центрального жіночого персонажа тощо) [2]. «Фауст» справді був еталонним і водночас модерним взірцем можливостей літератури в філософському осмисленні дійсності. Вплив цього твору на розвиток світової (в тому числі української) літератури годі переоцінити.

Ця стаття – не місце для детального аналізу причин такої популярності; варто лише зазначити, що вони були різними для різних верств населення. Передова частина інтелігенції не могла не цінувати естетичної довершеності й філософської глибини твору. Зокрема, для більшості людей творчої праці надзвичайно актуальною була «Передмова на землі», де загострювалася проблема митця в суспільстві,– і то на принципово іншому філософському рівні, аніж у славнозвісній «Партійній організації та партійній літературі» Леніна. З другого боку, для компартійної верхівки «Фауст» був свого роду канонізованим шедевром – і не стільки завдяки його богоборчому змістові, скільки через високу оцінку, що її дав творові – з притаманними йому методологічною кавалерійністю й стилістичною свавільністю –

М. Чернишевський (незаперечний авторитет у галузі естетики як для Леніна, так і для Сталіна). Чернишевський вважав «Фауста» «найдраматичнішим з усіх мені відомих і найбездоганнішим за суворою художністю форми: там не знайдеш жодного слова, що не було б необхідним і не стояло б на своєму місці; і як страшно й необхідно розвивається перед вами драма» [3].

Прямих свідчень того, що Микола Куліш читав «Фауста», у нас немає. Якщо ж вдаватися до припущень, то вірогідніше, що читав. У записнику письменника, частково надрукованому в нью-йоркському виданні його творів, є такий запис: «1928.05.23. Увечері в парку – божевільн. й діти. Оркестра – мелодії вальса з оп. Фауст» [4]. Звісно, знайомство з оперою і здатність впізнати вальси з неї – ще не гарантія знання тексту художнього твору, але це ще одне свідчення загальної культури. Крім того, Куліш надзвичайно високо цінував точку зору Леся Курбаса, вважав його найгеніальнішим із своїх сучасників. В одному з листів до Аркадія Любченка Куліш пише: «Їдете до Леся, чи ні? Коли він одкриває? От де наш геній. Як мені шкода, що не буду з Вами в нього» [5]. Про високий авторитет, що його мав у Куліша Курбас, пише в доносі слідчому й однокамерник драматурга в київських казематах НКВС Е. Штернберг: «Весь мир рисуется этим господином в черных красках. Все, это темные люди с низменными инстинктами, бездарности, подхалимы – одним словом, серая скотская масса. До таких геркулесовых столбов доходит Кулиш в своем контрреволюционном озлоблении. Только три фигуры возвышаются на этом темном фоне: это он, Курбас и Хвильовой. У них одних были светлые идеи, открытия, правдивые сердца, честь и стремление делать добро своему народу. И все это растоптали и уничтожили безжалостные варвары большевики! Таковы на сегодня подлинные мысли и высказывания этого обанкротившегося рыцаря. Нет, господин Кулиш еще своего конрреволюционного жала не выпустил!» [6].

Л. Курбас же, безперечно, читав і перечитував цей безсмертний твір: «Кілька днів тому я взяв до рук Ґетевого «Фауста», і так, граючись, як це буває в компанії, прочитав уголос кілька рядків. Розумієте, що сталося: сталося те, що всі присутні одностайно заявили: яке це глибоке, справжнє, і яке плоске все те, що ми робимо! Тут питання не йде про те, що у Ґете зроблено більш або менш талановито, а в тому питання, як Ґете вирішив для себе питання сезону, як вирішуємо його ми» [7]. Тут, очевидно, йдеться про Пролог у Театрі, але сам факт **активного функціонування** «Фауста» в інтелігентському середовищі тих років – незаперечний. Більше того, можна припустити, що ця драма-

тична поема була дуже популярною серед колективу «Березоля» – один з його співробітників навіть мав прізвисько Фавст.

Ще один, хоч і непрямий доказ знаходимо в уже згаданій книзі Ю. Шевельова, де він пише про вплив драматургії Кроммелінка на М. Куліша: «...Можна з певністю припустити, що Куліш не сам прийшов до Кроммелінка, його міг туди впровадити тільки Курбас. А це кинуло б яскраве світло на те, як Курбас знаходив таланти і виховував їх, як він намагався заліднити ту пустелю, яка оточувала його спершу в людському морі» [8].

Зважаючи на те, що світогляд Куліша в харківський період його життя справді формувався значною мірою під впливом Леся Курбаса, важко припустити, що останній не рекомендував прочитати, а перший не прочитав цю книгу. Принаймні в російських перекладах вона була цілком доступною – лише протягом другої половини XIX ст. вийшли друком переклади Е. Губера, М. Вронченка, Струговщикова, Н. Грекова, А. Овчинникова, І. Павлова, М. Холодковського, О. Фета, П. Труніна, Т. Аносової, Н. Врангеля, Н. Голованова, Н. Маклецової, А. Мамонтова, Д. Цертелева, А. Соколовського і П. Вейнберга [9]. А 1926 року вийшов український переклад першої частини «Фауста» в українському перекладі М. Т. Улезка [10]. І це, безперечно, була дуже помітна подія, яка не могла пройти повз увагу М. Куліша.

Втім усі ці дотичні припущення так би й лишилися припущеннями, якби в тексті однієї з найглибших і наскладніших п'єс Миколи Куліша – «Народний Малахій» – не було очевидних перегуків з Ґете, концептуального діалогу з німецьким генієм, що ми й спробуємо висвітлити.

В образах листоноші Малахія Стаканчика й лікаря Фауста справді чимало спільного. Обоє мають те, що в християнстві називається **гординею**, обоє зазнають **спокуси**, обоє залишають свої **каземати** й вирушають у **мандри**, обоє проходять через **випробування**, пізнають як **видимий**, так і **«потойбічний»** світи...

Спробуємо простежити ці «паралельні курси» життєвих, морально-етичних і філософських ініціацій обох героїв.

Гординя. Фауст відчуває богорівність, побачивши в книзі знак макрокосму:

Яким блаженством всі мої чуття,
Уся моя істота пойнялася,
Немов по жилах полумінь життя
І невмируща юність розлилася...
Чи ж то не бог ці знаки написав,

Що душу збурену втишають,
Що серце вражене втішають,
Що перед розумом наяв
Природи тайнощі всесильні виявляють?
Чи ж я не бог? Я просвітлів!
І враз моє духовне око
В природи творчий вир заглянуло глибоко [11].

Малахій Стаканчик не поступається йому в амбітності. Так, він говорить про себе: «І плювали, і били його по ланитах. Тому він, узявши сурму золотую, подув у ню... *(вийняв дудку)* і заграв всесвітньої голубої симфонії *(заграв на дудку)*. Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу та й заграю...» [12]. Попри разючу інтонаційну відмінність наявність у обох героїв однакового християнського гріха – очевидна.

Саме ця гординя є рисою, без якої неможлива спокуса. Гординя провокує спокусу, свідчить про внутрішню готовність піддатися їй. Фауст сам шукає диявола, кидає йому виклик. Знак макрокосму, знайдений Фаустом у книзі, дає йому новий імпульс, штовхає на пошуки нових одкровень. Цей знак зрушує його з місця, як і Малахія зрушує з місця миттєве прозріння, несподіване усвідомлення необхідності «реформи людини»: «Хотів заборонити мені йти у подорож... А ще начраймил. Він, як і ти, куме, не втямить, що право на велику подорож дала мені революція...» (с. 18).

Прикметно, що в обох героїв це пов'язано зі зміною самоусвідомлення: Фаустові здається, що сам він – Бог, Малахій проголошує себе народним комісаром і згодом також приходить до визнання себе «всесвітнім пастухом». В обох випадках гординя стає причиною зміни знака – замість божественного начала, на яке вони сподіваються, з'являється Мефістофель. Втім останнє більшою мірою стосується Малахія. Хоч він і заперечує релігію, коли пояснює своє бажання здійснити реформу людини, але підсвідомо від самого початку готовий до того, щоб зрештою виголосити монолог про «всесвітнього пастуха» (про революцію як суб'єкт спокуси ми ще поговоримо далі – свідомо змінимо черговість встановлених віх).

Отже, **каземати**. Обидва герої вирушають у подорож, залишивши свої підземелля. У Гете «підземність» Фаустового кабінету підкреслена спеціально:

Ох! Я ще тут, в тюрмі-норі?
О мури прокляті сирі!
У цих мальованих шибках
Небесний світ – і той зачах!

Стримлять до неба стоси книг,
Ненатла точить їх черва,
Їх пилюга густа вкрива,
І кіпоть осіда на них (с. 20).

Мефістофель ніби виводить Фауста на світло, наближає його до Небес. Походження Малахієвого духовного бунту – також із казематів – два роки він просидів у добровільному ув'язненні в клуні, рятуючись від революції. Це не підземелля, але підпілля, що дуже нагадує героїзоване середовище, з якого вийшли й батьки Жовтневої революції. Цей знак рівності між ними й Малахієм має у Куліша велике значення.

Важливу композиційну роль в обох творах відіграє момент ініціації, розриву героєм існуючих зв'язків, виходу зі звичного, етично впорядкованого життя в життя спокушене. Фауст чітко розставляє акценти, дуже структуровано називає те, що зазвичай стримує людину від подібних кроків:

На всі високі духу поривання
Матерія лягає тягарем,
І, благ земних досягши обладання,
Найвище з благ оманою ми звем,
І почуття, і пориви натхненні
Ми в суєті розгублюєм буденній.
Фантазія почне свій смілий льот,
Об вічності черкаючися грані,
Та розмах той повужчає зарані
В мутному вирі часових незгод.
Вгніздиться в серці глибоко турбота
І невсипущая скорбота,
Прогонять радощі, захмарять супокій,
Приймаючи щоразу вид новий:
То ніби дім і двір, то ніби жінка й діти,
Вода, вогонь, отрута, ніж;
Нема загрози – а дрижиш,
Нічого не згубив – а мусиш щось жаліти... (с. 29).

При цьому Фауст тільки означує всі ці перешкоди, автор не змушує його долати їх. Він підкреслено опускає момент подолання: замість романтичного чи псевдоромантичного змагання з «вітряками побуту» Фауст просто переступає через усі ці перешкоди, визнаючи їх неістотними. Іронія, що звучить у процитованих вище словах, набуває конкретно-дієвого потвердження. Фауст виголошує перелік перешкод, що стоять не перед ним, а перед іншими на шляху від побутового до високого, від профанного до сакрального. Велич духу свого героя (це взагалі

провідна думка твору) Ґете стверджує саме тим, що Фауст не вагається, а констатує. Його відхід – театральний, навіть з ознаками водевільності – супроводжується перевдяганням, підміною одного персонажа іншим: доки Фауст замінює ветху професорську мантію на легковажне дорожне вбрання, Мефістофель користається з його мантії для того, щоб розіграти молодого студента.

Розрив Малахія Стаканчика зі звичною дійсністю також театральний: тут і співи, і протиставлення долі двох птахів – одного забитого, другого відпущеного на волю, і картинне зомлівання Стаканчихи, і дещо відсторонені коментарі сусідів. Але якщо Ґете іронізує з приводу романтичного вивищення героя над повсякденністю і побутом, то Куліш надає цьому вивищенню тривожних, подекуди навіть зловісних рис. І це на тлі каскаду жартів, що не дають глядачеві заспокоїтися й замислитися над тим, що, власне, діється на сцені. Прикметно, що відхід Малахія – ніби відповідь Фаусту, хоча жодної згадки про нього в тексті немає. Але все відбувається чітко за сценарієм, окресленим Фаустом: «Нема загрози – а дрижиш...»,– чи не це змусило Малахія раніше переховуватися в яслах (уникаючи побиття дітей?)? І в нього «матерія лягає тягарем» «на всі високі поривання». Він усі ці втрати виправдовує співпереживанням, совістю, своїм високим покликанням і т. ін. І далі – знову ж таки майже дослівно за Фаустовим сценарієм – Малахій зрікається дружини, дітей, майна, друзів і звичок. Він іде навіть далі, ніж окреслив Фауст,– зрікається й «Милости мира», божественного співу, церковного атрибуту усталеного життя. Спокушений, Малахій пориває і з Богом, обирає інший шлях у житті.

Ще від біблійних часів спокуса завжди була однією з найпроблемніших моральних категорій у християнстві. Насамперед це зумовлено суто сакральною природою відмінності між спокусою та покликанням. Ця відмінність не піддається логічному аналізові, вона вища за можливості особистості. Саме вмінням героя її розпізнати (або просто відчути) визначається опозиція: святість і занапащеність.

Якщо в книгах Буття або Йова суб'єкт спокуси відомий і зрозумілий для читача від самого початку (змій, сатана) [13], то далі в європейських літературах активно експлуатуються обидва композиційні прийоми – як традиційний біблійний, так і «закритий» варіант, коли джерело спокуси не відоме читачеві від початку, а розкривається тільки в кульмінації твору. Саме помилка в розпізнаванні стає трагічною в долі Растіньяка у Бальзака,

Ставрогіна та Раскольнікова у Достоєвського, Степана Радченка у Підмогильного...

У цьому ж полягає і принципова композиційна різниця між «Фаустом» і «Народним Малахієм». Хоч Фауст з перших сторінок твору засвідчує свою готовність відгукнутися на спокусу, однак його позиція на початку твору виявляється пасивною: не він приймає ініціативне рішення. Фауст виявляється *покликаним*, обраним – як Богом, так і сатаною. Тут Ґете по суті повторює зав'язку книги Йова: перш ніж починається власне дія твору, читачеві повідомляється історія своєрідного закладу між Богом і сатаною, і ставкою якраз є душа Йова (у Ґете – душа Фауста). Втім, тут є й принципова відмінність: Йов до кінця не знає, що його душа – ставка у вищій грі. Запорука його перемоги – його несхибна віра. Він перемагає, бо не втрачає віри в Бога і в мудрість його промислу попри безкінечні тяжкі випробування, змісту яких він не може збагнути. Фауст від самого початку свідомий можливих наслідків свого вибору. І веде його **не віра в Бога, а віра в себе.**

Фауст прагне зустрічі з Божим ангелом і саме за такого сприймає духа, що являється йому в огняному колі. Коли ж з'являється Мефістофель, то Фауст і на мить не сумнівається, з ким має справу. Велич його стверджується ще в зав'язці – зневага до Мефістофеля (те, як легко він ставиться до необхідності кров'ю підписати угоду з нечистим) є запорукою майбутньої (у фіналі твору) перемоги людського духу Фауста над силами пекла. Церкви в багатьох країнах, зокрема в Німеччині, Росії, цього твору не приймали. Ось що пише В. Жирмунський з цього приводу: «Прикметно, наприклад, що М. Язиков, довідавшись із чуток про те, що Грибоєдов перекладає "Фауста", висловлював побоювання за долю його перекладу. "Можу сказати ствердно,– писав він братові в лютому 1825 р.,– що він перекладає її не для друку; я навіть не знаю, яку сцену може пропустити цензура"» [14]. Твір Ґете справді бунтував проти церковного канону, і головним тут була саме віра Фауста в свої сили, переконаність у тому, що він має право самостійно прийняти таке рішення – підписати договір з дияволом. Ґете потрактовує це не як гординю, а як гордість, не як гріх, а як перемогу над гріхом. Це було одним із перших у світовій літературі потужним гімном індивідуалізму, визнанням людської гідності як вищої гуманістичної цінності.

Спокуса Малахія Стаканчика має іншу, складнішу природу. Джерело її читачеві тривалий час не відкривається. Попри всю безглуздість того, про що він говорить, читач (глядач) не може не відчувати до нього симпатії. Адже Малахій – такий свій,

знайомий, милий і симпатичний. Це типовий український обиватель, котрий любить посидіти з кумом на риболовлі, розчулюється від співу канарки й церковного хору, завжди краще за уряд знає, чому в країні все не так добре, як би хотілося. Український читач (глядач) впізнає власні риси в Малахії Стаканчику, тому, як і герой, не одразу може розгледіти, від кого ж походить спокуса, що зваблює найнароднішого комісара.

І в цьому теж типологічна спорідненість двох персонажів. Фауст також народний герой. Тільки герой іншого народу. Він – похмурий німецький геній, своєрідний місток між освіченим і неосвіченим прошарками суспільства. Він аскетичний учений, який пізнав таємниці світу і зміг поділитися з простим людом часткою свого знання – Фауст передає мудрість своїм учням, лікує людей під час моровиці. Простий люд вдячний йому і шанує його! Чи не в цій спорідненості й головна відмінність? Німці **шанують** лікаря, українці поблажливо й ірраціонально **люблять** листоношу. Центральна Європа раціонально покладається на знання і мудрість, Східна Європа емоційно сподівається на Божий промисел і добру звістку.

Тому й спокуса у Фауста раціонально зважена і зневажена – він їй **не піддається**, а **використовує** її. У фіналі твору він прощений Гретхен і Богом, взятий на небо не за те, що приніс щастя **іншим**, а за те, що **сам** лишився чистим; не за **діяння**, а за **помисли**.

Хто ж спокушає Малахія Стаканчика? Запитання просте. Малахій сам на нього досить однозначно відповідає: «...Право на велику подорож дала мені революція...» (с. 18). В іншому місці Малахій пояснює невдатній прочанці Агапії:

> ...Не до Єрусалиму тепер треба йти, а до нової мети.
> – До якої ж, голубе?
> – До якої? До вищезазначеної, великої, № 666006003, голубої мети... (с. 41).

Нібито все зрозуміло. Певну настороженість викликає хіба що номер мети – він нагадує бюрократично уточнене число Звіра з Одкровення св. Іоанна, а Куліш нічого випадкового собі не дозволяє. Тим більше в такій вистражданій і вивіреній п'єсі, як «Народний Малахій». Оця канцелярська деталь робить нібито випадково кинуте Малахієм число надзвичайно символічним і промовистим, надто ж у поєднанні з романтичним голубим кольором революції, таким популярним серед письменників 20-х років XX ст.

Однак це так би й лишилося поодинокою художньою деталлю, якби не підтверджувалося всією образною системою

твору, аналіз якої знову ж таки найзручніше подавати, зіставляючи тексти «Фауста» і «Народного Малахія». Безперечно, центральне місце тут займає образ Любуні, один із найсвітліших і найчарівніших жіночих образів в українській драматургії. У Любуні багато спільного з Гретхен, хоча її смислова роль у творі інша, ніж у Фаустової коханої. Власне, вони обидві є втіленням патріархального ідеалу жіночності, що перегукується з дидактичним ідеалом, сформульованим ще Есхілом:

І стисло, скромно, сумно, бо й годиться так
Захожим, розмовляйте з чужоземцями.
Скажіть, що вас не вбивство з дому вигнало.
Але щоб не злетіло з ваших уст, бува,
Слівце зухвале. Спокій поміркований
Хай просвітляє ваші лиця, погляди.
Та говоріть не довго і не плутано,
У чому рід ваш часто звинувачують.
Умійте поступитись: ви ж – вигнанниці,
Хто слабший – хай не сміє лихословити [15].

На інше джерело такої концепції жіночності вказує А. Анікст у коментарях до «Фауста»: «Поняття "вічно жіночного", що увінчує "Фауста", викликало в критиці різноманітні потрактування. Не торкаючись їх, відзначимо, що воно підготовлене жіночими образами останньої сцени. Любов і милосердя очищають жінок, і це наближає їх до діви Марії, чий образ має у Ґете інший зміст, ніж у релігійному культі. Вона тут – втілення жіночої чистоти, заступниця всіх грішних, та, що дарує життя. Вічно жіночне втілює ту силу любові, яка постійно оновлює життя й вивищує людину» [16].

Протиставлення християнському ідеалові у Анікста, напевне, зумовлене ідеологічними міркуваннями, бо апелювання до образу Христової матері наприкінці 40-х років минулого століття було цілком недоречним і небезпечним. Зрештою, воно було зухвалим і з огляду на зміст твору – якщо Марія дала життя Ісусу від духу святого, то Гретхен убиває власну дитину, народжену від Фауста, наснаженого й підтриманого дияволом. І попри все це генеза, означена Анікстом,– очевидна. Так само очевидні й паралелі між цими жіночими образами у Ґете й Куліша.

Обидві героїні побожні, самовіддані, сповнені любові; долі обох – трагічні, і вина за цей трагізм лежить на головному героєві. І Любуня, і Гретхен інтуїтивно чутливі до нечистого. Гретхен говорить Фаусту про Мефістофеля:

Того, що ходиш завше з ним,
Ненавиджу я всім нутром своїм;

Такого не було іще ніколи;
Побачу – аж у серці коле,
Той чоловік страшний якийсь (с. 154).

Любуня в передчутті батькового походу розповідає про дуже подібні відчуття: «Ой мамонько! Хрещений! Страшно! Сьогодні, у церкві молившись, відчула – немов духом холодним подуло на мене... Глянула – в Божих очах сум і тінь неминущого... Тінь неминущого» (с. 22).

Любуня нікому не дає життя – не встигає. Та й роль її у п'єсі не є роллю коханої або матері. Куліш не обтяжує себе складним шифруванням імені героїні. Вона й уособлює любов (насамперед у християнському розумінні). Якщо Гретхен прощає Фауста у фіналі (і це є головним виправданням героя перед Богом), то Любуня позбавлена такої можливості. Вона чинить найбільший християнський гріх – самогубство – для очищення і виправдання Малахія. Її любов до Малахія – це потреба її душі, вона як ніхто відчуває батькову душу (згадаймо слова Малахія про сумного Бога: «Ще малим, пам'ятаю, на Зелені у церкві святки, як співали це, уздрілось мені, немов за нашим містечком Бог зійшов на землю, в царині ходить і кадить... Такий собі дідок сивенький у білій одежі, а очі сумні... Кадить на жито, на квіти, на всю Україну...» (с. 24) – як це дзеркально повторює слова Любуні), її трагедія – в неспроможності знайти точку докладання своєї любові. Вона хоче допомогти, але не знає як. Куліш долає «всенародну» сурогатну любов до сурогатного носія вістки, протиставивши їй вищий, самозречений акт любові, вчинений Любунею. І в цьому – істинна суть цього образу.

Рішення, яке вона зрештою приймає, подібне до рішення, на яке зважується Гретхен. І та і та свідомо йдуть на смерть, причиною якої є головні герої творів. Цей самогубчий крок обох героїнь, такий антихристиянський, виявляється переконливим актом підтвердження віри й християнської любові. Але якщо суїцид Любуні ніби сповнений суспільно значимого змісту, його функція у творі – опозиція до безвідповідального замилування «народним» листоношею, то вибір Гретхен – це акт самоочищення, ще одне утвердження індивідуалізму, права особистості на самостійний вибір.

Дуже важливим для розуміння образу Малахія є також інший – епізодичний – жіночий персонаж п'єси: прочанка Агапія. Вона ніби випробовує на міцність головного героя.

...Не до Єрусалиму тепер треба йти, а до нової мети.
– До якої ж, голубе?
– До якої? До вищезазначеної, великої, № 666006003, голубої мети... Тоді вернеться громадянка назад, на своє село, і, йдучи, проповідуватиме слово нове й благокрасне.

Агапія. Ні, я в Єрусалим обрікалася. Хату спродала і все чисто спродала, щоб тільки доставитись туди або на Ахон-гору, намальовану бачила – сяйво і Божую Матір на хмароньках – та щоб ото вернулась я?

Малахій *(напівмрійно)*. Ой, вернися, громадянко,– скаже голова.

Агапія. Ой, не вернуся.

Малахій. Ой, вернися,– додам вже я.

Агапія. Ой, ні!

Малахій *(гнівливо)*. Вернися!

Агапія *(теж з серцем)*. Ні!

Малахій *(з оприском)*. Раба ти!

Агапія *(зраділа)*. У лаврі манахи колись так взивали: раба Божа Агапія.

Малахій *(обійшовши)*. Ой, раби ж!.. ...Жаль, що не маю булави... (с. 41–42).

Дуже важливий діалог, який демонструє умоглядність і навіть шкідливість Малахієвої реформи, оскільки вона антигуманістична, не враховує інтереси людей, навпаки – суперечить їм. Бабка Агапія могла би бути віддзеркаленням Малахія, настільки однаково затято обоє не хочуть повертатися додому. Однак вона категорично відрізняється від «комісара»: її мандрівка стосується тільки її, вона нікому її не нав'язує, вона нікому цією мандрівкою не шкодить. Більше того, вона розірвала всі зв'язки з колишнім життям, у якому в неї нікого й нічого не лишилося. Вона самотня! Самотній і Фауст на початку подорожі. Малахій має родину, і кожною хвилиною своєї подорожі шкодить найріднішим людям. Разом з тим, попри розбіжності в мотивах (спасіння власне і спасіння людства), він мусив би впізнати в Агапії таку ж міру одержимості, як і в нього самого. Він не впізнає. Агапія не цікава йому як особистість – тільки як приклад. «Любов» народу до свого «найнароднішого комісара» виявляється нерозділеною.

У цьому ж і основна концептуальна відмінність образів Фауста й Малахія. Малахій вірить у свою реформу і своє покликання, але вірить егоїстично, відштовхуючи Віру, Надію і Любов. Фауст – попри підпис кров'ю, якому він не надає жодного значення (чесно в тому зізнаючись),– від самого початку обдурює спокусника. Він використовує його для пізнання самого себе, застосовує всі можливості, які надає йому Мефістофель, для самовдосконалення. Фауст, незважаючи на помилки, лишається вірним Богу. Фауст лишається християнином – Малахій стає безбожником.

А бог той, що живе в мені
І сили збуджує духовні,
Громадить їх бентежно в глибині,
Та вийти не дає назовні (с. 57).

Фауст обмежує впливовість Бога своїм внутрішнім світом, Малахій, відринувши Бога, намагається поширити *свій* вплив навколо – на суспільство і навіть на «бога того, що живе» в інших людях.

І це при тому, що він постійно цитує Святе Письмо. У Ґете Біблію цитує інший персонаж – Мефістофель. Його цитування – іронічне й навіть саркастичне (хоч і точне, на відміну від Малахієвого цитування) – це чисте блюзнірство. До речі, й при дворі імператора він з'являється в подобі блазня; по-блазенськи поводиться в багатьох епізодах твору – в сцені в Авербаховім склепі, в Вальпургієву ніч, навіть битву він виграє в якийсь лукавий і блазенський спосіб, ніби бавлячись з людськими життями, ніби випадково всупереч гуманності. Спочатку він приводить майже до повної загибелі імператорське військо, а потім у вирішальну мить влаштовує стихійне лихо, яке винищує армію заколотників. (Зловісна, до речі, подібність до сталінських методів ведення війни, про які, звісно, ні Ґете, ні Куліш ніяк не могли знати. Але наскільки ж це провіденційно і як відповідає загальній концепції «народного вождя» у Куліша!)

Ґете не акцентує уваги на цій характеристиці свого персонажа, але навіть під час розмови з Богом у Пролозі на небі Мефістофель ніби розігрує блазня. І слова Бога, звернені до нього:

> Приходь сюди безпечно завше,
> На ваш-бо рід не маю ворожди,
> А з духів заперечення, лукавче,
> Ти був мені найстерпніший завжди (с. 17–18),

– хоч і непрямо – відповідають такій опозиції: Владар – блазень, Бог – Мефістофель, принаймні не суперечать їй. В реакції персонажів, які зустрічаються з Мефістофелем, також присутнє ставлення до нього як до блазня (згадаймо хоч би сцену в склепі Авербаха). І лише потім, коли люди починають розуміти, що зіткнулися з нечистою силою, з'являється страх.

Персонажі, незнайомі з Малахієм, зустрічають його зі страхом (мадам Аполінара, охоронці в уряді, робітники на заводі тощо), але потім таке ставлення змінюється:

> – Хто цей оратор? Од кого? Про що?
> – Од наркомів до нас...
> – Та ні!.. Сам наркомом назвався.
> По-моєму, клоун з цирку прийшов... (с. 68).

І навіть цитати зі Святого Письма в устах Малахія починають звучати по-блазенськи, як і в устах Мефістофеля: «І плю-

вали, і били його по ланитах. Тому він, узявши сурму золотую, подув у ню... *(вийняв дудку)* і заграв всесвітньої голубої симфонії *(заграв на дудку)*. Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу та й заграю...

Агапія засвітила свічечку. Малахій грав. Йому здавалося, що він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не вважаючи на те, що дудка гугнявила і лунала диким дисонансом» (с. 83).

Образ блазня в європейській середньовічній карнавальній традиції посідає чільне місце, він служить своєрідним містком між верхом і низом, шлюзом, який забезпечує взаємопроникність. «Для сміхової культури середньовіччя характерні такі постаті, як блазні й дурні,– пише М. М. Бахтін.– Вони були немовби постійними, закріпленими в звичайному (тобто некарнавальному) житті, носіями карнавального начала. Вони лишалися блазнями й дурнями завжди і всюди, хоч би де вони з'являлися в житті. Як блазні й дурні вони є носіями особливої життєвої форми, реальної й ідеальної водночас. Вони перебувають на межі життя й мистецтва (немовби в особливій проміжній сфері): це не просто диваки або дурні люди (в побутовому розумінні), але це й не комічні актори» [17]. У випадку з Мефістофелем – постаттю, для якої відкриті і верх, і низ – така метафора цілком виправдана. Але Малахій?!

Може, розгадку треба шукати в законах жанру? «Трагікомедія – це є зображення намагань філістера вилізти з власної шкури і стати героєм. Тут уже цілком ясно, що цей закон не космічний, незаперечний тільки для нього, для цього самого філістера»,– писав Лесь Курбас [18]. Зрозуміло, що в такому випадку філістер матиме однозначно блазенський вигляд. Але слово «блазень» тут можна вживати тільки метафорично, та й сама ця метафора виявиться досить умовною, запозиченою, оскільки саме явище не є органічним в українській культурі.

Сакралізованість постаті Малахія (ім'я його повторює ім'я останнього з малих старозавітних пророків, чия книга – в найчистішому вигляді моралізаторська, професія – листоноша – корелює з функціями пророка, віра у власну богообраність тощо) також виводить його за межі блазенського типу – навіть у метафоричному розумінні.

Природу образу Малахія легше зрозуміти, коли взяти до уваги біблійне значення слова, яке в українських перекладах Біблії звучить як «пророкувати». У Старому Заповіті воно означає не лише «передбачати майбутнє». Подекуди в перекладах Біблії цей зміст навіть втрачається, наприклад: «І весь Ізраїль

ніс ковчег Господнього заповіту з радісним криком, і зі звуком рога, і з сурмами, і з цимбалами, граючи на цитрах та на арфах» [19]. В оригіналі йдеться не про «радісний крик», а про пророкування, про той особливий його різновид, коли пророцтво виголошується в танці, зі співом, вигуками та підвиваннями. В російській мові цій дії приблизно відповідає слово «кликушествовать». І якщо все це врахувати, то найближчим до Малахія Стаканчика в історичній перспективі буде юродивий. «Юродство посідає проміжне становище між сміховим світом і світом церковної культури»,– пишуть Д. Лихачов [20] та ін., відзначаючи, що в Україні це явище було майже незнаним, єдиним відомим юродивим був Ісаакій Печерський.

Це явище, представником якого є Малахій Стаканчик, влучно ілюструє М. Бахтін, коли пише про два начала релігійного світогляду Л. Толстого: «Одне начало за своїм ідеологічним змістом і за своєю класовою природою близьке до європейського, протестантського (кальвіністського) сектантства з його благословінням дарів земних, з його свяченням продуктивної праці та господарського зростання. Друге начало глибоко споріднене зі східним сектантством, особливо з різноманітними буддистськими сектами – з їхнім бродяжництвом, з їхньою ворожістю до будь-якої власності й будь-якої зовнішньої діяльності. <...> Друге начало споріднює його з Китаєм та Індією. Обидва ці начала борються в світогляді Толстого, але перемагає останнє, східне, бездомне» [21]. В образі Малахія Стаканчика ми можемо знайти ту саму боротьбу двох начал. Тільки перше з них, на відміну від Акіма у Толстого, полягає не в селянському, а в міщанському, в *побутовому*. Через те його розрив з власністю, родиною і церковним співом особливо гострий. Його вибір бездомності – особливо вражаючий. І попри все це його претензії на роль пророка особливо комічні.

Трагедія Малахія полягає не в тому, що він «блазень», а в тому, що він такий один. Зневаживши свою закоріненість в повсякденному житті, він не здатний перетворити на карнавал життя інших. Самотність його в цьому індивідуальному карнавалі з усією разючістю розкривається в фінальній сцені, коли він грає на сопілці чарівну музику (так він сам її сприймає), а для оточуючих, некарнавальних людей, ці звуки лунають безнадійною какофонією.

Чи вірили юродивим? Важко сказати. Але не ображали – це однозначно. Малахія також намагаються не ображати. Обізвавши клоуном, робітники відпускають його з богом, не завдавши шкоди. Мадам Аполінара, й та, від страху й ненависті переходить

до поблажливої симпатії. Дико було б намагатися уявити собі подібний персонаж у Ґете. Проте їх спорідненість очевидна.

Дуже точно висловився з цього приводу Карл Ґустав Юнґ: «"Фауст" – це символ, це не просто семіотична вказівка чи якась алегорія чогось давно вже відомого, це вираз чогось існуючого з давніх-давен, діяльного у німецькій душі, чому Ґете повинен був допомогти при народженні. Чи мислимо, щоб якийсь не-німець написав такого собі "Фауста" або "Так казав Заратуст-ра"? Обидва ж бо натякають на те саме, на щось, що вібрує у німецькій душі, на "прадавній образ" (як сказав колись Бурк-гарт), фігуру лікаря та вчителя, з одного боку, й похмурого чарівника, з другого; архетип, з одного боку, Мудреця, "гото-вого-прийти-на-допомогу", та Визволителя, з другого боку, Мага, Чаклуна, Спокусника та Диявола. Цей образ від сивої давнини поховано у Несвідомому, де він спить, аж поки прихильність або неприхильність часу не розбудить його саме тоді, коли ве-лика помилка не відверне народ з правильного шляху. Бо ж там, де з'являються хибні шляхи, потрібен провідник і вчитель чи навіть лікар. Спокуслива і помилкова дорога є отрутою, що мог-ла б бути одночасно цілющим засобом, а тінню Визволителя є диявольський руйнівник» [22].

Хибний шлях народу викликає з Несвідомого небуття, з підземелля, «прадавній образ» Рятівника і Визволителя Мала-хія Стаканчика. З одного боку, це народний тип «кума»-мудре-ця, що сидить з вудкою і розмірковує про долі людства, а з другого,– архетип носія благої вістки, мандрівний пророк, без-домний юродивий, який переконаний, що посланий Богом. Але підземелля – царство диявола. Малахій упевнений, що з його флейти ллється чистий і прозорий звук, чарівна мелодія, але для всіх навколо – це жахливий сумбур. Бо немає в ньому лю-бові до ближнього – наріжного каменя православної традиції, з якої – також – проростає герой. І Малахій робить чорну спра-ву, не усвідомлюючи своєї вини, але неминуче розплачуючись за неї. І не лише сам – втратою розуму (душі, яку забирає рево-люція-сатана?). І не лише в сьогоденні, а й в історичній перспек-тиві – в майбутньому. Його продовження, його завтрашнє – його улюблена дочка накладає на себе руки. Вона, подібно до Есхілових героїв, бере на себе відповідальність і кару за вину свого батька.

Малахій Стаканчик – амбівалентний образ. Він має і викри-вальний, і експериментальний, розпачливий зміст. З одного боку, це пародія на революціонера, що вийшов із підпілля, аби зміни-ти людину, народ, всесвіт, це найнародніший комісар (імена кон-

кретних прототипів можна було б називати, але вони нічого не додадуть, оскільки Малахій – збірний образ усіх їх). З другого боку, може, це й відчайдушна спроба автора приміряти вериги мученика, юродивого, спробувати спрогнозувати немистецький, бродяжницький шлях для себе особисто?

Молоді письменники 20-х років XX ст. також були спокушені революцією. Вони теж мріяли змінити людей. Кращі з них зрозуміли, що починати треба з себе, зрештою обрали шлях Фауста, а не Малахія. Але період малахіанства пережили більшість із них, коли повірили в революцію, коли свідомо чи мимовільно виливали свої палкі слова на її млин. Образ Малахія – спокута Куліша, визнання того, що загибель між жорнами цього млина – це заслужена кара за ту мелодію флейти, яка здавалася їм чарівними звуками...

Після своєї першої драми «97», написаної значною мірою в традиціях народницького позитивізму, Микола Куліш наступною п'єсою «Комуна в степах» зробив крок до творчого методу, який сьогодні ми ідентифікуємо як соціалістичний реалізм. Після цього, значною мірою під впливом Хвильового і Курбаса, почалася еволюція драматурга в напрямку модернізму; ця тенденція остаточно увиразнилася в одній з найскладніших для потрактування п'єсі «Народний Малахій».

Чи міг соцреалістичний причал бути тимчасовою зупинкою на шляху від народницького позитивізму до європейського модернізму? Приклад Куліша засвідчує, що міг і був. Адже вкоріненість соціалістичного реалізму в позитивістському ґрунті очевидна, і саме з нього виросло, по суті, все покоління Розстріляного Відродження. Це підтверджує й досвід інших видатних сучасників Куліша – наприклад, М. Рильського й М. Бажана, для яких соцреалістичний епізод виявився значно довшим і болючішим, він тривав кілька десятиліть, і лише наприкінці життя письменникам вдалося прийти до «третього цвітіння» – власне до модерного символізму.

Прагнучи осмислити світ, у якому все важче ставало жити, «сільський дядько» Куліш звернувся до «похмурого німецького генія». Індивідуалізм лікаря, гімн якому виспівав Ґете, зцілив далеко не всі хвороби західної цивілізації. Але навіть побіжне порівняння з ними захворювань молодого радянського суспільства було зовсім не на користь останнього. З глибоко народним, архетипним образом Фауста Куліш зіставив глибоко народний, архетипний образ містечкового дядька – доморощеного революціонера. Переживши низку буржуазно-демократичних

революцій, Захід дістав імунітет проти дитячої хвороби лівизни. Він почав шукати інший шлях. Ґете підхопив вольтерівське гасло: «Треба порати свій сад» – і розвинув його не вшир, а вглиб, шукаючи не колективних, а індивідуальних рішень. Звеличена ним сила людського духу, помножена на знання, гідність і право особистості на самостійне рішення – цим шляхом пішла Європа.

Куліш гірко усвідомив неможливість цього шляху для сучасної йому України. Він шукав необхідні якості в тих, хто оголосив про свою відповідальність за перетворення суспільної свідомості, за зцілення народу. Вони мали все: рішучість, самовідданість, ідею, дуже подібну до християнської. Але не мали любові. І тому не мали майбутнього.

«Фауст» Ґете було написано в період занепаду, розпаду романтизму в Європі. Перша частина, в основному написана ще наприкінці XVIII ст., і поготів містила чимало рис романтизму. «Народний Малахій» Куліша засвідчив кінець революційного романтизму в українській літературі.

Цей твір – не про фіаско Жовтневої революції. Він – про неможливість її перемоги в цій країні. Він – про ті глибинні, архетипні відмінності народного характеру, які роблять закономірними саме такі наслідки революційних перетворень.

«Народним Малахієм» Куліш відповів і найближчому зі своїх друзів та однодумців, під вирішальним впливом якого формувався ідейний і естетичний світогляд драматурга. Курбас був орієнтований на німецький експресіонізм, він сам визнавав таку генезу свого творчого методу. Він і Куліша як митця намагався виховати в цьому ж ключі. Куліш довів, що шукати треба не там.

Чи вирішив він сам цю проблему? Швидше за все, ні. Її мусив би вирішити подальший розвиток української драматургії і – ширше – української літератури. Цей розвиток урвався через кілька років. Чи відновляться пошуки?

1. Див.: *Шевельов Ю.* (Юрій Шерех). Я – мене – мені... (і довкруги): Спогади.– Т. 1. В Україні.– Видання часопису «Березіль». Видавництво М. П. Коць.– Харків; Нью-Йорк, 2001.– С. 107–108.
2. Докладніше див. про це: *Фиалкова Л.* К генеалогии романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.– М., 1981.– Т. 40.– № 6.– С. 532–536; *Зеркалов А.* Воланд, Мефистофель и др. (Заметки о «теологии» романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Наука и религия.– М., 1987.– № 8.– С. 49–51; № 9.– С. 27–29; *Йованович М.* Об источниках «Мастера и Маргариты» // Известия Рос. АН. Сер. лит. и яз.– М., 1992.– Т. 51.– № 1.– С. 60–72.
3. Цит. за: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе.– Л.: Наука, 1982.– С. 403.

4. *Микола Куліш.* Твори.– Українська Вільна Академія Наук у США.– Н.-Й., 1955.– С. 310.
5. Там само.– С. 320.
6. *Іванюк С.* Міфи про Миколу Куліша // Наукові записки НаУКМА.– К.: КМ Academia, 1998.– Т. 4. Філологія.– С. 81.
7. *Лесь Курбас.* Філософія театру.– К.: Основи, 2001.– С. 389.
8. *Ю. Шевельов* (Юрій Шерех). Я – мене – мені... (і довкруги): Спогади.– Т. 1. В Україні.– С. 108.
9. Див.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе.– Л.: Наука, 1982.– С. 410–428.
10. *Ґете Й. В.* Фауст: Трагедія. І частина / Перекл. М. Т. Улезко.– Х.: Держвидав України, 1926.– 330 с.
11. *Ґете Й. В.* Фауст: Трагедія / Перекл. з нім. М. Лукаша.– К.: Дніпро, 1981.– С. 21. Далі в тексті посилання на це видання.
12. *Куліш М. Г.* Твори: В 2 т.– К.: Дніпро, 1990.– Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Упоряд., підгот. текстів, комент. Л. С. Танюка.– К.: Дніпро, 1990.– С. 83. Далі в тексті сторінки вказано за цим виданням.
13. Див.: Йов, 1:6–27.
14. *Жирмунский В. М.* Вказ. праця.– С. 394.
15. *Есхіл.* Трагедії / Пер. А. Содомори та Б. Тена.– К.: Дніпро, 1990.– С. 66–67.
16. *Аникст А.* Комментарии: *Иоганн-Вольфганг Гете.* Фауст. Первая часть трагедии / Пер. Б. Пастернака // *Иоганн-Вольфганг Гете.* Избранные произведения.– М.: Худ. лит., 1950.– С. 508.
17. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи.– М., 1986.– С. 299.
18. *Курбас Лесь.* Філософія театру.– К.: Основи, 2001.– С. 137.
19. І Хр., 15:28.
20. *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В.* Смех в Древней Руси.– Л., 1984.– С. 72.
21. *Бахтин М. М.* Предисловие (Драматические произведения Л. Толстого) // *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи.– М.: Худ. литра, 1986.– С. 97.
22. *Юнг К-Ґ.* Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.– Львів: Літопис, 1996.– С. 106.

Іван Лисий

СТАТУС І СЕНС ОЗНАЧЕННЯ «ВІТЧИЗНЯНИЙ» У СУЧАСНІЙ ГУМАНІТАРИСТИЦІ

Уже впродовж певного часу при читанні історико-філософських праць (а серед них і належних моїм колегам) спотикаюся на слові «вітчизняний». Спочатку поруч з ним ставив знак питання. Це означало, що маю справу з погано визначеним поняттям. Відтак з'явилася потреба у спеціальній рефлексії над сенсом і статусом означення, вираженого цим словом. Адже ним намагаються окреслити (а частіше – уникнути визначеного окреслення) дотичність певного культурного феномену до якоїсь культури, ареалу її побутування, належність, принаймні генетичну,– культури певній людській спільноті чи суспільно-історичному утворенню.

У передмові до недавньої своєї книги В. Горський констатує, що ми ще не маємо відповіді на запитання «Хто ви, українці?», і стверджує, що «для нас нині пізнання власної сутності є вкрай актуальною проблемою» [1]. Збагнення духовної сутності України поза з'ясуванням національної своєрідності її культури, без теоретично обґрунтованого віднаходження того спільного, що забезпечує єдність внутрішньо диференційованої, гетерономної української культури, її національну цілісність,– неможливе, адже: «Саме в культурі, насамперед духовній, дістають остаточну "санкцію", як і гарантію історичного тривання, національна суб'єктивність, національна ідентичність, національний розвиток» [2]. І хоча значна частина населення України не має потреби в національно-етнічному самовизначенні, проте тут націєтворчий процес триває і українці як нація виразніше визначаються нині культурою, аніж політично. Розмивання ж – навмисне, інерційне чи геть мимовільне – національної визначеності культури не сприяє цьому непростому процесові. Понад

те, воно наче сигналізує про неактуальність і несуттєвість самого намагання культурно самоідентифікуватись.

Сумнівами, які – належить зазначити – зміцнилися у перебігу мого застановлення над цією проблемою, я недавно поділився з учасниками конференції, присвяченої питанням «вітчизняної» історико-філософської науки. Мені хотілося звернути увагу колег на такі формулювання в наукових публікаціях, які у певному відношенні є аналогіями анонсу на телеканалі «Інтер»: «Завтра – славетна стрічка золотої серії *вітчизняного* кіно "Волга-Волга"». Пафос того мого виступу можна із певними застереженнями редукувати до заклику називати речі власними іменами: українське – українським, російське – російським, а імперське – імперським.

Відгуки на мої міркування були полярними: хтось вирішив віднині уникати вживання слова «вітчизняний», інші, обурюючись моїм анахронічним наполяганням на національній визначеності культури, продовжували тут же хизуватися використанням цього слова у різних його варіантах.

Уже після конференції я зміг переконатися в популярності «вітчизняного» в інших сферах гуманітаристики. О. Середа, наприклад, зауважив, що багато хто з його колег-істориків і далі охоплює межами «вітчизняності» Б. Рибакова, але виводить поза ті межі І. Лисяка-Рудницького [3]. Подібне зустрічається і у філології. А. Даниленко у відгуку на публікації В. Франчук запитує, про яку вітчизну писала вона у виданні «Русский язык. Энциклопедия» (М., 1997), коли характеризувала харківську лінгвістичну школу, засновану О. Потебнею, як один з напрямів «вітчизняного мовознавства другої половини XIX ст.» Автор відгуку звертає увагу на те, що та ж В. Франчук у книзі «Українська мова. Енциклопедія» (К., 2000) пише про Потебню як українця, тоді як в названому московському виданні вона характеризує його як російського науковця, що разом з іншими філологами з українських етнічних земель заснував вітчизняну (тут А. Даниленко в дужках перепитує: «українську за духом? Російську за адміністративним поділом? Східнослов'янську за своєю ідеологією?») Харківську лінгвістичну школу [4].

До речі, сам А. Даниленко не уникає означення «вітчизняний», наприклад, коли пише про «стару вітчизняну традицію, насильницьки обірвану на початку 1930-х» [5]. Тут, як видно, це слово не викликає жодних різночитань. Як і в міркуваннях І. Прокоп про «тогочасні (мовиться про другу половину XIX ст.– *І. Л.*) вітчизняні народні школи» [6]. Бо йдеться про українську (не лише за мовою викладання, а й за духом освіти) народну

школу, хоча й функціонувала вона на території і в системі освіти неукраїнської держави.

Таке ж коректне, недвозначне користування означенням «вітчизняний» подибуємо і в історико-філософських працях. Дослідник київської філософської думки стверджує, що «з Києво-Могилянської академії веде початок історія української академічної філософії». У цьому ж абзаці думка продовжується так: «Зусиллями Києво-Могилянських професорів вітчизняна академічна філософія надолужила півтисячолітнє відставання від європейської впродовж якогось століття...» [7]. Зрозуміло, що тут «вітчизняна» є субститутом щойно однозначно окресленої «української» і звертання до цієї фігури викликане суто стилістичними спонуками.

Та вчитаємось в інший пасаж, що стосується проблеми культурної ідентичності академічної філософії в Києві XIX ст. Засуджуючи «наполегливу, часом навіть агресивну (?), національну ідентифікацію тих філософських процесів, що відбувалися в Україні...», ставлячи – замість національно-культурної ідентифікації – питання про місце філософії у регіональній «субкультурі», акцентуючи при тому, що Київ – світове, полінаціональне (як і вся Україна) місто, яке перетворилося з Єрусалима на Вавілон, а київський культурний осередок – перехрестя візантійської, української, російської, польської, єврейської, німецької та інших культур і філософських традицій,– автор констатує, що «в Києві зароджувалась вітчизняна філософія...» [8]. Цього разу важко здогадатися, субститутом якого окреслення філософії є слово «вітчизняний». Здається, тут воно служить своєрідною фігурою умовчання в ситуації, коли національно-культурна ідентифікація явища видається авторові некоректною або безпідставною. Але чому автор обирає саме таку фігуру? І до якої вітчизни це слово нас адресує – до «малої», регіональної чи до дуже «широкої»?

Нарешті, ще один випадок, радше курйоз. Оскільки мовиться про філософію академічну, то автор констатує, що освітні осередки Наддніпрянщини стрімко перетворювалися «на російські за духом і провінційні за статусом навчальні заклади імперії», що КДА була «школою російською, покликаною служити, разом з трьома іншими духовними академіями, імперії... інтересам російської церкви і держави», що належала до шкіл «імперських за самим своїм духом», а в університеті Св. Володимира «людині з національною свідомістю, іншою, ніж свідомість “російських начал”, не місце за кафедрою»; з цього робиться дещо політизований висновок: київська академічна філософія

«існувала й не могла існувати інакше, ніж як гвинтик російського загальноімперського освітнього механізму», а «свідомість київських духовно-академічних мислителів цілком вимірюється шкалою *імперської* ідентичності...»; тому здобуток київських академічних мислителів XIX – поч. XX ст. є «часткою сукупного здобутку загальноросійської академічної філософії» [9]. А через кілька сторінок ця ж філософія знову окреслена як «вітчизняна» в такому контексті: «вітчизняна академічна філософія в її послідовному розвитку і розгортанні (і не лише в Києві)...» [10].

Щоб усунути сумніви щодо того, про яку академічну вітчизняну філософію йдеться, автор прямо вказує, що, обговорюючи академічну філософію XIX – поч. XX ст., «ми мали на увазі сукупний результат діяльності філософських кафедр духовних академій та університетів на теренах Російської імперії», а відтак «вітчизняним» окреслено досвід розвитку філософії в «розумових фортецях» тієї ж Російської імперії [11].

Складно збагнути, на яких підставах зроблено семантичними корелятами «загальноімперське» та «загальноросійське», з одного боку, а з іншого – «вітчизняне»? Що не кажіть, а отому «вітчизняному» притаманний деякий відтінок інтимності. Іноді ставлення до «вітчизняного» інтимізується ще більше, коли зазначене окреслення заміщується ще «родиннішим» – «наше», «власне» тощо; але це вже в інших авторів, до яких також належить звернутися, щоб переконатися – йдеться не про випадковість, а про тенденцію.

Коли історик філософії говорить про вітчизняну філософію, уславлену працями В. Соловйова, то, поза сумнівом, має на оці російську філософську думку. В іншому місці той же автор веде мову про величезну роль П. Юркевича «у становленні національної філософії»,– і тут «національне» є еквівалентом «отечественного». І будь-який сумнів усувається через кілька рядків, де стверджується, що Юркевич створює «своєрідну національну форму релігійної філософії, що завдяки його учневі В. Соловйову набуде світової слави» [12].

Релігієзнавець іменує «вітчизняною» біблієзнавчу традицію, сформовану «біблеїстами Російської імперії»; частиною (?) цієї традиції вважає київську духовно-академічну біблеїстику, репрезентант котрої Д. Богдашевський опрацював певні ісагогічні питання «чи не найкраще у російський біблеїстиці того часу» [13].

Ніхто, звісно, не буде сперечатися про те, що КДА була таким же російським навчальним закладом, як і Казанська чи Петербурзька академії, і що тутешня духовно-академічна тра-

диція так само репрезентувала відповідну російську традицію. Але не можна не здивуватися, чому ця традиція для українського дослідника початку XXI ст. є «вітчизняною»? Досить відомий доктор філософії стверджує в науковому виданні: «...на теренах російських, вітчизняних і для нас...» [14].

У всіх перерахованих випадках (а ілюстрації можна множити), як і в позанауковому офіціозному слововжиткові на кшталт «Велика Вітчизняна війна»*, проглядає корелювання з тією «спільною вітчизною», про яку писав перший київський попечитель фон Брандке ректорові університету Св. Володимира, наполягаючи, що крім неї жодних інших батьківщин мислити не слід [16]. Як не згадати тут вироблений імперськими ідеологами концепт «общерусскости». А їх адепти шукають докази науковості (до речі, їх дотепно дезавуював Юрій Шевельов) «євразійської» концепції ще й на початку XXI ст. І сьогодні звертання до отого невизначеного і, здається, часто невідрефлексованого «вітчизняного» обертається своєрідним потаканням тому ж таки культурному імперіалізмові, довгі вуха якого зауважив за критикованою ним концепцією Шевельов.

Зазначена у попередньому абзаці кореляція наводить на певні висновки щодо глибинної генези описаного тут окреслення явищ культури як «вітчизняних». Його підґрунтя, здається, належить шукати в характерному для свідомості модерну культі загального, чи не найдовершенішою історичною формою оприявлення якого – і це вже не раз констатувалося – стала імперія. Настанова уніфікувати розмаїття, іронізувати над увагою до неповторності унікального (згадаймо і «невроз унікального», і «національну стурбованість») з позицій утвердження універсального, тотального (в нашому випадку – «загальноросійського») випливає з цього культу. Оскільки загальне творилося представниками підпорядкованих спільнот, що лишалися причетними до сакралізованої імперської тотальності, то і їх спадкоємці дорожать імперською спадщиною як надбанням *своєї* культури.

За своїм прямим походженням «вітчизняне» є калькою «отечественного». При перенесенні цього слова-кальки з одного семантичного поля на інше реалізовано інерційне намагання зберегти його первісне смислове, в тому числі й ціннісне навантаження.

Не хотілось би вдаватися до якихось далекосяжних узагальнень щодо такого намагання, проте певну гіпотезу висунути доведеться. У відгуку на широко цитовану в цьому тексті працю

---

* Хоча є науковці, які намагаються виправдати цю наскрізь ідеологічну формулу [15].

зустрічаємо вираз «вітчизняні ревнителі ідейної чистоти» [17], під яким тут розуміють і радянських ортодоксів минулого, і сучасних прихильників «національно-самобутніх» культур. Здається, що і цей автор скористався популярним окресленням механічно, бо ж комуністичні ідеологи та «наційні» [18] діячі не мають спільної вітчизни (дозволю собі нагадати, що автор відгуку свого часу небезпідставно наполягав на семантичній пов'язаності «вітчизни», «батьківщини» з емоційними витоками буття).

Щоби бути прецизійнішим у цих семантичних тонкощах, звернуся до німецького розрізнення – про нього недавно нагадував С. Аверінцев – Heimat (конкретної, «моєї» вітчизни, екзистенційно-інтимна семантика якої досить увиразнена і корелює з розрізненою Ф. Теннісом нацією-спільнотою, нацією-душею – Gemeinschaft) і Vaterland (абстрактної ідеологічної батьківщини, співвіднесеної із суспільною, точніше – політичною нацією – Gesellschaft). Близьке, хоча й не таке виразне розмежування знаходимо в українських і російських тлумачних словниках. У «Новому тлумачному словникові української мови» (1999) «вітчизна» тлумачиться як «батьківщина» в урочистому звучанні, рідний край, тоді як «батьківщина» – 1) країна стосовно людей, які народилися в ній і є її громадянами, вітчизна, рідний край; 2) місце зародження, виникнення чого-небудь. Розрізнення, як бачимо, нечітке, на рівні нюансів. Майже так само у В. Даля... Та можна виснувати, що й українське «вітчизна», і російське «отечество», «отчизна» несуть виразніше ціннісно-екзистенційне навантаження*. Щоправда, розхоже «отечественный», всупереч старанням доглядачів радянського «новоязу», втратило цей семантичний акцент («отечественный производитель», «отечественная марка»). Не дорожать ним і ті наші гуманітарії, котрі, переносячи слово в інший смисловий контекст, хотіли б ухилитися від національно-культурної ідентифікації філософських, літературних та інших феноменів. І діється це в ситуації, коли головною проблемою більшості сучасних культур, як показує Е. Саїд, є означення кожної культури [20].

Тепер можу повернутися до обіцяної гіпотези. Мені здається, що у своєрідному використанні слова «вітчизняний» мимовільно оприявнюється внутрішня причетність цитованих авторів

---

* Саме ця обставина, здається, спонукала Г. Грабовича скептично поставитися до окреслення «вітчизняний»; воно навіть у виразно субститутивному своєму статусі видається йому занадто суб'єктивно-інтимним, щоби мати право фігурувати в науковому тексті. Понад те сенс цієї «суб'єктивності» неприйнятний для Г. Грабовича світоглядно, що він демонструє, закріплюючи за взятим ним у лапки «вітчизняним» наліпки ксенофобії, окремішності та самодостатності, а вітчизняне без лапок прирівнює до інституціально-офіціозного, ваківського [19].

до «загальноросійської» – в тлумаченні євразійця М. С. Трубецького – культури. Так само мимовільно, як і в Данила Нарбута. О. Заливаха розповідав, що, гостюючи у того вдома, був немало здивований тим, що україномовний (принаймні із Заливахою) Нарбут до собаки звертався по-російськи; на здивування гостя господар домівки мимохідь зауважив: «Не зважайте на деталь родинного побуту». Цікаво, що аналогічну деталь зауважив відомий релігійний діяч з Канади С. Ярмусь. Йдеться про дуже інтимні вияви реальної належності людини до певної культури.

Звісно, така належність за власним вибором – невід'ємне право людини. Але дослідник мав би відрефлексувати свою причетність до певної духовної традиції, щоби не вносити зайвих «шумів» до артикуляції своїх розмислів.

М. Попович, для котрого, як мені здається, російська культура не просто існує у його власній через свої вищі досягнення поруч з вершинами світової культури – Гомером, Конфуцієм, Платоном, Фідієм, Августином, Рафаелем, Сервантесом, Бетховеном, Роденом, Тагором, Фелліні, Маркесом, а якимось іншим, ближчим робом, чітко розрізняє «єдину і уніфіковану імперську культуру» чи «загальноімперську культуру», з одного боку, а з іншого – російську етнічну культуру [21]. І тут він спирається на традицію, започатковану ще чи не М. Драгомановим, котрий диференціював російське як державне, імперське і великоруське як етнічне чи національне в культурі. Ту ж формулу застосовує сучасний російський дослідник Д. Гузевич, для якого моноетнічна держава Івана III і є великоруською, а заснована Петром I поліетнічна імперія – російською; він же розрізняє «національну православну культуру» (велико)руського етносу і «(мега)культуру Російської імперії» – поліетнічну і певною мірою поліконфесійну [22].

Повертаючись до практикованого М. Поповичем розрізнення, варто наголосити, що ні ту, ні іншу з розрізнюваних культур він не окреслює як «вітчизняну». З ним заочно солідаризується А. М. Кузнєц, з погляду котрого досвід краху двох імперій – православної і більшовицької – довів, що «вітчизну» (в оригіналі – «родину».– *І. Л.*) не варто плутати з режимом» [23], під яким він розуміє як монархію, імперію, так і тоталітарну диктатуру.

Фіксуючи намагання частини нинішніх українців зберегти за словом «вітчизняний» значення «совєтський» (з реальним смисловим наповненням «імперський»), С. Грабовський дошкульно окреслює суперечність, що з нею стикаються ці люди «імперської

культури», для яких «російське... не іноземне, хоча й не зовсім своє»: вони «розриваються між неможливістю визнати Чукотку чи Туву власною Батьківщиною – і небажанням відмовлятися від імперського спадку» [24].

Тепер, здається, варто підсумувати ці коструба́ті міркування. Статус слова «вітчизняний» в нашій сучасній гуманітаристиці головним чином субститутивний. Сенс же його використання, за винятком стилістично виправданих ситуацій, зводиться до розмивання національно-культурної визначеності явищ духовного життя.

Свого часу відомого дослідника української філософії Володимира Литвинова *змушували* розмивати національну визначеність досліджуваної ним філософської думки києво-могилянців. Він згадує, що зумів захистити кандидатську дисертацію аж у Мінську після трьох років зволікання та заміни в тексті роботи слова «український» словом «вітчизняний». Відтак така заміна стала традицією.

Скільки традицій за останні 12-15 років вдалося деконструювати нашим гуманітаріям! Чому ж ми так дорожимо цією, створеною під примусом?

1. *Горський В. С.* Філософія в українській культурі.– К., 2001.– С. 4.
2. *Дзюба І.* Культура – це самовідтворення нації в просторі і часі // Літературна Україна.– 2000.– 13 квітня.
3. Див.: Критика.– 2001.– Ч. 6 (44).– С. 34.
4. Див.: Український гуманітарний огляд.– К., 2001.– Вип. 6.– С. 138–159.
5. Там само.– С. 172.
6. Мандрівець.– 2002.– № 2.– С. 43.
7. *Ткачук М.* Київська академічна філософія XIX – початку XX ст.– К., 2000.– С. 33.
8. Там само.– С. 121, 127.
9. Там само.– С. 129, 130, 132, 133, 128, 137, 140.
10. Там само.– С. 148.
11. Див. там само.– С. 50, 53–54.
12. Київ в історії філософії України.– К., 2000.– С. 178, 190.
13. Наукові записки НаУКМА.– К., 2001.– Т. 19. Філософія та релігієзнавство.– С. 89, 88, 92.
14. Вісник КНУКіМ. Філософія.– 2001.– № 3.– С. 8.
15. Див.: *Попович М.* Нарис історії культури України.– К., 1999.– С. 630.
16. Див.: Історія Київського університету.– К., 1959.– С. 23.
17. УГО.– К., 2001.– Вип. 5.– С. 233.
18. Це цікаве словечко можна віднайти у кн.: *Ткачук М.* Цит. праця.– С. 139
19. Див.: Критика.– 2001.– Ч. 12.– С. 11.
20. Там само.– С. 7.
21. Див.: *Попович М.* Вказ. праця.– С. 260, 310, 527.
22. Див. *Гузевич Д. Ю.* Кентавр, или к вопросу о бинарности русской культуры.– М., 2000.
23. Вопросы философии.– 2002.– № 1.– С. 179.
24. Сучасність.– 2001.– Ч. 10.– С. 74.

Сергій Пригодій

«МОВА» ЖИВОПИСУ ТА «МОВА» СКУЛЬПТУРИ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

(на матеріалі роману Н. Готорна «Мармуровий Фавн»)

«Мова» живопису та скульптури – звісно, якщо така наявна у художньому тексті,– передбачає, по-перше, мистецтвознавчий дискурс автора (героїв), по-друге, різноманітні імплікації та функціонування живописних і скульптурних образів у художньому творі. Роман Н. Готорна «Мармуровий Фавн» у цьому плані є для дослідника доволі багатим і самобутнім матеріалом.

Насамперед письменник оригінально порівнює живопис і скульптуру. Остання, за Готорном, не може відтворювати плинних, фрагментарних, скороминущих станів та явищ. Їй потрібний спокій (repose), але він має бути «морально-статичним» («moral standstill»), оскільки є й «фізична статика» («physical standstill»). Тому статуя Праксителя «Фавн на відпочинку» спершу так вразила чотирьох героїв своєю інтегрованістю тваринного та людського, однак згодом прискіпливі спостерігачі не побачили в ній нічого, окрім старого пожовклого мармуру. Звідси їх подив-питання: «Чому кожна статуя не може сповнитися теплим життям? Антіной міг би всміхнутися й розповісти нам, чому він завжди сумний. Лікейський Аполлон міг би зіграти на лірі...» [1]. Натомість живопис, підкреслює Готорн, залюбки й колоритно відбиває плинно-фрагментарні стани, ілюзорні явища; він ніколи не «дає» суб'єкт самотнім (як у скульптурі), а завжди в якомусь оточенні, що надає суб'єктові епохальних, історичних або екзистенційних рис. А малюнок загалом створює ефект руху, дії, мерехтіння, чуття, пристрасті, фатальної сили або Божої волі тощо.

Неважко розпізнати у такому порівнянні живопису та скульптури гегелівську думку. Німецький філософ доводив, що «пе-

рехід від скульптури до живопису (інших мистецтв) базується на принципі суб'єктивності». Адже скульптура, за Гегелем, поєднала у своєму змісті субстанційність духу з індивідуальністю (що не була об'єктом рефлексії) в якості окремого суб'єкта, відтак створила об'єктивну єдність – вічну, нерухому, спокійну, істинну. З другого боку, «скульптура зупинилася на повному виливі духовного змісту в тілесну сферу як животворного та осмислюючого начала останньої, і тим самим вона утворила нову об'єктивну єдність» – зовнішню реальну даність. Така теорія дає Гегелю змогу відповісти на питання-подив готорнівських героїв: скульптура спершу зачаровує нас, а потім вражає своєю холодністю, бо вона не припускає вільної, животрепетної гри суб'єктивності! Остання ж, за Гегелем, з необхідністю розриває ті начала, що їх поєднала скульптура (духовну субстанційність – індивідуальність; духовний зміст – зовнішню тілесність), і стає суб'єктивністю, котра поєднує в собі Божу трансцендентність та людську особистісність. Саме така суб'єктивність – основа живопису, що й надає йому життєвої пристрасті, плинності, людської теплоти, але, можливо, й Божої високості, чуття Вічності [2].

І все-таки Натаніель Готорн, незважаючи на великий авторитет Гегеля у США в середині XIX ст., делікатно коригує його теорію. Спершу вустами Міріем він картає деяких скульпторів за створення голих (чи майже голих) фігур із банальними назвами «Венера», «Німфа», «Єва»; ратує за те, що сьогодні людина «принципово одягнена», і одяг має чимале значення, тож і ліпити треба одягнені фігури. Натомість в давнину античні скульптори справді бачили довколо себе напівголих красунь і красенів, що й відтворювали у мармурі. Отже, Міріем (і автор), на відміну од Гегеля, котрий вповні покладався на античний взірець, стверджує історичний підхід до скульптуротворення. Далі, одначе, Готорн посилює полеміку: він «примушує» свого героя Кеньйона витворити новаційну диво-статую – бюст Клеопатри, що зачаровує всіх якраз своєю жіночою амбівалентністю, живістю, чуттєвістю, але й гідністю, історичним колоритом, національною своєрідністю тощо. Письменник наче каже: Гегель виводив свою теорію скульптури на суто класичному матеріалі. Проте мистецтво скульптури змінюється з часом, і сьогодні талановитий скульптор може новаторськи суб'єктивізувати свій витвір, інтегруючи в ньому особистісне, історичне, національне, вічне. На потвердження цього автор «Мармурового Фавна» рядопокладає «Клеопатру» Кеньйона з малюнками Хілди та Міріем, які буквально кохаються як у ніжнопластичних етюдах, так і в картинах символічних на теми вічні, біблійні, історичні.

Водночас Готорн-мистецтвознавець порушує й питання художньої деталі, «маленької речі» в живописі та скульптурі. Він, як і його персонажі, милується «рукою Хілди», виліпленою Кеньйоном, та «дитячим черевичком», змальованим Міріем, відзначаючи їх бездоганну пластику, але й якусь незбагненну сугестію душевного і духовного, чудодійну таїну, що заворожує глядача. Звісно, Готорн і тут іде супроти Гегеля, однак цікавіше інше. Ще до Італії американець захоплювався голландським живописом: «Дивно,– писав він,– наскільки одухотвореною та багатозначною стає найпрозаїчніша річ... якщо зобразити її з достеменною точністю. Ці голландці вміли осягти душу простих речей і примушували їх тим самим уособлювати та розкривати світ людського духу» [3]. «Голландський вплив» дається взнаки у «Червоно-яскравій літері» (1850) і, особливо, у «Домі з сімома фронтонами» (1852). В Італії Готорн, напевно, підпав під чари як деталізовано-пластичного живопису, так і велично-сугестивного, трансцендентного, рафаелівського. Обидві тенденції вповні заявляють про себе у «Мармуровому Фавні», органічно вписуючись у загальну пізньоромантичну поетику твору.

Втім, не заперечуючи сторонніх впливів, маємо пам'ятати й про американські корені художньої деталі в Готорна. Найближчою у часі тут є, звісно, естетична теорія Р. Емерсона, котрий писав: «Малі й нікчемні речі служать як великі символи. Чим пересічніше явище, що символізує Закон, тим потужніший ефект, що найдовше лишається в людській пам'яті» [4]. Можна було б витлумачити «символізм малого» у Р. Емерсона як загальноромантичну орієнтацію – «в одній краплині ввесь океан відобразити». Проте, не відкидаючи останньої, варто все-таки враховувати й особливу американську пристрасть до деталі, до «малої речі», що повсякденно дається взнаки у побуті, господарстві, журналістиці, мистецтві тощо. Пояснюється це певною прагматичністю, але й демократичністю американської душі, що разом з відомою емблематичністю та трансцендентальністю зроджують «символізм малого». Конкретно це проявляється в явищі так званого «каталогу» (підкреслено деталізованої картини буття, котра сугестує «духовну єдність у різноманітті»), який подибуємо в новоанглійських пуритан – Р. Емерсона, Г. Торо, У. Уїтмена, Г. Мелвілла і, звичайно, в Н. Готорна, зосібна у романі «Мармуровий Фавн». І хоча «каталог» – такий же старий, як Гомер, в Америці він набирає статусу яскравої національної традиції [5].

Готорн-мистецтвознавець цікаво порівнює й техніку живопису та скульптури. Так, Міріем навмисно затінює студію, але

залишає невеличкий отвір для світла, яке в такий спосіб створює романтичний ефект пікторальності. Щось подібне – темний фон та різко висвітлений об'єкт – бачимо й на полотнах голландських малярів, що ще раз підтверджує відомі уподобання Готорна. З другого боку, техніка скульптури у «Мармуровому Фавні» базується на тріаді: «матеріал – ідея – втілення ідеї в матеріалі». Причому, як виявляється, за тодішніми стандартами сам скульптор не торкався мармуру. Він лише давав «ідею-ескіз», за яким спеціально навчені майстри вирізьбляли з брили мармуру певну фігуру чи композицію. Таким чином, живописна техніка у Готорна вкорінена в голландську практику, скульптурна – в італійську.

Нарешті, чи не найнесподіванішою в «Мармуровому Фавні» постає дихотомія «імітація – самобутня творчість». Устами Хілди автор стверджує, що у світі є кілька справжніх геніїв-живописців, усі інші лише «пнуться» в генії, поповнюючи собою шереги ремісників. Тому Хілда, аби не примножувати когорти «другосортників», вирішує імітувати великих митців. Шляхом якогось особливо напруженого, «магічного» спостереження вона сягає самої суті тієї чи тієї картини; над нею наче з'являються духи геніальних авторів, що й підказують дівчині, де шукати в картині істину. Хілда копіює великих і робить це так майстерно, що в Римі її всі поважають.

У такий спосіб Н. Готорн відверто заперечував теорію Р. Емерсона про творця-генія (чи принаймні «талановитого митця»), вивищував імітацію, яку Р. Емерсон терпіти не міг, «бо то – завжди вторинність, а не "нова класифікація"», догма людська, а не геніальна новація. Втім, і тут Н. Готорн залишається вірним принципу амбівалентності, бо в образі Кеньйона – зокрема тоді, коли той витворив бюст Клеопатри – письменник йде слідом за Р. Емерсоном. Отже, маємо водночас й апологетику Ральфа Уолдо Емерсона, і полеміку з ним.

Прикметно також, що «імітація», наслідування у Н. Готорна не є «наслідуванням природи» і тільки природи; як і в Р. Емерсона, наслідування у нього може означати імітацію Природи, але й Духа і Суб'єктивності. А готорнівські герої зазвичай ведуть мову про суб'єктивне бачення (творчість), ідеальне, міметичне. Саме так дивився на «наслідування» Арістотель у «Поетиці», хоча радянська естетика традиційно редукує арістотелівський «мімезис» виключно до «імітації Природи», що спрощує теорію Стагірита.

Загалом же спостерігаємо цікаву закономірність у готорнівському дискурсі: він майже не заторкує дихотомії «митець –

суспільство» – певно, найпопулярнішої теми західноєвропейських романтиків,– натомість любовно виявляючи своєрідність живопису та скульптури, їхню схожість і відмінність. Це зовсім не означає, що в культурі США не актуалізувалась проблема «митець – суспільство»; вона, до речі, по-своєму озвучувалася попередниками та сучасниками Натаніеля Готорна, та й сам письменник віддав їй належне у своїй новелі «Майстер краси». Втім і переакцентація авторської уваги в «Мармуровому Фавні» мала за собою нову для американців тенденцію. Як свідчать документи, саме в середині XIX ст. прагматичний янкі починає дедалі більше цікавитися мистецтвом, передовсім живописом – по всіх штатах влаштовують виставки вітчизняних та зарубіжних художників, з'являється й відповідна довідкова література з живопису, скульптури тощо [6]. Відтак роман Н. Готорна художньо відбивав цю позитивну зміну в американському житті, а італійський досвід автора і, головне, його лірична вдача якнайбільше посприяли зазначеній аберації в «Мармуровому Фавні», зумовили й багатющу імплікацію його живописних та скульптурних образів.

Почати б з «характеротворчих образів» – тобто малюнків, ескізів, картин, що слугують у романі насамперед розкриттю характерів персонажів. Так, красуня Міріем демонструє три свої малюнки. На першому зображено, як Яїл вбиває Сісеру; зображено вражаюче, зі страшними, кривавими деталями. При цьому видно, що спершу образ Яїли трактувався авторкою традиційно – як взірець жіночості, геройства, патріотизму. Аж раптом Міріем змінює малюнок: якимось незбагненним розчерком пензля вона робить Яїл жорстокою вбивцею, що ладна нишпорити по кишенях Сісери заледве той віддасть Богові душу. На другому ескізі бачимо Юдиф, яка щойно відрізала голову вавілонцю Олоферну. Проте авторка позбавляє Юдиф традиційно героїського ореолу; натомість голова Олоферна з жовчною посмішкою, адресованою Юдиф, набуває діяболічного виразу тріумфу. Та ж – перелякана на смерть. Нарешті, третій ескіз Міріем представляє жахливу сцену, де цнотлива донька Ірода отримує відрізану голову Іоанна Хрестителя. Знову-таки, хоча загальний концепт малюнка і запозичується у Бернардо Луїні, авторка і тут вносить свої корективи: обличчя святого виражає докір й звинувачення, і жінка зрештою також відчуває вину [7].

Аби в читача не лишилося жодного сумніву, Н. Готорн підкреслює: «Знову й знову в її (Міріем.– *С. П.*) малюнках проступала ідея жінки, що чинить страшну помсту чоловікові». Та-

кий зачин, природно, інтригує, а автор всіляко підтримує й підсилює інтригу, аж поки наприкінці твору ми не дізнаємось: Міріем – доньку знатного роду – хотіли були насильно віддати заміж за старого вельможу. Вона категорично відмовилася, що спричинило скандал. Однак далі зі старим вельможею-женихом трапилося якесь лихо, всі подумали, що це, власне, Міріем доклала до того руку й осудили її, тоді як жодної вини за дівчиною не було. Не витримавши осуду, вона втекла до Риму й з головою поринула в мистецтво. Втім, як засвідчують її малюнки, велика образа збудила в ній бажання помсти та духовне сум'яття, і ці суперечливі почуття не зникли, не розвіялися, а попри волю художниці трансформувалися в живописні образи, теми та сюжети. В усіх цих знаках відбився внутрішній стан Міріем, її суперечливий характер, а також певна «захисна терапія» супроти пекучих переживань.

Здається, з критиків-готорністів ще ніхто не помітив явного суголосся поміж щойно озвученою психологією Міріем та теорією Дж. Кебла, викладеною в книзі «Лікувальна сила Поезії» 1844 року. Останній писав: «Поезія (мистецтво) є непрямим вираженням якоїсь всепоглинаючої емоції або чуття, безпосереднє задоволення яких "пригнічується" ("repressed"). Це пригнічення зумовлюється авторським відчуттям "сорому" й "необхідністю замовчувати те, що сталося"; конфлікт поміж потребою вираження та спонукою стримувати це самовираження вирішується авторською змогою "полегшити ("вилікувати") таємні переживання без ушкодження сором'язливості людини через художню творчість, яка шляхом певних камуфляжувань та інакомовлення все-таки виражає потаємні емоції автора, слугуючи тим самим "захисним клапаном", що рятує художника від божевілля» [8]. Сучасне літературознавство справедливо вважає Джона Кебла одним із засновників «психологічної критики», а також передвісником Фройда і психоаналізу [9]. Н. Готорн, як ми показали, художньо втілює подібну концепцію в образі трьох малюнків Міріем, демонструючи безсумнівне новаторство в межах американської літератури XIX ст.

Водночас, малюнки Міріем провокують і на психоаналітичне тлумачення та антитетичну критику. Зокрема, добре відомі положення Фройда про «зворотність» або «перекинутість» суті наших снів, сновидінь, художніх творів: приміром, коли сниться багач, то це має означати бідність, якщо бачимо уві сні одягненого, то це сугестує наготу; чуття приязності – ворожість та гнів тощо. Антитетична ж критика (Г. Блум), виходячи з постулату, що після Мільтона митець просто не може не зважати на

сторонні впливи, пропонує, «на основі захисних механізмів», цілком протилежне тлумачення цього тексту. Так, Міріем нарочито й однозначно малює вбивство жінкою чоловіка, але сама демонстративна нарочитість цього діяння підказує нам можливість прочитати три малюнки «від супротивного». А саме – чітко явлений у Міріем комплекс Електри. З іншого боку, в ескізах готорнівської художниці наявна (це підкреслює сам автор!) радикальна корекція традиції або митця-попередника. Коригування це – принципово антитетичне (Яїл-героїня та Яїл-вбивця і т. д.), що засвідчує: поряд із мимовільним вираженням бажань, «захисною терапією», комплексом Електри малюнки Міріем знаменують собою й природне бажання самобутнього художника «перемогти» вплив традиції, попередника – бодай через протилежне тлумачення їхніх шедеврів.

Нарешті, відтята чоловіча голова, що так страхітливо фігурує у трьох малярських сюжетах Міріем, підказує нам адлерівську та ґендерну інтерпретації героїні через її витвори. За А. Адлером (котрий покладається на Ніцше), в основі людської психіки лежить вроджене бажання вивищитися, випередити іншого, досягти Успіху в найширшому сенсі слова. Проте в житті це основоположне бажання часто не справджується, що призводить до зродження почуття неповноцінності, а далі й до найрізноманітніших комплексів та контрреакцій людини [10]. Саме так Міріем, що зросла у вельможному середовищі, всіляко демонструє в романі своє високоособистісне «Я», силу волі, пристрасне бажання утвердитися у світі. Однак її інтенції жорстко заперечуються, її гідність поневажується, свобода негується, кохання профанується. Але одвічне «бажання влади» – незбориме, воно інакомовно постає на повний зріст у малюнках дівчини: голова – символ першості, вищості, влади – відтинається у кривдника-чоловіка, і бодай у такий художній спосіб Міріем почасти реалізує своє прагнення перемогти, самоствердитися у світі. Останнє підводить нас до ґендерного тлумачення.

Як довів ще у середині XIX ст. І. Бахофен, в основі людської цивілізації лежать дві головні стихії – матріархальна і патріархальна. З плином часу вони перекриваються багатьма культурними нашаруваннями, але спроквола то одне, то друге начало може пробиватися на поверхню сучасного життя й зумовлювати свій «ухил». Матріархат, за Бахофеном, вирізняється чуттєво-емоційною домінантою, любовним ставленням до Природи, Землі, до своїх дітей, бо вони – діти матерів. Патріархат же починається з ієрархії: батько – син – мати – дочки. Ієрархія базується на законі, а той – на логічному мисленні. Відтак Міріем,

знову й знову змальовуючи, як жінка відтинає й спотворює чоловічу голову – символ панлогізму, закону, патріархату – актуалізує натхненний бунт матріархальної стихії проти патріархальної. На локальному рівні ескізи Міріем означують протест талановитої дівчини-художниці проти патріархального суспільства Італії XIX ст., тоді як «імітація великих» Хілдою якраз потверджує її поступку патріархальній ідеології через самозамовчування особистості.

Проте чи не найяскравіше «характеротворчий» двобій поміж Міріем та Хілдою автор влаштовує перед картинами Рафаеля і Гвідо. Хілда з великим пієтетом скопіювала рафаелівську сцену, де архангел Михаїл убиває змія-зло. Для Хілди це – абсолютний тріумф Добра над Злом. Міріем же заперечує Рафаелю, твердячи, що Зло і Добро – рівносильні, рівновеликі, тому Рафаель не мав права змальовувати урочисто-святкового, чисто-білого Михаїла, що запросто однією ногою придушує змія-Зло. Навпаки, наполягає Міріем, якщо Михаїл і здобув перемогу, то він мусить бути виснаженим, у крові, ледь-ледь триматися на ногах.

Відмінність у баченні Зла героїнями ще більше урельєфнюється, коли Хілда майстерно відтворила портрет Беатріче Ченчі (Гвідо), але не може позбутися враження, що Беатріче начебто повсякчас хоче відвести очі. Міріем відразу ж пояснює, що Беатріче скоїла страшний злочин і тому соромиться дивитися людям у вічі. Хілда ж, не знаючи («не пам'ятаючи»), що саме вчинила Беатріче, наполягає на її цілковитій чистоті, безгрішності.

Так через полемічну рецепцію класики Н. Готорн розкриває протилежні натури своїх героїнь – кришталево чисту, янгольську (Хілда) та амбівалентно складну, зіткану зі світлотіні та перегри добра і зла (Міріем). Автор помалу амбівалентизує американку: відмовивши в допомозі подрузі у найскрутнішу годину, прегарна Хілда демонструє й доволі негарну, нелюдську якість, котра зрештою пом'якшується, лібералізується. В контексті твору така метаморфоза якраз і втілює уже відому нам ідею: найчистіше й бездоганне створіння на землі не може уникнути гріхопадіння; але, спізнавши Зло і страждання, воно зрештою помудрішає та вдосконалиться.

Втім «двобій» Хілди та Міріем у Готорна має й іншу конотацію – порівняння американця та європейця. Останнє, як відомо, зачіпало головний нерв американської самосвідомості й культури. Адже, виборовши політичну незалежність і зростаючи економічно, США ще тривалий час лишалися «культурною колонією»

Англії та Європи. Американські інтелігенти XIX ст., створюючи самобутню літературу і культуру, цілком природно виходили на проблему «американець – європеєць». Романтики доволі різнобічно її потрактовували. Скажімо, Г. Мелвілл у повісті «Benito Cereno» (1855) доволі різко протиставляє американський демократизм, звитягу, молодечість, але й духовну малорозвиненість (Делано) та європейську витонченість, культурність, але й немічність, хирлявість (Cereno). При цьому більшу перспективу все-таки має американець.

Н. Готорн у «Мармуровому Фавні» чинить значно делікатніше. Тут американці (Хілда, Кеньйон) спершу виказують ідеальну душевну чистоту та аналітичність, культурно-художницький хист, толерантність. У певний момент, одначе, ці характери набувають «мармурової холодності» (Кеньйон) та догматичної однозначності (тут явно звучить випад супроти новоанглійського пуританства). Але, пройшовши через випробування, герої-американці ускладнюються, набувають духовної витонченості. Натомість європейці (Міріем, її рідні, що лишаються поза сценою, священик тощо) вражають своєю амбівалентністю, високою культурністю, розкутою емоційністю, проте в їх світі відчувається дія якоїсь тиранічної норми, хоча тут-таки про себе заявляє буйне карнавальне начало, глибочінь історії. Не дивно, чому саме Готорнова романістика так вабила (що не виключало й критики) Генрі Джеймса, який «міжнародну тему» довів до художньої досконалості в неоромантичному романі «Жіночий портрет», реалістичній повісті «Дейзі Міллер» та пізніх імпресіоністичних шедеврах «Посли», «Крила Голубки», «Золота чаша».

Здебільшого скульптурні образи в «Мармуровому Фавні» вносять із собою ту чи ту філософську ідею. Буквально з перших сторінок класичні статуї, вписані у панораму Риму з його «етруською, давньоримською та християнською минувшиною», зроджують відчуття неосяжної глибини буття, але й навіюють думку про швидкоплинність, проминальність нашого індивідуального життя. Далі ці думки й тональність проходять рефреном через увесь роман і, окрім індивідуального настрою Н. Готорна, сигналізують важливі культурні тенденції.

Зокрема, наука давно зафіксувала відоме прискорення-активізацію американського життя у 40–50-х роках, що в людській психіці відбилося відчуттям швидкоплинності індивідуального існування. Втім така історична настроєвість знаходила підтримку й в американській традиції: ідеї швидкого колообігу буття в язичників-індіанців; уявлення про життя як «долину сліз, страждання, юдолі та скороминущості» у новоанглійських пуритан;

«меланхолійний сплін» пізнього Просвітництва (Френо); фрагментарність та проминальність, скепсис і фаталізм реального життя на загальному тлі Ідеальності в пізньому трансценденталізмі. Тож зазначена тенденція у Н. Готорна, Г. Мелвілла, Г. Лонгфелло, Е. По поставала як синтез історії та традиції. Проте у «Мармуровому Фавні» явно додається ще й давньоримська аналогія. Так, Н. Готорн природно згадує Горація на римських вулицях, що враз актуалізує у творі Горацієву філософію мінливості Долі, швидкоплинності людського існування, відтак – і класичну тезу carpe diem. Зрештою можна сказати, що герої роману та його автор саме й реалізують оте carpe diem, поринаючи сповна у мистецтво, екстреми життя, особистісні трансформації, карнавал тощо.

Своєрідним поглибленням філософії проминання та carpe diem звучить думка Міріем, котра споглядає скульптуру: «Як ці бюсти у мармурі,– каже дівчина,– так само наша індивідуальна доля існує в граніті часу. Нам лише здається, що ми самі її вирізьбляємо; насправді ж її першоформа існує до всіх наших дій» [11]. Отже, його величність Час посідає тут місце божества. І це не випадково. Нагадаємо, що, за давньоримською міфологією, Час (Chronos) є дідом Фавна. Коли Зевс переміг батька, Кроноса, то старого, за однією версією, скинули в Тартар, за іншою – відправили «в екзиль» до «дикої» Італії. Там Кронос зачав рід (Кронос – Пік – Фавн – Латин; донька Латина, Лавінія, стає дружиною Енея – а там, як відомо, рукою подати до римлян!), нащадків якого ми зустрічаємо в романі Н. Готорна. Тому Chronos у творі й справді все приводить на цей світ, але й «ковтає» все у належну годину. Всесилля Часу по всіх усюдах відчувається в романі, індивідуальна ж воля (доля) – дійсно закута у граніт Часу.

Звичайно, в такому малюнку спостерігаємо свідомий випад Н. Готорна супроти теорії «self-reliance» Р. Емерсона, просвітницької ідеї людини – «коваля власної долі», проти американського апофеозу індивідуалізму. Втім прикметно, що 1860 р.– саме тоді, коли Н. Готорн опублікував «Мармурового Фавна»,– вийшло у світ есе «Доля» Р. Емерсона, де вельми несподівано філософ-трансценденталіст наголошує на природній детермінації, робить Природу («Фатум») діалектично рівнозначною Духу («Силі-Волі»), а людину – жорстко обумовленим створінням (що не заперечує її самості). Тож об'єктивно виходить, що Н. Готорн та Р. Емерсон одночасно коригували свої погляди на Індивідуалізм. Причина цього – в посиленні гегельянства серед американських інтелігентів («сент-луїські гегельянці») [12] та

у поширенні у США дарвіністських ідей [13]. Не забудьмо також, що Р. Емерсон і Н. Готорн завжди розглядали людину як суперечливу істоту – самодостатню особу і водночас «фасад Божого палацу», «інструмент Духу» тощо. Нарешті, Готорнова згадка про те, що наша «першоформа існує до всіх наших дій», відсилає нас і до Платонових «Федона» та «Федра» – цілком природна референція з огляду на античні впливи, що їх зазнав автор «Мармурового Фавна» в Італії.

Значною мірою через скульптуру та архітектуру кристалізується Готорнова ідея регресу людської цивілізації. Античність у цьому процесі посідає найвищу позицію, а всі наступні цивілізації (культури) дедалі більше варваризуються. Такий погляд інтегрує відому античну традицію («чотири віки») та дорогі Н. Готорнові новоанглійську і романтичну ідеї – остання при цьому більш суголосна західноєвропейському, аніж американському романтизмові.

Нарешті, заслуговує на увагу й антиамериканський епатаж Н. Готорна. Вустами Кеньйона він висловлює подив з приводу зацікавленості американців скульптурою та їхнього бажання увічнити себе в мармурі. Адже сім'ї в США такі нетривкі й мають таку коротку історію, що правнуки або й онуки можуть не знати, як звали їхнього діда-прадіда. А скульптури, найімовірніше, пустять з молотка за першої нагоди. Огидно уявити,– міркує Кеньйон,– як твій бюст потрапить до незнайомців, котрі на потіху відламуватимуть твого носа (як це роблять з бюстом Цезаря), коли нікого не трапиться поруч.

Коментарів такий малюнок, здається, не потребує; хоча варто пам'ятати, що Н. Готорн в цілому доволі неоднозначно портретує своїх земляків, як, до речі, й представників інших націй.

Таким чином, «мова» живопису і скульптури у «Мармуровому Фавні» озвучує доволі професійне порівняння зазначених видів мистецтва, доцільну полеміку й перегук з Гегелем, природу та генезу художньої деталі, а також несподівану дихотомію «імітація – справжня творчість». Живописні ж та скульптурні образи вражаюче сугестують психологічний, психоаналітичний, «адлерівський», антитетичний та гендерний аспекти їхніх творців; опозицію «американець – європеєць», філософію швидкоплинності життя та carpe diem, антиіндивідуалістичний та антиамериканський «випади» автора і, зрештою, ідею регресу людської цивілізації.

Звісно, цим поставлена проблема не вичерпується, але її часткове висвітлення підказує нам й інші цікаві аспекти «Мармурового Фавна».

1. *Hawthorne N.* The Marble Faun.– N.Y., Signet, 1961.– P. 21.
2. Див.: *Гегель.* Сочинения: В 14 томах.– М., 1958.– Т. 14.– С. 9–14.
3. Цит. за: *Ковалев Ю.* Легенды и реальность // Натаниель Готорн. Дом о семи фронтонах.– Л., 1975.– С. 14.
4. *Emerson R. W.* Selected Essays.– N.Y., 1982.– P. 269.
5. Див.: *Buell L.* Transcendentalist Catalogue Rhetoric: Vision Versus Form // Critical Essays on American Transcendentalism.– Boston, Massachusetts, 1982.– P. 417.
6. American Life in the 1840-s / Ed. by Carle Bode.– N.Y., 1967.– P. 227–238.
7. *Hawthorne N.* The Marble Faun.– N.Y., Signet, 1961.– P. 39–40.
8. *Abrams M. H.* A Glossary of Literary Terms.– Cornell University, 1975.– P. 42.
9. Там само.
10. *Адлер А.* Воспитание детей. Взаимодействие полов.– Ростов-на-Дону, 1998.
11. *Hawthorne N.* The Marble Faun.– N.Y., Signet, 1961.– P. 90.
12. *Copleston Fr.* A History of Philosophy.– N.Y.: Doubleday, 1994.– Vol. VIII.– P. 265–267.
13. American Thought: Civil War to World War I.– N.Y., 1959.– P. XVII–XXI.

Ростислав Семків

САРКАЗМ ЯК ПРИНЦИП РОЗГОРТАННЯ СЮЖЕТУ ТА ПОБУДОВИ ОБРАЗУ В АНТИУТОПІЯХ

(на прикладі романів «Ми» Є. Замятіна та «1984» Дж. Оруела)

Наявність у творі більш чи менш яскраво вираженої авторської іронії не завжди вказує на його сатиричну спрямованість (наприклад, вона не виявляється у творах з романтичною іронією). Проте якщо ми, з огляду на контекст, можемо кваліфікувати іронічні висловлювання автора як сарказм (тобто найбільш напружене, вкрай гостре емоційне інакомовлення), то можемо бути певні, що метою його використання є саме сатиричне «знищення» зображуваного об'єкта. І навпаки: можемо твердити, що антиутопії, які загалом спрямовані на *однозначне* «...заперечення викривленого, убогого, спрощеного розуміння... ідеалу» [1, *48*], використовують сарказм як засадничий принцип розвитку сюжету та створення образів (як топосів, так і персонажів). Виявляючи прямий взаємозв'язок між сарказмом та сатирою, можемо, з одного боку, припускати полемічну настанову автора вже навіть у тих творах, де зустрічаються лише окремі саркастичні репліки персонажів чи оповідача, а з другого – засвідчити виняткову дуальність *(саркастичну прірву)* між гаданим та фактичним розвитком сюжету або між різними, інколи полярно віддаленими, іпостасями одного й того ж персонажа.

Механізм взаємодії авторської настанови та трансляції її текстом реципієнтові складається з кількох стадій: першою ланкою є автор, котрий ставиться до певної (гіпотетичної) політичної системи вкрай негативно, проте на рівні тексту розгортає перед нами не пряме звинувачення-інвективу, а обернене (тобто власне іронічне) висловлювання. Різка негація зображуваного перетворює іронію на сарказм, який жорстко поляризує всю структуру даного тексту. Читач здійснює зворотну операцію: спостерігаючи катастрофічні виверти сюжету чи абсолютні су-

перечності, які розривають (іноді, як-от в антиутопії Р. Шеклі «Злочинна цивілізація», буквально) цілісність персонажів та інших образів антиутопій, ми поступово дешифруємо первинну авторську настанову і розуміємо всю глибину його сарказму, яка не може бути передана поодинокими висловлюваннями.

На сюжетному рівні простого *героїчного* твору пряме зіткнення героя і системи, проти якої він виступає, може бути реалізоване лише у двох варіантах розвитку подій: або перемагає герой, або «влада». Перше, коли не брати до уваги практики «мажорного» соцреалістичного писання та зразків новітньої «масової» літератури, трапляється не так вже й часто: *однозначна* перемога героя позбавила б твір певного ефекту.

Шаблонні твори соцреалізму, так звані *колгоспні* та *виробничі* романи (пор. «Цемент» Ф. Гладкова, «Танкер "Дербент"» Ю. Крімова і т. д.) колізію протистояння однозначно вирішують на користь героя – переможця обставин чи злої змови, під владою яких він опиняється. Одну з найбільш яскравих картин такого протистояння і перемоги героя знаходимо у творі М. Стельмаха «Марко Безсмертний»: герой, виявляючи нелюдську мужність у ситуації битви, перемагає саму смерть, яка не витримує суто риторичного зіткнення з героєм [2, IV, *12–13*]. Марко перемагає її словом, примушує відступити йому життя (пор. з антитетичною ситуацією Лицаря в Берґмановому фільмі «Сьома печать»). Вірячи у своє «безсмертя», а радше у всесильність людини, герой Стельмаха самим бажанням жити завершує свою боротьбу повною перемогою.

Аналогічний розвиток сюжету знаходимо в сучасних романах «масового» штибу – добрий герой у фіналі завжди перемагає сили зла (чи навіть «імперію зла») і відновлює *правильний* світопорядок, незрідка при цьому зазнаючи страждань. Але хай там як, перемога героя у всіх цих текстах є абсолютною і, ясна річ, неіронічною.

Інший варіант розвитку сюжету – це *моральна* перемога, демонстрація духовної вищості героя. Приклад такого фіналу бачимо, скажімо, в «Саді Гетсиманському» І. Багряного: на відміну від героїв його «Тигроловів», котрі після численних пригод щасливо рятуються втечею з радянської держави, в романі «Сад Гетсиманський» головних дійових осіб – чотирьох братів Чумаків – засуджено до ув'язнення в таборах, проте патетичний фінал звучить радше як ода переможцям:

> Але всі дороги сходимі й всі могили зчислимі, і кожна ніч – навіть полярна ніч! – кінчається ранком... І вони йдуть... Зціпивши зуби, вони йтимуть через ніч злоби й зненависти, не здаючись доти, доки її не перейдуть [3, *528*].

Для романів-антиутопій, як-от «Ми» Є. Замятіна чи «1984» Дж. Оруела, характерною є, навпаки, повна невдача героя – чергування надії на перемогу та її крах. В обох книгах герой намагається виступити проти «ідеальної» держави і, виступаючи, зазнає повної поразки. Специфіка похмурої іронії цих романів полягає в демонстрації автором своєрідного звуження мислення героя: він повністю приймає правила гри, запропоновані системою, відмовляється від самої можливості сумніву і завершує свій шлях «щасливим», переконаним у правоті вироку, що над ним здійснюється. Протагоніст перестає сумніватися і починає мислити одновимірно, неіронічно. Автор, навпаки, зводячи колишній сумнів протагоніста до абсурду його впокорення, іронізує, *іронічно вказує*, що мислити в такий спосіб – жахливо. Автор через фінальну антигуманну сповідь героя «1984» насправді проповідує нам високий гуманізм. У такому ракурсі *іронізування* не матиме комічного ефекту, лише ефект *риторичний*, а окрім того, не виявлятиметься у творі напрямки (в іронізуванні персонажа), а буде присутнє в контексті розуміння даного тексту читачем:

> The waiters were turning back to their work. One of them approached with the gin bottle. Winston, sitting in a blissful dream, paid no attention as his glass was filled up. He was not running or cheering any longer. He was back in the Ministry of Love, with everything forgiven, his soul white as snow. He was in the public dock, confessing everything, implicating everybody. He was walking down the white-tiled corridor, with the feeling of walking in sunlight, and an armed guard at his back. The long-hoped-for bullet was entering his brain.
> He gazed up at the enormous face. Forty years it had taken him to learn what kind of smile was hidden beneath the dark mustache. O cruel, needless misunderstanding! O stubborn, self-willed exile from the loving breast! Two gin-scented tears trickled down the sides of his nose. But it was all right, everything was all right, the struggle was finished. He had won the victory over himself. He loved Big Brother [4, *245*].

Щоб зрозуміти, наскільки іронічним (більш того – саркастичним) є даний уривок, варто порівняти його з відповідним фіналом «Саду Гетсиманського»:

> Тепер він ішов на Голгофу... він вже не бачив, що там в тій яскравій залі було, бо йому гойднувся весь світ:
> Перед ним стояли три його рідних брати!!!
> Три його рідних брати...
> Ноги підкосились, і тіло похилилося, як підрізаний колос... Микола дебелою рукою підхопив Андрія й притис його до своїх

розхристаних грудей – і Андрій нестримно заридав на тих грудях...
– Ну от... – посміхнувся Микола й поляпував пестливо по спині.– Ну от...
Михайло засміявся, а Серьога закінчив:
– От тепер ми всі вкупі.
І з викликом глянув туди, де рясніли й блищали ордени за столами, застеленими червоним сукном,– гордий, і мовчазний, і безстрашний Серьога, орденоносний пілот.
Їх всіх прирекли до розстрілу. Закритий Ревтрибунал судив їх. Але не на підставі зізнань, лише на підставі «свідчень» сексотів і провокаторів та на підставі прокурорського пафосу... А головне – на підставі того, чого судді не знали, лише вгадували та тямили, на що ці люди здібні [3, *527*].

Ситуативно і навіть структурно обидві цитати подібні, проте в другій автор прямо засуджує спробу зламати людину і демонструє велич людської незламності, тоді як Оруел іронізує, змальовуючи картину позірного навернення персонажа, під «навернення» маючи на увазі саме ламання.

Сарказм Оруела залишає фінал тексту «підвішеним», не до кінця зрозумілим. У Багряного спостерігаємо навіть якусь подобу «щасливого завершення»: адже братів не розстрілюють – а із заслання (як знаємо після «Тигроловів») можна втекти. Тим часом сюжет Оруела завершується подієвою непевністю – ми не знаємо, чи розстріляли Вінстона, чи він собі лише уявляє це. Автор неначе *відкидає* фабулу геть, натякаючи нам, що головна подія *вже відбулася* на символічному рівні: Вінстона зламано, хоча ми чекали від нього іншого – а отже, людина не здатна побороти біль, страх та самий авторитет влади, що і є причиною суму та сарказму Оруела. «Ми» закінчується не меншим крахом мрій персонажів віднайти право на свободу та власну гідність.

Таку ж непримиренну суперечність спостерігаємо й на рівні побудови образу персонажа. Тіло патетичного героя характеризується гомогенністю та абсолютністю характеристик. Це, без перебільшення, тіло античного героя-напівбога, зображуване відповідно до домінуючого коду даного тексту: міфологічного, фольклорного чи реалістичного. Проте в антиутопіях персонаж починає виступати одночасно у своїй *героїчній* і *негероїчній*, «прозаїчній» сутності. Його тіло (а інколи й дух) не витримує боротьби з владою – він втрачає ореол міфічної невразливості, всепереможності. Іронічне руйнування гомогенності тіла героя починається з іронічного сумніву щодо його здатності опиратися маєстатичності влади:

He had stopped because he was frightened. A bowed, gray-colored, skeletonlike thing was coming toward him. Its actual appearance was frightening, and not merely the fact that he knew it to be himself ...The creature's face seems to be protruded, because of its bent carriage. A forlorn jailbird's face with a nobby forehead running backinto a bald scalp, a crooked nose and battered-looking cheekbones above which the eyes were fierce and watchful [4, *223*].

Іронічне розуміння відносності *героїзму* персонажа ще більше посилюється, коли нам демонструють, з якою легкістю можна маніпулювати його тілом – скажімо, повернути його до попереднього «сильного» стану:

They even gave him warm water to wash with. They had given him new underclothes and a clean suit of overalls. They had dressed his varicose ulcer with soothing ointment. They had pulled out the remnants of his teeth and given him a new set of dentures...
...it was not an illusion that his muscules were growing rounder and his skin tauter [4, 226–*227*].

З іншого боку, така *подвійність* тіла є перифразом подвійності світовідчуття персонажа – він позначений сумнівом в уніфікованій одностайній системі утопічного світу, саме своєю іронічно забарвленою подвійністю випадаючи з нього:

Я стал стеклянный. Я увидел – в себе, внутри. Было два меня. Один я – прежний, Д-503, нумер Д-503, а другой... Раньше он только чуть высовывал свои лохматые лапы из скорлупы, а теперь вылезал весь...
И в первый раз в жизни... с изумлением вижу себя, как кого-то «его». Вот я-он: черные, прочерченные по-прямой брови; и между ними – как шрам – вертикальная морщина (не знаю, была ли она раньше). Стальные, серые глаза, обведённые тенью бессонной ночи; и за этой сталью... оказывается, я никогда не знал, что там [5, *45–46*].

Антитетичність портрета персонажа окреслена графічно і кольористично: прямі (рішучі) брови та сталевий (суворий) колір очей поєднано з вертикальною (перпендикулярною) зморшкою сумніву та «тінню» – не-сталевим, сірим кольором кіл втоми. Таким чином, образ тіла персонажа антиутопій роздвоюється і внаслідок глибинної іронічної (саркастичної) інтенції автора втрачає гомогенність. Паралельно тривають процеси тілесного «розпаду» супровідних персонажів: особливо це помітно на прикладах жіночих образів. Як правило, в тексті присутні дві жінки, одна з яких свідомісно і тілесно репрезентує цінності владної системи (пор. бездумну лояльність до партії та асексуальність Катрін з «1984», оптимізм та мажорність О-90 з «Ми»),

а друга – виступає «спокусницею», джерелом сумніву, «символом не звитяги, а поразки» [6, *392*]. Джулія з «1984» та I-330 з «Ми» надихають героя на шлях непокори, а зрада їх героєм позначає його капітуляцію: розкіш і свобода статевого зв'язку обертаються болем і примусовістю тортури – влада позбавляє героя найбільш цінного з атрибутів його приватності.

Сумнів персонажа репрезентує його фройдистське Ід, котре намагається розірвати абсолютну оптимальність владного Супер-Его. Таким чином, епіцентр зла більше не локалізується в зовнішньому антигерої чи владній системі, а всередині самого персонажа, внаслідок чого останній втрачає гомогенність, а отже, і *героїчність*. Тому в текстах, котрі, як антиутопії, ґрунтуються на саркастичній установці автора, персонаж у фіналі не може іронізувати над системою, оскільки перестає бути для нас джерелом цілісної риторики. Таким джерелом залишається тільки автор, котрий покладається на нашу недовіру до проголошуваних персонажами сентенцій:

> It was O'Brien who was directing everything... He was the tormentor, he was the protector, he was the inquisitor, he was the friend [4, *201*].

Образ «колективного тіла» влади в антиутопіях виступає могутнім і гомогенним – всі його характеристики підкреслено *імперські* – і всуціль, і в образах окремих представників влада видається нам непереможною:

> Something crashed on the bed behind Winston's back. The head of a ladder had been thrust through the window and had burst in the frame. Someone was climbing through the window. There was a stampede of boots up the stairs. The room was full of solid men in black uniforms, with iron-shod boots on their feet and truncheons in their hands.
> ...A man with a smooth prizefighter's jowl in which the mouth was only a slit paused opposite him, balancing his truncheon meditatively between thumb and forefinger [4, *183*].

Могутність образу людини влади переростає власне тілесний вимір, набуває метафізичних трансцендентних ознак:

> You are thinking that I talk of power, and yet I am not even able to prevent the decay of my own body. Can you not understand Whinston, that the individual is only a cell? The weariness of the cell is the vigor of the organism... every human being is doomed to die, which is the greatest of all failures. But if he can make complete, utter submission, if he can escape from his identity, if he can merge himself in the Party so that he is the Party, then he is all-powerful and immortal [4, *217–218*].

З другого боку, протагоніст може бути втягнутий в колективне *ми*, поєднуватися з образами влади, проти яких потім виступатиме:

> ...Музыкальный Завод всеми своими трубами пел Марш Единого Государства. Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт шли нумера – сотни, тысячи нумеров, в голубоватых юнифах, с золотыми бляхами на груди – государственный нумер каждого и каждой [5, *11*].

У цьому випадку з'являється і короткий час функціонує юнґівська *колективна свідомість*, яка в антиутопіях не є ані метою, ані передумовою побудови найдосконалішого та найсправедливішого ладу, до якого слід прагнути, а, навпаки, спричинює постання тоталітарного пекла, спробувати знайти вихід з якого покликано героя.

Подібно до образів персонажів структуруються й топоси. Відомі утопії – «Держава» Платона, «Утопія» Т. Мора, «Місто Сонця» Т. Кампанелли тощо, аж до ідеальної топоніміки Х.-Л. Борхеса – розгортають перед нами гомогенні зображення ідеальної системи влади поряд з її упорядкованими топографічними обрисами. Топос, що його можна назвати «імперським», репродукується також в численних *героїчних* текстах, що обслуговували ту чи ту ідеологію (пор. образ Москви-столиці в радянській літературі). Це візія абсолютного міста – найпишнішого, величного, могутнього центру світу і світової цивілізації. Зрозуміло, що в іронічному тексті такий образ трактується як частина ідеології, котра підлягає деструкції. Зміщення найперше впаде у вічі, коли порівнюватимемо відповідні уривки утопій та антиутопій:

> Здание, громадное, громадное здание, каких теперь по несколько в самых больших столицах,– или нет, теперь ни одного такого! ...Нет... это лишь оболочка здания, это его наружные стены; а там, внутри, уж настоящий дом, громаднейший дом: он покрыт этим чугунно-хрустальным зданием, как футляром; оно образует вокруг него широкие галереи по всем этажам. Какая лёгкая архитектура этого внутреннего дома, какие маленькие простенки между окнами, а окна огромные, широкие, во всю вышину этажей! ...Но как же всё это богато! Везде алюминий и алюминий, и все промежутки окон одеты огромными зеркалами [7, *402–403*].

> Блаженно-синее небо, крошечные детские солнца в каждой из блях, не омраченные безумием мыслей лица... Лучи – понимаете: все из какой-то единой, лучистой, улыбающейся материи. А медные такты: «Тра-та-та-там. Тра-та-та-там», эти сверкающие на

солнце медные ступени, и с каждой ступенью – вы поднимаетесь всё выше, в головокружительную синеву...
И вот, так же, как это было утром, на эллинге, я опять увидел, будто только вот сейчас первый раз в жизни, увидел всё: непреложные прямые улицы, брызжущее лучами стекло мостовых, божественные параллелепипеды прозрачных жилищ, квадратную гармонию серо-голубых шеренг [5, *11*].

Ні настроєм, ні «геометрією зображення» цитовані уривки не відрізняються. Проте в другому випадку ми *оцінюємо* сам топос по-іншому. «Підозра» (термін В. Буса [8]) в іронічній настанові автора «Ми» виникає ще на перших сторінках, оскільки його риторика починає суперечити нашим переконанням щодо універсальності певних цінностей:

Тысячу лет тому ваши героические предки покорили власти Единого Государства весь земной шар. Вам предстоит ещё более славный подвиг: стеклянным, електрическим, огнедышащим ИНТЕГРАЛОМ проинтегрировать бесконечное уравнение Вселенной. Вам предстоит благодетельному игу разума подчинить неведомые существа, обитающие на иных планетах – быть может, ещё в диком состоянии свободы [5, *8*].

У наведеному попередньо «топографічному» уривку Замятіна також є «іронічний ключ»: *«не омраченные безумием мыслей лица»*. Читач, тепер переконаний у глибинному іронізуванні автора, вже не сприйматиме зображену територію патетично, а навпаки – оцінюватиме її вкрай негативно, саркастично. Траянів Рим перетворюється на Рим Калігули і Нерона.

Образи «імперії» набувають ознак *специфічної* тілесності – перед нами єдиний організм, власне, односпрямована *система*, що якраз унаочнює поняття *влади*:

Нынче утром я был на эллинге, где строится И н т е г р а л, и вдруг увидел станки: с закрытыми глазами, самозабвенно кружились шары регуляторов; мотыли, сверкая, сгибались вправо и влево; гордо покачивал плечами балансир; в такт неслышной музыке приседало долото долбёжного станка. Я вдруг увидел всю красоту этого грандиозного машинного балета, залитого легким голубым солнцем.
И дальше сам с собою: почему красиво? Почему танец красив? Ответ: потому что это н е с в о б о д н о е движение, потому что весь глубокий смысл танца именно в абсолютной эстетической подчиненности, идеальной несвободе [5, *10*].

З другого боку, якби не останній абзац, зображення нагадувало б пересічний, *патетичний* за своєю модальністю уривок із соцреалістичного виробничого роману (пор. роботу механізмів

корабля в романі Ю.Кримова «Танкер "Дербент"»). Зміна модальності впливає на наше ставлення до прочитаного, проте структурно саме зображення ще не змінюється.

Інше бачимо в романі «1984». Іронія приховується тут в самому структуруванні зображення: суперечність виникає «зсередини» того, що бачимо, а не тому, що нас додатковими натяками наводить на це автор:

> The Ministry of Love was the really frightening one. There were no windows in it at all. Winston had never been inside the Ministry of Love, nor within half a kilometer of it. It was a place impossible to enter except on official business, and then only by penetrating through a maze of barbed-wire entanglements, steel doors, and the hidden maching-gun nests. Even the streets leading up to its outer barriers were roamed by gorilla-faced guards in black uniforms, armed with jointed truncheons [4, *8*].

«Іронічна підозра» виникає в нас при зіставленні назви будівлі та її опису. Ми вже не сприймаємо зображений топос нейтрально – іронія проникає в саму структуру його побудови, а що опозиція образів на кшталт «міністерство любові» та «горили в чорних уніформах» є непримиренною, іронія миттєво набуває свого найвищого, найбільш напруженого вияву.

Отже, структурування тексту на всіх його рівнях (особливо помітне на рівні побудови сюжету та образів персонажів і топосів) може служити нам для дешифрування первинної іронічної настанови автора. Більше того, в антиутопіях, де таке структурування характеризується винятковою полярністю, ми розуміємо, що на обличчі автора не іронічний усміх, а болюча гримаса сарказму.

1. *Шахова К.* Англійська художня антиутопія у світовому контексті // Література Англії XX століття.– К.: Либідь, 1993.– С. 46–71.
2. *Стельмах М.* Твори: В 5 т.– К.: Держлітвидав УРСР, 1962.
3. *Багряний І.* Сад Гетсиманський: Роман.– К.: Дніпро, 1992.
4. *Orwell G.* 1984.– N.Y.: Penguin Group, 1983.
5. *Замятин Е.* Мы.– М.: Худ. лит-ра, 1983.
6. *Кемпбелл Дж.* Герой із тисячею облич.– К.: Альтернативи, 1999.
7. *Чернышевский Н.* Что делать?– М.: Худ. лит-ра, 1966.
8. *Booth W.* A Rethoric of Irony.– Chicago: University of Chicago Press, 1974.

Наталія Пелешенко

ЕЛЕМЕНТИ РЕЛІГІЙНОЇ БАРОКОВОЇ ДРАМИ У ПІЗНІЙ ТВОРЧОСТІ Ф. М. ДОСТОЄВСЬКОГО

(на матеріалі романів «Ідіот» та «Підліток»)

Гуманітарії сьогодні (як і сто років тому) вирішують означені Ф. М. Достоєвським глибинні проблеми буття. Дослідників і читачів інтригують складні сюжетні ходи, полісемантичні образи та символи, ключ до розуміння яких слід шукати в Біблії, міфології, апокрифах і легендах, творах літератури попередніх епох. У текстах Ф. М. Достоєвського присутні, здавалося б, непоєднувані речі: кримінальні історії з філософським одкровенням, авантюрний сюжет з проповіддю, мелодраматичність і натуралізм тощо. За всім цим проглядається реальна духовна глибина людини, реальне ставлення до Бога, реальні ідеї, якими живуть герої [1, *35*], хоча конструкція романів Ф. М. Достоєвського «менш за все нагадує так званий "реалістичний" роман» [1, *34*].

Не потребує доведення той факт, що письменнику було тісно в рамках реалістичної поетики, принципи якої не апелюють до творчого духу, що «стирає межі між епохами, країнами, народами, поетичними жанрами» [2, *51*]. М. Бердяєв був переконаний у тому, що справжнє мистецтво не може бути реалістичним, тобто відбивати емпіричну дійсність. Воно має проникати в духовну реальність, у метафізичний світ і символічно їх зображати. М. Бахтін також говорив про «ворожість і чужість» Достоєвському особливого типу афористичного мислення, витвореного літературою класицизму і Просвітництва [3, *110*], що належали до ренесансно-реалістичної культурної парадигми. У творах письменника, на думку М. Бердяєва, якраз і немає нічого ренесансного, там відчувається релігійний біль і морок, прагнення світла та звільнення людського духу через страждання [1, *36–37*]. Письмо Достоєвського містить елементи поетики літературних стилів, які представляють протилежний ренесансному

бароково-романтичний тип культури. Об'єднує цю парадигму не аполлонівська статика, а діонісійська стихія, що породжує трагедію. Творчість Ф. М. Достоєвського М. Бердяєв називає «Діонісовим мистецтвом» [1, *32, 34*].

У жанровій системі Ф. М. Достоєвського виділяється «містерія» (породження діонісійського культу), що розвинулася на слов'янському християнському ґрунті саме в епоху бароко. Отже, спробуємо простежити у пізніх романах Ф. М. Достоєвського елементи поетики барокової драми, головним чином українського театру XVII–XVIII ст., якому і зобов'язаний своїм виникненням російський шкільний театр (поч. XVIII – середини XVIII ст.) [4, *28*]. У свою чергу, український театр багато чим завдячує польському шкільному театрові, хоча київські ученідраматурги його не копіювали і витворили відмінний від польського репертуар, розробили специфічно українську систему жанрів, поетику, сценографію тощо. В цілому ж слов'янський шкільний театр епохи бароко виконував дидактичну й естетичну функції, будучи тісно прив'язаний до церковно-обрядового календаря. Тут апробовувалися нові мистецькі програми і водночас моделювався християнський світогляд.

Наприкінці XIX ст. вагому місіонерську роль виконували твори Ф. М. Достоєвського, цього передтечі нового християнського мистецтва, яке, на думку В. Соловйова, повинне було зародитися всередині панівного антирелігійного реалізму, оскільки реалістичне мистецтво, не зіперте на релігійні почуття та думку, втрачало силу морального впливу [5, *59*]. Герої Ф. М. Достоєвського саме й дошукуються керівної ідеї, що зв'язала б людство, «думки хоча б наполовину тієї сили, як у минулих століттях» [6, *315*]. За всієї тематичної, композиційної, образної ускладненості пізніх творів Ф. М. Достоєвського в них майже дидактично виписані ідеали письменника: ідеал людської особистості – Христос, а також ідеал суспільний – «не народ, а Церква» [5, *61*], тобто моральне вдосконалення, втілення Христових заповідей, духовне братство при збереженні соціальної нерівності станів [5, *61*]. Світогляд письменника М. Бердяєв називає «фатально» роздвоєним [1, *144*] між «винятковим антропологізмом й антропоцентризмом» [1, *42*], що означає представлення окремого індивіда, його ідеї, його шляху пізнання свободи, добра і зла, аж до богоборства, яке закінчується ввіренням людської долі Боголюдині – Христу [1, *42*], та ідеалом всесвітнього релігійного об'єднання, соборності.

Переосмислення, переломлення головної, вищої ідеї в свідомостях різних індивідів і визначає інтелектуальну поліфонію

романів Ф. М. Достоєвського, їх «вихідний пункт» й апріорну конфліктність [7, *17*]. Саме «драма ідей» є точкою зближення творів Достоєвського як з літературою бароко, так і модерними течіями XX ст. (згадаймо «драму ідей» Лесі Українки, психологічні маніпулювання експресіоністів, моральний експеримент В. Винниченка тощо).

Поділяючи думку Л. Гроссмана про те, що романи Ф. Достоєвського останнього періоду є містеріями [7, *10*], М. Бахтін все ж наголошував, що драматична структура не дозволяє розгорнутися множинності свідомостей з їхніми світами [3, *20*], бо в драмі все наперед вирішене і приречене на завершення, хоча й не в одній площині. Однак це зауваження не суперечить наявності в прозі російського письменника барокових містеріальних елементів. Драми XVII–XVIII ст. були покликані стверджувати віру в Христа, прославляти його Церкву. Містерія Достоєвського знову виводить на авансцену людину, яка після важких душевних випробувань повірила у Бога, в Його світло. Слов'янська барокова драма найкраще «прописала» жанрові форми містерій та мораліте і меншою мірою – міраклю, які, відрізняючись сюжетно і тематично, мали спільні засоби поетики та сценографії. В цій студії ми і спробуємо поглянути на роман Ф. М. Достоєвського «Ідіот» як на драму-містерію і на роман «Підліток» як на драму-мораліте.

Художній простір барокової драми, що виступав моделлю християнського космосу, був орієнтований по горизонталі та вертикалі (остання орієнтація була особливо важливою). Обов'язковий триярусний поділ сцени (небо-земля-пекло) імітував світопорядок, пов'язаність мікро- й макрокосмосу Божим словом, а також слугував більш виразному окресленню «проблеми людського буття» [4, *89*]. У цьому зв'язку вкрай важливою є думка Б. Енгельгарда, яку поділяв М. Бахтін, про три плани розгортання романів Достоєвського: «середовище», «ґрунт», «земля», де «середовище» – це зовнішній, вимушений акт існування свідомості; ґрунт – органічна система народного духу; а земля – вища реальність і водночас той світ, де протікає земне життя духу [цит. 3, *28*]. Це царство любові, свободи, радості. До речі, М. Бахтін, виділяючи меніпею як жанрову ознаку творів Достоєвського, наголошує на її триплановості й зазначає, що саме меніпея вплинула на середньовічну містерію та жанри XVII–XVIII ст. (приміром, «розмови мертвих», поширені у XVII–XVIII ст.) [3, *133*]. Якоюсь мірою «земля» Достоєвського – це «рай» барокових драм.

Рай, ностальгія за яким імпліцитно присутня у християнстві [8, *169*], можливий у позачасовості, куди герої Достоєвського

іноді миттєво переходять під час епілептичного нападу або сну, тобто у стані знищення часу та історії (падіння) і повернення первісності, природності людини [8, *172*]. Так, саме рай на землі, перший день людства бачить у своєму сні Версилов, що можна потрактувати як «відновлення райського стану» [8, *171*]: гармонія душі й тіла, злагода між людиною й природою, зустріч людей з богами. За моменти земного одкровення, що стають наслідком духовного напруження, Версилов і Мишкін у «середовищі» платять розчаруванням, хворобою, мороком.

Питання про можливість «раю на землі» чи існування тільки «раю мисленого» – надзвичайно поширене в апокрифічній літературі: «Ходіння Агапія до раю», «Послання архієпископа Новгородського Василія (Каліки) до владики Тверського Федора про рай», «Ходіння Зосіми до рахманів» і найпоказовіший твір у цьому плані – перекладний апокриф про Макарія Римського, відомий на східнослов'янських землях уже у XIV ст. Святий Макарій (грецьке Μάκαρ – щасливий, блаженний) своїм праведним життям переборов диявольські спокуси і майже досяг райського стану, що впізнається за такими ознаками: святий живе в печері, на яку вказав голуб; йому служать два леви; ворон носить йому їжу (як пророкові Іллі). Але Макарій відраджує трьох юнаків від пошуків раю – місця, «кдѣ прилежить небо к земли» [9, *139*], бо не може туди дійти людина зі світу живих. Архієпископ Новгородський Василій переконував у тому, що земний рай не загинув після гріхопадіння перших людей, а реально існує, хоча й закритий для відвідин. Земній людині може поталанити дійти лише до гір, що оточують рай [10, *49*].

Князю Мишкіну його опоненти дорікають за віру в можливість раю на землі: «Рай на землі нелегко дається, а Ви все ж таки якоюсь мірою на рай розраховуєте, рай штука тяжка, набагато важча, ніж уявляється Вашому прекрасному серцю» [6, 282]. Але рай на землі Ф. Достоєвський розглядає і як життя за Божим словом, хоча розуміє утопічність цієї ідеї.

Відновлення райського стану – це зближення Неба і Землі, що їх єднання відбувається за допомогою дерева, ліани, гори, драбини тощо [8, *164*]. Так, земля рахманів, людей природи, мешканців архаїчно-утопічної країни, оточена високими горами, які утворюють місце єднання неба із землею [11, *532*]. У барокових драмах небо з'єднувалося із землею сходами, якими спускалися з неба святі отці. Подібні видіння траплялися й у снах героїв. Епізоди, де небесні сили спускаються сходами на землю, часто з'являються у давніх драмах як засіб просторової організації. Наприклад, з ангелом, «Низходящим от степеней высоты» [12,

128] зустрічається Олексій, чоловік Божий. Герої шкільних драм могли пересуватися по кількох ярусах сцени-Всесвіту. Так, у різних напрямках рухалися по вертикалі душі праведників і грішників, із неба на землю спускалися ангели, а з пекла підносився Люцифер [4, *90*]. Згадку про сполученість Неба і Землі невеликим шумним водоспадом, що падав високо з гори майже перпендикулярно до землі тонкою ниткою, зустрічаємо на початку роману «Ідіот» у розповіді князя Мишкіна про його перебування в Швейцарії [6, *50*]. Життя Мишкіна в гірському селищі теж можна потрактувати як віднайдення райського стану, для котрого характерна дружба з людьми природи [8, *170*]. Такими незіпсованими людською діяльністю створіннями є в романі діти, з якими у князя встановлюється духовний контакт [6, *58*].

Незвичайне внутрішнє світло заливає душу князя перед епілептичним нападом, коли «всі хвилювання, всі сумніви його, всі турботи ніби умиротворювалися разом, переходили у вищий спокій, сповнений ясної, гармонійної радості і надії, здійснення розуму і остаточної причини» [6, *188*]. У християнській традиції праведність, досконалість, одкровення позначалися світлими явищами [8, *344*]. Світло є символом Божого царства; правди, моральної чистоти, радості, невимовної слави. У буквальному ж розумінні «світло – атрибут Бога» [13, *667*]. Архієпископу Василію Каліці уява підказує, що на скелі біля підніжжя райського «дитинця» світло випромінюється самочинно і повсякчас [10, *47*]. Князю Мишкіну, який страждає від такої ж недуги, як і юнак, визволений Христом від бісів, важко визначити і класифікувати стан «молитовного злиття з вищим синтезом життя» [6, *188*] за шкалою добре-зле. Та, проаналізувавши після нападу свої відчуття гармонії, краси, повноти буття, примирення, князь переконується, що ці позитивні порухи душі не можуть належати до нижчого – негативного рівня. М. Бахтін, розкриваючи карнавальні образи князя Мишкіна (Ідіот) і Настасії Пилипівни (божевільна), говорить про світлу і веселу атмосферу навколо князя Мишкіна, котрий перебуває в карнавальному раю. Настасія Пилипівна створює навколо себе морок і перебуває в карнавальному пеклі. Таким чином, ясно простежується улюблена барокова антитеза «рай-пекло» [3, *203*].

Барокова містерія розвивала тему рятівного приходу на землю Ісуса Христа. Вона присвячувалася найголовнішим подіям Нового Завіту, Різдву і Воскресінню Христа. У драмах експліцитно й імпліцитно наявні різні епізоди Біблії: створення світу, гріхопадіння, Благовіщення, передбачення старозавітних пророків тощо. У чернетках до роману «Ідіот» Ф. М. Достоєвський називає свого

головного героя «князем Христом», себто дивиться на нього як на уособлення смиренності й покори, любові й прощення.

У пролозі української драми XVIII ст. «Про Олексія чоловіка Божого» (про неї йтиметься далі) мовиться: «Діоніс, філософ, серед дня із свічкою Людину шукав. Шукав, але не знайшов, кого міг би Людиною назвати. Якщо мудрець не знайшов простого чоловіка серед лукавого віку, то швидше й Божого не найдеш» [12, *123*]. Герої п'єси знаходять Божого чоловіка після його смерті. Іполіт також прощається з Людиною і п'є за здоров'я Сонця. Як Олексій, чоловік Божий, «князь Христос» не затримується серед людей, він іде від них, щоб потім стати їм моральним мірилом. Це потверджується відчитуванням спроектованих на сюжет роману євангельських подій. Можна співвіднести новозавітні історії з романними епізодами (історія Марії, яку односельці засудили як блудницю; зустріч з вислюком, доброю і терплячою твариною; удар по щоці, що залишається без відповіді; заклик не кидати каміння; шість «срібників» отримує Лебедєв за допомогу у написанні цинічно-наклепницької статті; прощення тих, хто чинить зло, розуміння своєї майбутньої драми тощо). Дуже часто біблійні ситуації накладалися у барокових драмах на людську поведінку, душевні стани тощо.

Театральний час, що на нього теоретики давнього театру звертали увагу менше, ніж на простір, тяжів до вічності, вбираючи в себе теперішній, майбутній і минулий часи. Послідовністю подій особливо не переймалися, час на сцені не маркувався [14, *238*] (винятком може бути саме «Олексій чоловік Божий»). М. Бахтін підкреслював, що Достоєвський бачив свій світ переважно у просторі, а не в часі [3, *33*], а в його творах немає безперервного історичного і біографічного часу [3, *173*]. Подібну відносну позачасовість помітив В. Розанов, висловивши думку, що «Ідіот» – улюблений твір Ф. Достоєвського, якнайменше прив'язаний до хвилювань дійсності [15, *179*]. Йому здається, що в романі все фантастичне, і це фантастичне – світло зірок, яке падає на нашу сіру дійсність з далекого майбутнього. Таке ж насвітлення, цього разу вже з приземленими рисами, В. Розанов помітив і в розмові Версилова з Аркадієм [15, *179*].

Ф. Достоєвський завжди зосереджувався на зламних моментах буття своїх героїв [3, *173*], і не випадково його дія, що відзначає і М. Бахтін, часто розгортається на перехідних топосах: на порозі (біля дверей, біля входу, на сходах, в коридорі) або на площах (зала, кімната тощо), де відбувається катастрофа, скандал або ще якась важлива подія. Перший описаний у романі епілептичний напад князя Мишкіна, під час якого над-

звичайне внутрішнє світло виповнює його душу, стається на сходах готелю. Для Аркадія Долгорукого любов до людей, до батька є тим чинником, що підніме його до неба, змінить його стан. Підліток цілує руку Версилова на місці між сходами, якими вони зійшли, та дверима. Хронотоп порогу підкреслює той злам у душі героя, який вже ступив на шлях «спалення зла».

Проектування євангельських подій на людські натури для увиразнення ідеї пов'язаності вчинків людини і страждань Ісуса Христа було необхідною умовою як містерій, так і драм, що створювалися на основі новозавітних притч, агіографічних сюжетів тощо. У чернетках до «Підлітка» згадується легенда про Олексія, чоловіка Божого, яка нібито сильно вплинула на Аркадія [16, *721*]. Також відомий факт, що «Житіє Олексія чоловіка Божого» і народний російський вірш на цю тему лягли в основу образу Альоші Карамазова [17].

Один із найдавніших агіографічних текстів «Житіє Олексія чоловіка Божого» (сирійська редакція належить до V ст.) був надзвичайно популярним у середньовічній Європі і перекладався різними мовами. Житіє протягом століть перероблялося за канонами різних жанрів. Найпоширенішими на східнослов'янських теренах були текст із «Żywotów świętych» (1610 р.) Петра Скарги та московський варіант «Житіє й жителство преподобного и богоноснага отца нашего Алексіа человека Божия» Агапія Критського в перекладі на церковнослов'янську Арсенія Грека (книга Анфологіон, Москва, 1666 р.). Ці два житія лягли в основу твору про св. Олексія Димитрія Туптала, автора відомих в православному світі Четій-Міней.

Редакції Петра Скарги й Арсенія Грека лягли в основу першої української драми про Олексія чоловіка Божого (1673 р.). Вистава відбулася 17 березня (30 – за новим стилем) 1674 р., тобто вже наступного року, в Києво-Могилянській академії на честь іменин російського царя Олексія Михайловича. Всі згадані житія разом з доповненнями пізнішого часу найімовірніше використовував і Достоєвський. Не виключено, що й текст п'єси був відомий письменнику, оскільки тільки єдина рукописна копія першої оригінальної української драми зберігалася в Російській публічній бібліотеці.

Герої шкільних драм завжди опиняються перед вибором між добром і злом. Саме дійство наповнювалося «добрими» і «злими» алегоріями, які змагалися за душу людини, за її життя і відданість християнським заповідям. Спокуса гріховним бажанням – основний мотив середньовічних і барокових творів. У більшості барокових драм присутні згадки про гріхопадіння Адама і Єви та

їхню спокуту. Будь-який духовний життєвий цикл, як зазначає В. Розанов, складається з трьох фаз – початкової ясності, падіння, відродження. При цьому центральним моментом залишається гріх, усвідомлення якого веде до світла істини, бо сутність гріха така, що передбачає відродження [15, *174*]. Саме гріх і спокутування його, прозріння – основа моральних експериментів Ф. М. Достоєвського. За головною авторською ідеєю, «"Підліток" – це пошук керівної нитки поведінки, добра і зла» [16, *720*]. Аркадій тому й підліток, що, маючи дев'ятнадцять років, він ще не пізнав добра і зла. Пізнання зла повинно скінчитися викриттям і спаленням його, після чого людина приходить до світла. Але ця істина для вільних та зрілих, а для неповнолітніх вона може бути небезпечною [1, *70–71*]. Тут помітні паралелі зі старозавітним уявленням, що зрілість приходить до людини у двадцять років [16, *720*], коли в результаті ініціальних випробувань вона збагнула межу між добром і злом. Аркадій, як і юнак архаїчного суспільства, проходить низку ініціальних випробувань, що «змушують його глянути у вічі страху, болю» [8, *274*], смерті, любові, святості. Одним із ключових етапів переходу від юнацтва до зрілості можна назвати хворобу Аркадія, яка є кульмінацією ініціального ритуалу, що проходив, як і годиться, у кілька етапів. Починається все з того, що підліток перебуває серед чужих, ворожих людей, які жорстоко його ображають; зимової ночі він заходить у невідоме місце, де майже замерзає, а до того зустрічається з давнім ворогом. Ця експозиція нагадує ліс, символ потойбічного світу, де проходять випробування юнаки архаїчних племен. Дев'ятиденне безпам'ятство Аркадія символізує смерть – обов'язкову умову ініціації. Після випробовування смертю підліток зустрічається зі святістю, яку втілює Макар Долгорукий, проповідник віри, любові, «благообразія».

Тут знову виникає аналогія з апокрифом про Макарія Римського. Троє юних ченців, шукаючи рай на землі, проходять низку випробувань, які можна назвати ініціальними: зустріч з невідомими тваринами, дивовижними людьми та явищами. Завершальним етапом ритуалу ініціації для них стає зустріч зі святим Макарієм, котрий навертає їх на життя в Бозі, застерігаючи від пошуків раю на цьому світі. Юнаки повертаються до свого монастиря просвітленими. Так і зустріч з Макаром Івановичем для Аркадія можна вважати етапною. Вже згадані події роману – початок дорослого способу буття, «який дарує можливість знання, свідомості, мудрості» [8, *274*], хоча видимої зміни у свідомості Аркадія після воскресіння ще не відбувається. Хочеться також зазначити, що навіть зовнішності Макарія Римського та

Макара Долгорукого дуже схожі й типові для зображення праведників: довге біле волосся та біла борода. Макарій Римський, до речі син Івана, залишив батьківський дім, наречену, як і святий Олексій, помандрував, шукаючи сенсу свого життя. Макар Долгорукий, духовний пілігрим, відпустив свою дружину Софію Андріївну з Версиловим, простивши їхній гріх. Всі ці паралелі також засвідчують добру обізнаність Ф. М. Достоєвського з християнською традицією та житійною літературою.

Пізнання добра і зла пов'язане з пізнанням самого себе, а самопізнання – це дорога до Богопізнання. Герої барокових п'єс прийшли до Бога через усамітнення або через світ, сповнений різноманітних людських пристрастей. Навіть св. Олексій повинен повернутися до своєї сім'ї, щоб непізнаним, витримавши наругу, померти в рідному домі. Шляхом святого Олексія повів Достоєвський і Альошу Карамазова. Свою ідею-почуття стати російським Ротшильдом підліток мотивує бажанням усамітнитися. Насправді ж декларація усамітнення є самотністю в реальності. І тільки після зіткнення своєї ідеї-почуття з ідеями-почуттями Макара та Версилова, Крафта й дергачовців Аркадій дорастає до розуміння добра і зла. Герої Достоєвського пізнають світ «усамітненого» серед людей. «Ідея Ротшильда» виявляється ніби прикриттям несформованості, незахищеності внутрішнього світу Аркадія, котрий хоче «щиро вірувать і любити Христа» [18, *395*], а також любити людей.

Інколи герої «Підлітка» нагадують алегорії різних людських чеснот і вад. У підготовчих матеріалах до роману можна знайти досить симптоматичні характеристики персонажів. Наприклад, «давня свята Русь» – Макарови; молоде покоління – Підліток; Ламберт – матерія, жах, м'ясо; святе, добре в Новій Русі – тітки; цивілізованість і відчай, скепсис і бездіяльність – Версилов [16, *750*].

У Достоєвського простежується бароковий принцип використання антетичних понять, ідей, образів, роздвоєних між полюсами добра і зла. Це роздвоєння пов'язане з «таємницею» свободи, яка є ірраціональною і тому може бути джерелом як добра, так і зла [1, *69*]. Звідси й популярні мотиви близнят, двійників, які, разом з тим, є протилежностями один одного. М. Бахтін називав ранню повість Ф. Достоєвського «Двійник» драмою-мораліте, позбавленою формалізму й алегоричності [3, *253*]. Двійниками можна вважати Макара і Версилова, двох духовних пілігримів, один з яких проповідує «пустельножительство» і «благообразіє» , а другий – ідею вищого духовного суспільства. Версилов радить читати й виконувати десять заповідей, а великою

думкою називає перетворення каміння на хліб. Його вчинки проектуються на деякі євангельські ситуації (ляпас без відповіді, допомога зневірениим). М. Бердяєв назвав Версилова «одним із найблагородніших образів Достоєвського» [1, *65*], що шляхом страждання і мук від несвободи, сумнівів, роздвоєння революціонізує до виголошення із глибин своєї вмиротвореної душі слів апостола Петра: «Ти – Христос, Син Бога Живого» [1, *63*]. І це буде істинним буттям. Неподолання зла може призвести до утвердження содомського ідеалу, взірцем якого є Ламберт.

Символом роздвоєння особистості, двійництва, якого хочеться позбутися – є, звісно, сцена потрощення ікони. До речі, ікони на сцені шкільного театру з'являлися дуже часто [16, *293*]. Свій вчинок Версилов попереджує саме розповіддю про можливі роздвоєння особистості (початки психоаналітичної практики). Ікона Макара як символ світоглядної цілісності повинна розбитися на дві половини, дві сторони душі Версилова, на його два життя, дві правди Макара і Версилова, на дві любові Версилова (пристрасну та жалісну), на два жіночі очікування. Покарнавальному амбівалентним називає М. Бахтін і образ «ідіота», князя Мишкіна [3, *202*], котрий відступає від звичайної логіки життя у простір гри парадоксів, контрастів, антитез.

Принцип відображення, який є характерною ознакою барокової поетики, дуже яскраво представлений у творах Достоєвського. Цей принцип заснований на тому, що всі явища якоюсь мірою співвідносяться одне з одним і кожне може бути показане через інше. Така непряма подача матеріалу «працювала» на всіх рівнях тексту. І, як зазначає Л. Софронова, взаємне відбиття приводило до того, що на весь художній світ твору ніби накладалася сітка зв'язків – відбитків [19, *81*]. Таким чином, всі явища ніби перебували у зв'язках зіставлення й протиставлення. Ф. Достоєвський (як і драматурги XVII–XVIII ст.) так «співвідносив між собою елементи твору – сюжетні ситуації, мотиви, так розміщував своїх героїв на полі дії», щоб вони взаємно відбивали одне одного [19, *79*]. Роман «Підліток» також переснований тією сіткою відбивань. Ідея-почуття Аркадія відбивається в ідеї-почутті Крафта, яка в свою чергу висвітлює головну думку Версилова щодо устрою Росії та її місії. Світобачення Макара Долгорукого співвідноситься з міркуваннями Аркадія та Версилова тощо. Переконаність головного героя роману «Ідіот» у злочинності смертної кари декілька разів віддзеркалюється згодом як у розповідях самого Мишкіна (спогад про людину на ешафоті), так і в словах та діях інших героїв (Лебедєв молиться за мадам Дюбарі); Іполіт і князь у різний час згадують картину, що зна-

ходиться в домі Рогожина; прочитана Аглаєю «Пісня про бідного лицаря» віддзеркалює образ князя Мишкіна; а пошук головної ідеї сучасності, розуміння неможливості цілісності, моноідейності теперішньої людини стають предметом бесід Мишкіна з Лебедєвим тощо.

На рівні сюжету принцип відбиття у шкільній драмі діяв так, що деякі події для «економії» часу або через їхню табуйованість не прописувалися, про них тільки говорили, повідомляли глядача. У романі Ф. М. Достоєвського «Підліток» з різних позицій представлено Версилова ще до того, як він сам з'являється перед читачем. У романі «Ідіот» не змальовано самої подорожі князя Мишкіна та Настасії Пилипівни; читач також не стає свідком убивства Настасії Пилипівни, не знає достеменно, як «це» сталося; не зображено в романі й останнього «провалу» Мишкіна. Бо це лише зовнішні вияви глибшого конфлікту.

З принципом відображення споріднені мотиви дзеркала, тіней, сну як відбиття вищого існування. Суто бароковою є також метафора «життя це – сон». Ф. М. Достоєвський широко використав її функціональні та емоційні можливості, що вже стали надбанням попередніх мистецьких практик. При цьому в Достоєвського переважає, як зауважував М. Бахтін, кризова варіація сну [3, *172*]. Виняткова ситуація сприяє «випробуванню ідеї та людини ідеї». Таким випробуванням вищої ідеї та ідеалу буття є сон Версилова про перший день людства. Важливим і кризовим, що має привести до переродження, стає сон-жах Іполіта (щось подібне до кафківського «Перевтілення»), який завершується звільненням юнака від темряви відчаю. Сон Іполіта – це бажання, можливість перемоги над злобою, хворобою та заздрістю. У дусі романтичної традиції з'являється у «Підлітку» сон-попередження старого князя про розбиті ікони і розбите життя, а в іншому романі – сон-передчуття Мишкіна про зустріч з Настасією Пилипівною. Завершення авантюрно-пригодницької лінії роману «Підліток» передвіщує сон Аркадія.

Основна сюжетна лінія барокової драми, як відомо, переривалася інтермедіями, де в побутово-сміхових, повчальних історіях, не пов'язаних безпосередньо із сюжетом п'єси, концентрувалася основна думка твору. Таким моральним висновком роману «Підліток» є дидактично-містична розповідь Макара Івановича про немилостиво лихого купця Скотобойникова, котрий, вчинивши неймовірно багато зла, зрозумів, що спасіння своєї душі здобуде лише покутою, вірою і доброчинністю. Ще однією вставкою може бути історія про солдата-крадія, якого виправдав суд

за щирість зізнання, але сам себе він не простив – повісився, бо не зміг далі жити з гріхом. В «Ідіоті» такою вставкою може бути «Сповідь» Іполіта, яка була прочитана князю Мишкіну та його гостям, а також низка менших історій.

У романі «Підліток» є один надзвичайно сильний епізод, не характерний для Достоєвського, що його можна вважати інтермедією. Це розповідь Тришатова про уявно створену ним оперу-містерію за мотивами «Фауста». До речі, уявлення Ґете про музику свого твору «були близькі містеріальній програмності» [20, *97*]. Сцена моління Гретхен у готичному соборі (архітектура, скульптура, живопис, музика якого містеріально оформлювали реальність [20, *96*]) з ненаписаної опери Тришатова присвячена улюбленій темі слов'янської драми доби бароко – боротьбі за людську душу Бога і диявола. І знову за принципом відбиття, як і в містерії, цей епізод робить ще об'ємнішою головну ідею Достоєвського в усіх його останніх романах – Бог неодмінно врятує гріховну людську душу, треба лишень зробити крок до цього спасіння. Завершення опери, як в середньовічних, а потім і барокових містеріях – гімн Торжеству Духа. Цей епізод засвідчує звернення Достоєвського до інших видів мистецтва (музики, архітектури, сценографії). Мистецький синтез був характерним засобом творення тексту в рамках барокової поетики, який згодом активно експлуатувався романтиками, а потім – модерністами XX ст.

У барокових п'єсах написане слово було споріднене зі словом зіграним [16, *287*]. Листи і повідомлення мали як смислове, так і сценічне навантаження. У драмі про Олексія чоловіка Божого читається житіє головного героя, який написав про себе і помер. Іполіт також читає свій життєпис і збирається померти. Єдина відмінність, що святий іде помирати згідно з волею Божою (йому вже був знак), а Іполіт хоче зробити жест наперекір долі, котра йому приготувала неминучу ранню смерть від хвороби.

У театрі XVII–XVIII ст. предметно-речовий план завжди виконував пояснювально-атрибутивну роль. Речі «входять у гру нарівні зі словом» [16, *267*], з їхньою допомогою можна підсилити сказане словами. У творах Достоєвського речі також часто слугують поясненню, наголошенню, смисловому доповненню. Так, портрет Настасії Пилипівни, що так вражає князя Мишкіна по приїзді до Росії, вже наперед проектував трагічну долю жінки. Портрети Катерини Миколаївни та Софії Андріївни у романі «Підліток» наголошують на великому значенні обох жінок у житті Версилова, на роздвоєності його душі. Лист, який компрометує Катерину Миколаївну, стає основою сюжетної лінії ро-

ману. Листам, паперам відведена немала роль і в романі «Ідіот» (лист-сповідь Іполіта, лист Мишкіна до Аглаї, листи Настасії Пилипівни до Аглаї, стаття-пасквіль нігілістів про князя Мишкіна тощо).

У пролозі, що був структурним елементом барокових творів, завжди викладалися естетичні переконання автора, пояснювалися причини написання твору, розтлумачувалися сюжетні колізії, мораль, задавалася тональність оповіді. Можна вичленувати пролог і в структурі «Підлітка» Достоєвського, де дві перші глави першої частини – це виявлення художніх смаків наратора та його реверанси перед читачем. З прологів починаються третя й четверта частини роману «Ідіот». Ці вступні коментарі ніби прогнозують зміст подій, свідками яких стане читач. Але тут же автор намагається дати моральну оцінку та запрограмувати ставлення читача до того, що незабаром йому – читачеві відкриється. Розлогі розмірковування про родини, що бояться бути не як усі (3-тя частина) та про ординарних людей (4-та частина) за вже згаданим принципом відображення акцентують значення приходу в цей світ таких людей, як князь Мишкін. Тобто людей віри (їх ще називають мрійниками, утопістами, пророками, юродивими), які творять життя і наближають утвердження вселенського християнства [5, *62*], що має об'єднати й порятувати людство.

Таким чином, визнання Христа втіленням вищої істини і світового порядку засвідчує органічну спорідненість пізньої, «посибірської» творчості Ф. М. Достоєвського з духовно-естетичними традиціями доби бароко. У своїх романах письменник, поєднуючи елементи поетики різних жанрових і стильових систем, наближався до «одкровення нової містерії» [7, *174*], нової релігійної драми.

1. *Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского // Н. Бердяев о русской философии / Сост., вступ. ст. и примеч. Б. В. Емельянова, А. И. Новикова.– Свердловск, 1991.– Ч. 1.– С. 26–149.
2. *Гроссман Л.* Путь Достоевского.– Л., 1924.– 237 с.
3. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского.– 4-е изд.– М., 1979.– 318 с.
4. *Софронова Л. А.* Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв.– М., 1981.– 262 с.
5. *Соловьев В.* Из речей в память о Достоевском // О Великом Инквизиторе. Достоевский и последующие.– М., 1991.– С. 57–71.
6. *Достоевский Ф. М.* Идиот // Полн. собр. соч.: В 30 т.– Л., 1973.– Т. 8.– 510 с.
7. *Гроссман Л.* Поэтика Достоевского.– М., 1925.– 187 с.
8. *Еліаде М.* Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання.– К., 2001.– 591 с.

9. О Св. Макаре и о рае // Памятники старинной русской литературы.– СПб., 1862.– Вып. 3.– С. 135–142.
10. Послание Василия Новгородского Федору Тверскому о рае // Памятники литературы древней Руси XIV–XV века.– М., 1981.– С. 42–49.
11. *Демкова Н. С.* Послание Василия Новгородского Федору Тверскому о рае. Комментарии // Памятники литературы древней Руси XIV–XV века.– М., 1981.– С. 532.
12. Олексій чоловік Божий // *Рєзанов В.* Драма українська і старовинний театр України.– Вип. 5. Драматизовані легенди агіографії.– К., 1928.– С. 123–187.
13. *Галлей Г. Г.* Перше послання Івана. Розділ 1:5–10. Бог є світло // Біблійний Довідник Галлея.– Торонто, 1985.– С. 667.
14. *Софронова Л. А.* Старинный украинский театр.– М., 1996.– 327 с.
15. *Розанов В. В.* О Достоевском // Сочинения.– М., 1990.– С. 170–182.
16. *Архипова А. В., Галаган Г. Я., Голованова Т. П., Фридлендер Г. М.* Примечания // Достоевский Ф. М. Вечный муж. Подросток // Собр. соч.: В 15 т.– Л., 1990.– Т. 8.– С. 706–809.
17. *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы».– М., 1977.– С. 162–192.
18. *Достоевский Ф. М.* Подросток // Собр. соч.: В 15 т.– Л., 1990.– Т. 8.– С. 139–813.
19. *Софронова Л. А.* Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах.– М., 1982.– С. 78–101.
20. *Шалагінов Б. Б.* «Фауст» Й. В. Гете. Містерія. Міф. Утопія. До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст.– К., 2002.– 279 с.

Тетяна Дзядевич

НАЦІОНАЛЬНИЙ МІФ ЯК ВТІЛЕННЯ ЕТНІЧНОЇ МОДЕЛІ НАЦІЇ

«Євгеній Онєгін» О. Пушкіна і «Пан Тадеуш» А. Міцкевича (спроба компаративного аналізу)

Питання множинності ідентичностей людського Я завжди цікавило філософів. Як зазначає Ентоні Д. Сміт, уже в міфі про Едіпа яскраво висвітлюється проблема ідентичності. «Він (міф.– *Т. Д.*) показує, яким чином Я складається з розмаїтих ідентичностей та ролей – родинної, територіальної, класової, релігійної, етнічної та родової» [1, *13*]. Наше звичайне Я складається з певної суми ролей та категорій, якими ми постійно себе визначаємо. Першою категорією самоідентифікації особистості є ґендерна. З самого дитинства людину виховують ґендерно детерміновано, і ця ідентифікація супроводжує нас протягом усього життя. Варто згадати Сімону де Бовуар, яка писала, що при спробі знайти пояснення самої себе, тобто самоідентифікуватися, першою несподіванкою було те, що насамперед вона мусила сказати: «Я – жінка» [2]. Поступово до ґендерної ідентичності додається релігійна, територіальна, соціальна, етнічна.

Хоча територіальна ідентичність була присутня в людській свідомості від прадавніх часів – уже в літературі Давньої Греції герої самовизначаються за територіальною належністю,– питання національного самовизначення постало перед людством порівняно нещодавно. Орест Субтельний зазначає: «Сьогодні національна свідомість є всепроникною дійсністю, і важко уявити, що на початку XIX ст. у Східній Європі, як, власне, і в більшості країн світу, вона була лише туманним поняттям, яке повільно набирало обрисів... До недавнього часу етнічна належність не розглядалася як основний критерій визначення групової тотожності» [13, *279–280*]. Себто проблема національної ідентичності увиразнюється з переходом від феодальних до капіталістичних

відносин. Людина починає відчувати власну належність не лише до людей якоїсь певної території, а й до більш широкої групи індивідуумів, пов'язаних між собою багатьма зв'язками. Джозеф Лінч підкреслював, що саме поняття нації виникло в Європі після наполеонівських воєн [4].

Важливо наголосити й на відмінності західного і східноєвропейського трактування поняття національної ідентичності: «Тоді як західна концепція проголошує, що індивід має належати до певної нації, але може вибрати, до якої саме приєднуватись, незахідна, або етнічна, концепція не припускає такої широти поглядів. Чи то людина зоставатиметься у своїй спільноті, чи то емігрує до іншої, вона завжди неминуче й органічно залишатиметься членом спільноти, в якій народилась... нація – це передусім спільнота людей, об'єднаних спільним походженням» [3, *20–21*]. Ентоні Сміт підкреслює різницю між західною, громадянською моделлю національної ідентичності, базованою на законі та праві вибору, і етнічною моделлю, що утвердилася в Східній Європі. Він зазначає, що те місце, яке має закон у західній, громадянській моделі, в етнічній моделі посідає народна культура, здебільшого мова та звичаї [3, *21*].

Темою нашого дослідження є визначення кореляції між національним міфом та моделлю нації у двох епохальних творах слов'янської літератури: в поемі Адама Міцкевича «Пан Тадеуш» та романі у віршах «Євгеній Онєгін» Олександра Пушкіна. Вибір даної теми зумовлений сумою певних чинників. По-перше, ці два тексти є типологічно близькими і провокують на компаративний аналіз саме своєю близькістю; по-друге, це – непересічне значення, яке відіграли обидва твори у розвитку національних літератур; по-третє, ці тексти демонструють процес формування та становлення національної ідентичності двох народів, з одного боку, а з другого,– демонструють реалізацію національних міфів про ідеальне суспільство.

Слід зазначити, що порівняльний аналіз творчості Пушкіна і Міцкевича не є новиною в компаративістиці. До цієї проблеми не раз зверталися польські, російські та українські літературознавці. У Польщі – це, скажімо, праці Ю. Третяка, Л. Гомолицького, С. Фішмана, в Росії – розвідки Д. Благого, С. Ланди, з-поміж українських вчених до зазначеної теми зверталися О. Колесса, О. Білецький, Г. Вервес, В. Клементуло. Серед найновіших публікацій, присвячених порівняльному аналізу творчості Пушкіна та Міцкевича, можна згадати статтю Юлії Булаховської «Творчість Міцкевича в контексті польсько-українсько-російських літературних відносин», де між іншого знаходимо

типологічне зіставлення «Євгенія Онєгіна» та «Пана Тадеуша». Дослідниця зазначає: «Проблема такого зіставлення в загальних рисах теж, звичайно ж, вже виникала у дослідників, але наскільки мені відомо, спеціально, в деталях, у плані літературознавчому не розроблялася» [5, *173*]. Якщо дослідницю ця тема цікавить «головним чином в розрізі літературних захоплень і стилів міцкевічевської і пушкінської доби, зокрема, романтизму та реалізму» [5, *173*], то сюжет нашого дослідження дещо інший. Насамкінець, Булаховська зазначає, що «проблематика типологічних досліджень обох поем далеко не вичерпана» [5, *177*]. Поділяючи це судження, ми дозволимо собі зіставити два тексти з точки зору виявлення національної ідентичності. Адже якщо твір Пушкіна став «енциклопедією російського життя», то твір Міцкевича – «енциклопедією польського». Станіслав Пігонь у середині минулого століття писав: «Коли... опитати масу людей знаючих і відповідальних, яка є найкраща польська книга, то відповідь буде одна: "Пан Тадеуш"» [6].

Пушкін писав «Євгенія Онєгіна» протягом семи років – з 1823 по 1830 рік. Автор почав працювати над романом ще у південному засланні в Кишиневі, а скінчив роботу в пору знаменитої Болдінської осені. Разом з романом мужнів і дорослішав і сам автор, хоча, як зазначав П. Антокольський, Пушкін від самого початку був переконаний в тому, що «Євгеній Онєгін» – найкращий його твір [7, *4*]. Поема Міцкевича була написана в 1832–1834 рр., хоча задум виник у 1831 р. під час перебування поета під Познанню. Міцкевич вказував, що задумав «щось на зразок шляхетської ідилії, близької до "Германа і Доротеї" Ґете» [5, *173–174*].

Те, що твори вийшли за межі задумів їхніх авторів, цілком природно, оскільки тогочасна літературна ситуація вимагала появи широких полотен, в яких було би відображене народне життя (народ у широкому сенсі), демонструвалася модель ідеального суспільства, тобто створювався національний (народний) міф. Обидва тексти є міфотворчими, вони створюють міф про суспільство, громаду.

У тексті Міцкевича ми бачимо зображення власне тієї надродини, тієї моделі суспільства, яку Сміт визначає як етнічну модель нації. Тут всі пов'язані між собою кровними узами, створюють свій мікросвіт, який живе за давніми законами, законами ще державницької Польщі, сама назва твору відсилає нас до тих милих авторському серцю часів, коли всі справи вирішувалися по совісті, коли *совість* була законом. Поема Міцкевича пройнята любов'ю до батьківщини. Створена після поразки

листопадового повстання, вона відображає прагнення до консолідації народних сил задля здобуття волі. Автор свідомо завершує дію твору напередодні війни 1812 р., коли в народі ще була жива надія на вивільнення Польщі з-під російської корони. Це також є елементом міфу, загальнопольського міфу про очікування Наполеона-визволителя. Вагомість війни 1812 р. для поляків, їхні очікування, пов'язані з приходом Наполеона, автор підкреслює не раз.

O rok ów! Kto ciebie widział w naszym kraju!
Ciebie lud zowie dotąd rokiem urodzaju,
A żołnierz rokiem wojny; dotąd lubią starzy
O tobie bajać; dotąd pieśń o tobie marzy.
[8, *303*]

Автор детально описує побут, звичаї, спосіб життя шляхти, особливу увагу приділяє пейзажам батьківщини. Поема починається саме з освідчення в любові до рідної землі. Класичними стали рядки:

Litwo! Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie.
Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,
Kto cię stracił. Dziś piękność twą w całej ozdobie
Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie.
[8, *9*]

Можна сказати, що твір Міцкевича яскраво ілюструє виявлення етнічної моделі нації, як її визначає Сміт: «...Її визначальною рисою є наголос на спільності походження й рідної культури. ...Етнічна модель... має низку граней. Першу з них становить наголос не так на території, як на походженні... Націю розглядають як якусь "надродину", що аби обґрунтувати свої претензії, пишається своїми родоводами та генеалогіями...» [3, *20–21*]. У тексті «Пана Тадеуша» по суті твориться міф про Велике Польсько-Литовське князівство, золоту добу державницької Польщі. Не дарма останнім часом пожвавилися дослідження поеми Міцкевича саме як тексту, створеного на кресах польської, литовської, білоруської культур. Особливо цікавою в цьому плані є стаття Марії Заремби «"Пан Тадеуш" кресовий» [9, *32*], де авторка детально аналізує виявлення різних рис саме давньої поліетнічної держави, яка була великою надродиною для поляків та литовців. Безумовно, з позицій сьогодення можна ставити питання про місце українців та білорусів у тій великій родині, але ми розглядаємо польський міф таким, яким він був за часів написання «Пана Тадеуша».

Абсолютно зрозуміло, що Центрально-Східна Європа й на сучасному етапі розвитку історії демонструє саме етнічний підхід до обґрунтування існування нації. Адже на цій території більшість народів були позбавлені державності, і, отже, через віднайдення своїх коренів, виділення власних традицій і своєї мови вони могли зберегти окремішність, наголосити на своєму існуванні.

Саме тому Міцкевич таку велику увагу приділяє зображенню традицій, практично в кожній деталі наголошується на зв'язку з історією, славним бойовим минулим.

Tu Kościuszko w czarmarce krakowskiej, z oczyma
Podniesionemi w niebo, miecz oburącz trzyma;
Takim był, gdy przysięgał na stopniach ołtarzów,
Że tym mieczem wypędzi z Polski trech mocarzów
Albo sam na nim padnie. Dalej w polskiej szacie
Siedzi Rejtan żałosny po wolności stacie,
W ręku trzyma nóż, ostrem zwrócony do łona,
A przed nim leży Fedon i żywot Katona.
[8, *11*]

У романі «Євгеній Онєгін», звісно, такої войовничості немає. Адже автор – представник державної, імперської літератури. В нього немає політичного завдання – закликати до боротьби, навіювати почуття власної національної гідності. Все й так зрозуміло. Автор з надзвичайною любов'ю описує російські пейзажі, кожен з них може сприйматися як окремий ліричний твір, але перед російським поетом стояли інші завдання. Простір роману поділений на штучний – світ міста, зіпсований впливами Заходу, і природний – світ села, світ справжньої Росії, де ще збереглися «преданья старины глубокой», де можна пережити справжні почуття, де існує гармонія між людиною і природою. Саме село, а не місто, на нашу думку, є квінтесенцією справжньої російськості з її гостинністю, ряджеными, іменинами, сусідськими традиціями, суспільною думкою громади, врешті-решт – зі справжньою російською природою.

У поемі «Пан Тадеуш» багато пейзажів, автор постійно акцентує нашу увагу на їхній «національній належності», навіює читачеві почуття любові до батьківщини, тоді як у Пушкіна пейзаж виконує здебільшого суто естетичну функцію: цілком очевидно, що це російський пейзаж, але автор не акцентує на цьому уваги. Це в нього є само собою зрозумілим, постійного суге-стування не потребує, чим, зрештою, також виражається самий дух російської самодостатності, російського самоствердження. Авторові не потрібно представляти читачеві дискусію, чия природа

краща – італійська чи місцева, як це робить польський поет, все і так ієрархізоване належним чином.

З-поміж міфотворчих елементів можемо виокремити ряд концептів, ряд символів, на яких власне і ґрунтується створення національного міфу. Це концепт дому (згадаймо дім родини Горешків, замок як символ минулого), який розростається до обійстя, все Сопліцово постає як великий гостинний дім. Саме тут дуже доречним є англійське прислів'я: «Мій дім – моя фортеця». У романі Пушкіна також бачимо дім, точніше доми-антиподи – дім Ларіних як справжній дім, і дім Онєгіна як штучний дім. Має свою значимість і символ родинного укладу як символ справжності людських стосунків. Ще можна згадати зв'зок з народними традиціями, причому спільною ланкою між простим народом і світом знаті в обох випадках виступають жінки – Зося і Тетяна. Варто звернути увагу й на концепт історії. Коли в «Пані Тадеуші» наявні постійні екскурси в історію, славне минуле предків, то роман Пушкіна є історичним лише в тому сенсі, що автор детально й історично достовірно відобразив певний момент життя, але зафіксував його у найменших дрібницях.

Слід також звернути увагу на релігійний аспект. Це той момент, що суттєво відрізняє два тексти, відбиваючи як світоглядні позиції авторів, так і їхні суспільні настанови. «Євгеній Онєгін» є, так би мовити, релігійно нейтральним. Автор звертає увагу на народні звичаї, обряди, прикмети. Його героїня (Тетяна) «русская душою».

Татьяна верила в преданья
Простонародной старины,
И снам, и карточным гаданьям,
И предсказаниям луны.
[10, *130*]

Звісно, це не ортодоксальне християнство, а народні вірування, які беруть свої витоки ще в поганських часах. Автор таким чином наближає героїню до народу, декларує її народність, недарма в її вихованні таку значну роль відіграла саме няня.

Зовсім інша ситуація з текстом Міцкевича. На відміну від роману Пушкіна, тут постійно підкреслюється релігійна ідентифікація автора. Це має подвійне пояснення: по-перше, в цьому безпосередньо відбивається авторський світогляд, по-друге – концепція польської романтичної літератури взагалі, в якій релігійний мотив був одним з провідних. Польські дослідники зазначають: «У польському романтизмі з особливою виразністю виділялися історичні імплікації ідеї Бога та релігії. Беручи до уваги національну ситуацію, виняткового значення набув мотив

теодицеї – виправдання Божих діянь в історії. Бог польського романтизму мав свою історію. Він був традиційним "Богом батьків наших", а також створеним у межах долистопадової ідеології "Богом волі" з вірша Северина Гощинського. А потім став "Богом свободи", Богом польського месіанізму» [11, *21–22*].

Початок поеми несе в собі яскраво виражену релігійну конотацію: по майже молитовному зверненні до батьківщини автор вводить у текст молитву до святої Діви Марії, заступниці знедолених і зневірених, яка захищає і підтримує поляків на їхньому шляху.

Panno święta, co jasnej bronisz Częstochowy
I w Ostrej świecisz Bramie! Ty, co gród zamkowy
Nowogródski ochraniasz z jego wiernym ludem.
[8, *9*]

В ситуації втрати державності католицизм виконував націєохоронні функції, протидіючи православній Росії. Конфлікт між двома народами мав не тільки національну, а й релігійну основу. Можна сказати, що тут зливалися національне і релігійне, точніше релігійне стало втіленням національного. Микола Бердяєв підкреслював: «...конфлікт між Росією та Польщею є перш за все конфліктом православної душі та душі католицької. І в середині слов'янства це зіткнення православної та католицької душі набуває особливої гостроти» [12, *162*].

Є відмінності і в трактуванні образу Наполеона. У польському соціумі було витворено особливий наполеонівський міф, цілком відмінний як від тогочасного, так і від сучасного російського міфу. Суть цієї відмінності полягає в тому, що польський автор наділяє наполеонівський похід рисами священної визвольної війни.

Wszyscy pewni zwycięstwa, wołają ze łzami
«Bóg jest z Napoleonem, Napoleon z nami!»
[8, *305*]

Символічного значення набуває образ ксьондза Робака, котрий з пихатого гонорового шляхтича перетворився на будителя нації (він веде агітацію серед народу, готує населення до виступу проти російської влади тощо). Символічним стає його друге ім'я – робак – хробак, який плазує по землі, щоб спокутувати гріхи гордині, гріхи молодості, адже скільки сил і часу було витрачено на дурниці. Тому саме до служіння батьківщині він готує свого сина Тадеуша. Молодик отримав суворе виховання, на відміну від Онєгіна він є наївним і не зіпсутим. Саме морально-

етичною конотацією відрізняються ці два типологічно близькі образи.

Tadeusz, chociaż liczył lat blisko dwadzieście
I od dzieciństwa mieszkał w Wilnie, wielkiem mieście,
Miał za dozorcę księdza, który go pilnował
I w dawniej surowości prawideł wychował.
Tadeusz zatem przywiozł w strony swe rodzinne
Duszę czystą, myśl żywą i serce niewinne...
[8, *28*]

Пушкін свого героя представляє зовсім інакшим:

Как рано мог он лицемерить,
Таить надежду, ревновать,
Разуверять, заставить верить,
Казаться мрачным, изнывать,
Являться гордым и послушным,
Внимательным иль равнодушным!
[10, *30*]

В обох текстах автори застосовують «систему дзеркал», що має виділити, підкреслити головні риси героїв. Цей плідний прийом не раз використовується у художніх творах, адже на тлі одного героя яскравіше, чіткіше виступають риси іншого. Так, образ Тадеуша проектується на образ Графа, образ Протасія – на образ Гервасія, панни Зосі – на панну Телімену і т. д., чим і досягається множинність різних кутів проекції. Те саме можна сказати і про роман Пушкіна, де персонажі також подані парами: Онєгін – Ленський, Тетяна – Ольга, мати – няня.

На окрему увагу заслуговують жіночі образи. Ідеалом жінки у Міцкевича є панна Зося. Вона абсолютно пасивна, автор зображує лише її зовнішність, психологічний портрет практично відсутній, вона наділена цілим набором традиційних для справжньої жінки позитивних рис: красива, добра господиня, наївна, безпосередня, в своїх вчинках керується волею інших. На згадку приходять лицарські романи з культом прекрасної дами, де дама нічого не вирішувала. Її антипод – тітка Телімена, що зображується автором сатирично (авторські симпатії на стороні племінниці, а не тітки). Телімена – це просто дзбан негативностей: вона не є молодою, не є працьовитою, не є наївною, вона спокушає юнаків, не дотримується обітниці, не є патріоткою. Вона захоплюється Петербургом, пишається своїми зв'язками в столиці Росії, хоче туди відправити юного Тадеуша, аби там спокусити.

Зовсім інший підхід у трактуванні жіночої сутності бачимо у Пушкіна. Його цікавить внутрішній світ героїнь, передовсім Тетяни, що вирізняється з-поміж інших жіночих образів своєю глибиною. Саме через це автор практично до мінімуму зводить її зовнішню характеристику, заглиблюючись в опис духовного світу.

Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная боязлива,
...
Задумчивость, ее подруга
От самых колыбельных дней,
Теченье сельского досуга
Мечтами украшала ей.
[10, *69–70*]

На відміну від тексту польського поета, Пушкін наділяє свою героїню правом діяти, подає сильний, рішучий характер. Федір Достоєвський підкреслював: «...це (Тетяна.– *Т. Д.*) тип твердий, що стоїть міцно на своєму ґрунті. Вона глибша за Онєгіна і, звісно, розумніша за нього» [13, *538*].

Автор надає Тетяні право вибору, і вона сама вирішує свою долю. В її виборі відбивається суть глибинного, майже екзистенційного страждання, закладеного в глибинах підсвідомого.

Но я другому отдана
И буду век ему верна.
[10, *229*]

Достоєвський підкреслює: «Висловила вона це саме як росіянка, в цьому апофеоз. Вона висловлює правду поеми... Щастя не в самих лише насолодах, а й у вищій гармонії духу. ...Але яким може бути щастя, коли воно закладене на нещасті іншого?» [13, *540*].

Водночас хочеться зауважити, що в цьому образі Пушкін утілив чоловічу мрію про ідеал дружини, ідеал жінки, яка поклала своє життя на вівтар служіння Йому, Божеству, мужчині. Може, це дещо категорично, але тут випадає згадати Василя Розанова, вельми суголосного і Пушкіну, і Достоєвському в аналізі подій реальної історії. Філософ так пише про жіночий освітній рух 60-х років XIX ст.: «Мужчині виник новий ідеал жінки-"друга", матері-"ментора"; і покірно, піддатливо, безвольно вона (жінка.– *Т. Д.*) підкорилась цьому ідеалові; навіть більше того – вона ринулася радісно йому назустріч, скидаючи з себе браслети, персні, відрізаючи красу свою – коси...» [14, *102*]. Далі

Розанов підсумовує: «з характерною для неї недостатністю рефлексії жінка не зрозуміла аномалії, яка була в основі всього того,– вона покірно, без роздумувань прийняла нову вимогу. Вона взялася за книжку й потягнулася до скальпеля...» [14, *107*].

Проаналізовані твори мали величезний вплив на формування національних міфів – польського і російського, а самі тексти дають нам різні моделі національних міфів, що справили величезний вплив на формування національних культур взагалі. Ми бачимо, як текст художньої літератури проектує модель нації. На нашу думку, розбіжності, які є у двох текстах, детерміновані саме різницею в політичному становищі двох народів. Перед авторами стояли різні завдання: в одному випадку це були рефлексії, пов'язані з поразкою визвольного руху, й автор створював міф, так би мовити, для самозаспокоєння. В другому – це було «національне», а точніше – націодержавницьке самоствердження, пов'язане з позитивним і переможним позиціонуванням етнічно-культурної своєподібності. Саме звідси – пушкінське протиставлення теперішньої «штучності» буття його попередній російській природності та гармонійності, що за визначенням є актом міфотворчим.

1. *Сміт Ентоні Д.* Національна ідентичність.– К.: Основи, 1994.
2. *Бовуар Сімона де.* Друга стать.– К.: Основи, 1994.
3. *Субтельний О.* Україна. Історія.– К.: Либідь, 1993.
4. *Лінч Дж.* Середньовічна церква.– К.: Основи, 1994.
5. *Булаховська Ю.* Творчість Міцкевича в контексті польсько-українських літературних відносин // Адам Міцкевич і Україна.– К.: Бібліотека українця, 1999.
6. *Pigoń St.* Wprowazenie w «Pana Tadeusza».– Kraków: Polska akademija nauk, 1969.
7. *Антокольский П.* «Евгений Онегин» // *Пушкин А.* Евгений Онегин.– М.: Худ. лит-ра, 1984.
8. *Mickiewicz A.* Pan Tedeusz // Dzieła (IV), Warszawa: Czytelnik, 1955.
9. *Zarębina M.* Pan Tadeusz kresowy // Mickiewicz i kresy.– Kraków, 1999.
10. *Пушкин А.* Евгений Онегин.– М.: Худ. лит-ра, 1984.
11. *Janion M., Żmigrodzka M.* Romantyzm i historija.– 1978.– Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
12. *Бердяев Н.* Судьба России.– М.: Философское общество, 1990.
13. *Достоевский Ф.* Пушкин // Избранные сочинения.– М.: Худ. лит-ра, 1990.
14. *Розанов В.* Женское образовательное движение 60-х годов // Религия. Философия. Культура.– М.: Республика, 1990.

Олена Гусейнова

КУРТУАЗНЕ КОХАННЯ В ДРАМІ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО «ПОЕТ ТА ЙОГО ЖЕНЩИНИ»

Останнім часом картина української модерної літератури достатньо сильно змінилася. Причому не лише тому, що з'являються нові письменники, а й тому, що «повертаються» ті, хто був забутий, замовчуваний чи внаслідок ідеологічного відбору «неактуальний», що фактично означало «ворожий».

Повернення деяких авторів спричинило навіть моду на їх інтерпретацію. Це в першу чергу стосується Віктора Петрова-Домонтовича, авангардистів і, звичайно, Ігоря Костецького. Втім, мабуть, рано ще казати про моду на Костецького, щойно з'явилися вперше його твори, проте інтриг у його творчості не менше, ніж у Віктора Петрова, а провокацій, треба зізнатися, ще більше. Витончені інтелектуальні інтриги Петрова навіть часом нелегко розпізнати, прочитати. А Костецький, так би мовити, «йде на Ви», відверто і беззастережно руйнуючи стереотипи, штампи, будь-які породження «здорового глузду». Безперечно, часом він сам робить різноманітні «промахи», перебільшення, згущує фарби, але тим він і цікавий, що багато чого в його творчості є «оголеним», надто відвертим.

Творчість Костецького, без сумніву, ще буде інтерпретована широко. У цій студії ми зосередимося лише на одному творі – «повістці без ремарок» «Поет та його женщини». Уже сама назва аналізованої нами драми Ігоря Костецького – «Поет та його женщини» – формує наші очікування щодо її змісту. Очевидно, йтиметься про відносини поет – жінка (жінки). Схем, за якими можуть розвиватись такі стосунки, є кілька. Наприклад, поет та його муза чи то інша – лицар та його прекрасна дама. До певної міри можемо говорити про зближення цих двох пар або навіть про їх перетин. Оскільки лицар як ідеальний герой міг існувати

тільки якщо менестрель складав про нього пісню, він, так би мовити, текстовий персонаж. І тоді особа лицаря асоціювалася в першу чергу з особою поета, який оспівував його подвиги. Нерідко було й так, що одна особа поєднувала в собі ці два образи (приміром, Вальтер фон дер Фогельвайде або Сірано де Бержерак).

У той час як усталене уявлення про куртуазні стосунки передбачає наявність багатьох поетів (або лицарів) та однієї (єдиної) Прекрасної Дами, в драмі Костецького маємо протилежне – поета та його «женщин». Водночас, коли йдеться про поета та його численних жінок, першою виникає асоціація з Пушкіним та його славнозвісним донжуанським списком [1]. Хоча він, радше, був пародією на такий, оскільки навряд чи всі дами, імена яких містилися в цьому списку, відповіли на пристрасть поета. Це були «стратегічні» плани і сплановані майбутні завоювання. Причому в кожному окремому випадку використовувалась саме модель «лицар – дама», модель куртуазного кохання. Просто вона дублювалася, як в кіно. Однак цікавим є фіксування Пушкіним і невдалих «стосунків», відмов та поразок. Це теж, безперечно, належить до «театру мазохістського кохання» [2]. Надмірне зацікавлення «донжуанським списком» пушкінознавців наштовхує на можливу інтерпретацію цього списку як своєрідного художнього тексту, мета якого – зруйнувати образ поета, який асоціювався з Данте та його ідеальною любов'ю до ідеальної (майже неіснуючої) Беатріче.

На перший погляд, так само виглядає драма Костецького – стосунки поета Ярослава та його жінки Марусі не мають нічого спільного з шанобливо-піднесеною куртуазністю. Це, радше, вже зруйнований міф про лицаря та його даму, власне його зворотний бік. Вона не присутня в житті Ярослава, він відсилає її зі свого, ймовірно, кабінету, бо працюватиме один, втім, встигнувши, як господар, завантажити Марусю роботою: «Візьмеш це, передрукуєш. Іди, мені треба самому» [3]. Майже кріпацьке становище Марії підкреслено її ностальгією за Києвом – завезена Ярославом у Карпати, приречена на його неувагу і знущання, вона до всього того ще й не має права поїхати геть.

Ярослав не грається з нею в обожнення, не приписує їй всіляких чеснот, скоріше навпаки – приниження словом відбувається в їх діалогах так часто, що це можна розглядати як послідовне руйнування міфу про побожне ставлення «лицаря» до своєї «дами»: «Жертвую хвилину, щоби ще раз переконатися, що дурна баба є дурною бабою» [4]. Марія, попри те що вона жінка поета, є «дамою», яка позбавлена головної компен-

сації у вигляді гри в лицарське ставлення до неї, в першу чергу привілею бути єдиною, кому поет присвячує свої твори. Випадково знайдені Марусею нотатки до недописаного оповідання «Поет і жінка», окрім присвяти (ініціали В. В не збігаються з ініціалами Марусі.– *М. Г.*), містять і чітко окреслений сумнів щодо того, чи є вона взагалі «прекрасною дамою» Ярослава: «Поет, співець, богемна душа – між двох жінок. Котра з них справжня жінка поета?» [5]. З появою цього недописаного оповідання в драмі імпліцитно з'являється ще одна героїня. Це та сама В. В., якій і присвячено оповідання. Хоча було б невірно сказати, що вона з'являється тільки зараз – власне з неї і починається драма: «Чого це вона так скоро пішла» [6].

В. В.– богемна жінка, танцівниця, на початку п'єси вона чітко протиставлена Марусі. В. В.– вільна і існує сама по собі, вона грайлива і не обтяжена зайвими роздумами, постійно перебуває в русі: їде на «лижвах», падає в сніг, спокушає і т. ін. Найкраще її можна охарактеризувати як ту, що грає. Маруся ж – абсолютно статична, позбавлена динаміки (в оповіданні вона не змінює свого положення, весь час сидить у кріслі), мрійлива. Мрійливість та статичність Марусі наче вказують на її неприсутність у реальному світі, принаймні в світі Ярослава, тим більше що він говорить про неї як про ніде не зареєстровану.

Повернімось до визначення В. В. як тої, що грає. Ця здатність В. В. до гри і дає право на початку п'єси саме її назвати жінкою поета, його «прекрасною дамою». Тільки в зв'язку з В. В. у п'єсі з'являється куртуазний елемент, так як його визначає Славой Жижек. Куртуазні стосунки він розуміє як гру, вигадану формулу, де «чоловік прикидається, що його кохана є неприступною Дамою» [7]. Саме ця риса, за Жижеком, вказує на наявність певних зв'язків між куртуазною любов'ю і тим, що, як здається на перший погляд, ніяк з нею не пов'язано, а саме з мазохізмом: чоловік-жертва (як і лицар), інсценує договір із жінкою-паном, згідно з яким вона і буде його принижувати. Отже, в обох випадках власне слуга (підлеглий) пише сценарій і, користуючись словами Жижека, «смикає за ниточки і диктує діяльність жінці» [8]. Виникає питання, чому Маруся не може відігравати ту роль, яку Ярослав віддає В. В. Причина в самому характері куртуазної любові. Мається на увазі концепція неприступності «дами», її Жижек (як і Лакан) розглядає крізь призму парадоксу «відкладання» [9]: в той час як «офіційне» бажання куртуазної любові є бажанням сексуальних стосунків з «прекрасною дамою», насправді для чоловіка немає нічого страшнішого за намір з боку «дами» здійснити це бажання. Він

чекає від неї лише одного – нового наказу про «відкладання». «Не наважуюсь і боюсь» – от ті слова, які говорить Ярослав В. В. у своєму оповіданні.

Натомість Маруся на початку драми нехтує цим правилом побудови стосунків між поетом та його «дамою», і зумовлено це її любов'ю до Ярослава, яка не має жодного стосунку до куртуазного етикету. Маруся добровільно бере на себе статус люблячої, тобто не здатної підтримувати забаву з «відкладанням». В. В., свідомо граючись в куртуазні ігри (зрештою, і Ярослав), відкидає любов і навіть елементарну пристрасть.

Прочитавши оповідання, Маруся змінюється. Вона змінює свій статичний стан – починає відповідати Ярославу. З їх розмови випливає ще одна причина, чому Маруся для Ярослава не може бути «прекрасною дамою». Ярослав, запланувавши свої з нею стосунки (знову писання угод та сценаріїв) як стосунки рівних: «Ти казав мені: друг-жінка» [10], не зміг витримати рівності й почав шукати порятунку від почуття вини, яке його мучило на сцені «мазохістського театру куртуазної любові» [11]. Маруся йому в цьому прислужитися не могла. Але оповідання дало їй змогу подивитись на себе збоку, і кінець драми позначений її спробою змінити свою роль.

Найголовніше, вона демістифікує Ярослава як поета: «Ти ніякий не поет, ти падлюка, якої світ не видив» [12]. Втративши, таким чином, роль володаря і хазяїна, Ярослав відчув себе природно, й одночасно в ньому зродився потяг (або залежність від) до Марусі. Маруся ж свідомо «вбралася» в шати «прекрасної дами». Недаремно саме в її уста вкладає автор фразу, яка могла би бути цитатою з будь-якого пізньосередньовічного лицарського роману: «Солодко знати вірність, коли її об щось випробовувати» [13]. Проявилося це в першу чергу в зміні тону реплік Марусі. Якщо на початку вони, ніяк не проявляючи емоційний стан героїні, несли в собі інформацію, яка жодним чином не стосувалася теми розмови, і тим самим вказували на її другорядність у стосунках з Ярославом:

– *Що ти мурмотиш!*

– Нічого.– Погода тут добра. Погода, правда ж, тут добра.

– *Атож* [14],

то тепер Маруся в діалозі з Ярославом демонструє своє право мати власні бажання:

– *Слухай, Маруся –*

– *Ні, ні.*

– *Марусю, одне слово –*

– *Я тобі хочу тільки одне –*

– *Я сказала ні* [15].

І подекуди вдається майже до шантажу:

– Ось та сатира, це вона, про батька народів –

– ага, то вона –

– На, орденоносцю, маєш своє добро,

або приниження:

– *Кажи: поганий, облудний, недостойний, гидкий, бридкий, противний.*

– *Поганий, облудний, недостойний.*

Найпримітніше, що під час такої зміни вже у Ярослава з'являються беззмістовні репліки, якими він послуговується, щоб приховати власну розгубленість і безсилість:

– *Так. Марусю – Ні, ти глянь: Карпати сплять* –

– *Бачу. Бачу...*

– *Карпатський триптих. Карпатський жертовник* [16].

Зрештою, Ярослав пропонує Марусі нову ролеву гру замість «дружніх, рівноправних» стосунків – «куртуазну любов». «Ми ніби незнайомі... А потім я прийду і ми познайомимось» [17],– так Ярослав бачить початок цієї «вистави». Це надає ще не розпочатому дійству характер пародії (тут пригадується й фраза із п'єси Миколи Куліша «Отак загинув Гуска», яка звучить майже «в тон» цій ситуації та з такою ж іронією: «Примирити вже не можна!.. А, може, спробувати таке... Зустріти їх удруге треба, ніби вони і не бачились!» [18]). Костецький, як, напевно, і Куліш, іронізує з приводу загальновживаного мелодраматичного штампу на зразок «почати життя (відносини, кохання) спочатку», який у часи кінематографа знову став дуже широко вживаний, адже пов'язувався із легкістю кінематографічних дублів, численного «повторення спочатку». Для радянської людини, якою, зрештою, і є Ярослав, це притаманно тим більше. Відомо, що у неї пристрасть до кіномистецтва була гіпертрофованою. Згадаймо хоча б Улю з п'єси знов того ж Миколи Куліша «Мина Мазайло», ладну закохатися і навіть «українізуватися» заради візиту до кіно. Ймовірно, не останню роль тут зіграла майже міфічна репліка Леніна: «З усіх мистецтв найважливішим для нас є кіно». Можливо, саме через це майже кожна радянська людина мала досвід цілковитого «перекреслення» і «стирання» минулого та «розпочинання всього спочатку». Іронізуючи з приводу бажання людини, щоб в житті було «як у кіно», Костецький руйнує схему будування людської долі за принципом кінематографічного монтажу. Але при цьому він, всупереч читацькому очікуванню, не створює трагедійної ситуації, аби підкреслити нездійсненність

ції ілюзії, а навпаки, фінал драми (наскільки взагалі може йти мова про фінал цієї драми [19]) є ідилічно щасливим. Це, безперечно, посилює пародійний ефект, адже в такий спосіб Костецький і сам долучається до творення міфу про здатність людини раз у раз починати своє життя з «чистої сторінки». Спадає на думку, що це навіть самоіронія, позаяк Костецькому процес перекреслювання минулого і розпочинання всього спочатку був добре відомий. Адже що, як не спроба «початку нового життя» криється у зникненні російськомовного театрального діяча і критика Івана Мерзлякова та появі українського письменника Ігоря Костецького?

Але повернімося знов до сценарію оновлених відносин поета та його «женщини». Ярослав змальовує Марусі їх майбутні стосунки як куртуазне кохання, з його чотирма класичними стадіями. Спочатку – «кохання того, хто вагається»: «Познайомимось, я ходитиму, спершу раз на тиждень...» Потім – «кохання того, хто благає»: «...я ходитиму до вас, і знов з вами здружусь, залицятимусь до тебе...» Наступним етапом має бути «кохання того, хто почутий»: «...стану твоїм нареченим...» І нарешті – «кохання друга»: «...станемо одне одному "ти" казати» [20].

Ярослав наслідує модель куртуазного кохання. Його образ нагадує образ лицаря з лицарського роману часів пізнього середньовіччя, епохи куртуазної культури. Розуміємо насамперед стосунки Ярослава з владою. Він той «лицар», який ревно виконує роль «государева пса». Ярослав – поет-орденоносець (придворний поет), йому доручають зустріти міністра на вокзалі, його відсилають в творчу відпустку «в якусь місцевість в Північній Буковині» і т. ін. Отже, можемо говорити, що він вповні пізнав ласку «короля» і є його вірним васалом. «Статус "государева пса" стає однією з найбільш привабливих ігрових ролей (псилицарі, опричники тощо) в розвинутій лицарській культурі, яка вже встигла устоятися та частково усвідомити (та естетизувати!) власну ігрову природу»,– пише В. Михайлов, аналізуючи спорідненість лицарської та радянської культур [21]. І хоча в п'єсі є натяк на антирадянську діяльність Ярослава (яку можна розглядати в контексті ранньої лицарської культури як «брань» між лицарем та кенінгом), ставлення до неї Ярослава не дає можливості побачити його стосунки з владою інакше, ніж гру в васала та сюзерена. «Нащо воно, викинь»,– говорить він стосовно своїх сатиричних віршів про «батька народів». Маруся ж відмовляється і таким чином (цілком у згоді з традицією лицарського роману) залишає Ярославу можливість «вчинити подвиг». А саме це й необхідно для довершення образу середньовічного

лицаря, адже, як пише вже згадуваний В. Михайлов, між народженням і смертю лицаря головне місце займає подвиг [22]. Такої ж завершеності набуває і образ Марусі – середньовічної «прекрасної дами»: провокуючи Ярослава на подвиг, вона виконує «валькіричну» роль [23].

До того ж, треба сказати, що в драмі відбувається своєрідна еволюція, зміна Марусиної жіночності. На початку вона – як би сказав Жиль Лєповецькі – «принижена жінка», яка існує лише для того, щоб підкреслювати чесноти Ярослава: «Я сільська, сільська, а ти великий». В кінці п'єси Маруся – «звеличена жінка», величність її створена Ярославом і виключно для себе: «Ти свята жінка». Однак під час цих перетворень Маруся так і не змогла осягнути третьої стадії: жінки з самостійною ідентифікацією, створити себе для самої себе [24].

Цю метаморфозу неважко проінтерпретувати як виразно пародійну. Варто згадати численні радянські кіноновели 30-х років, де немилосердно експлуатувався мотив подібного «чудесного перевтілення». Приміром, як пише Тетяна Дашкова, в 1936 р. в журналі «Мистецтво кіно» було надруковано статтю під назвою «Еволюція портрета Маріон Діксон», де йшлося про те, як гноблена американська циркачка (Любов Орлова) перетворюється на вільну радянську трудівницю – переміни в статусі та переконаннях тягнули за собою і зміни у зовнішності героїні: в кінці фільму з пекучої брюнетки з настороженим поглядом Орлова перетворювалась на кучеряву блондинку з вольовим відкритим обличчям. У статті ця метаморфоза пояснювалася, звичайно, з ідеологічної точки зору [25]. Можемо говорити, що образ Марусі є пародією на бажання радянського кінематографа 30-х років поєднати в одне два непоєднувані жіночі образи: «аристократичний» (возвеличена жінка) та «робітничо-селянський» (принижена жінка), яке зумовлювало присутність майже в кожному радянському фільмі тих часів сюжетної метаморфози – перевтілення «попелюшок» в «принцес» або ж «прекрасних дам».

1. *Левкович Я. Л.* «Донжуанский список» Пушкина // «Утаенная любовь» Пушкина / Сост. Р. В. Изуитова, Я. Л. Левкович.– СПб.: Академический проект, 1997.– С. 34.
2. *Жижек С.* Метастази насолоди. Шість нарисів про жінку і причинність.– К.: Альтернатива, 2000.– С. 79.
3. *Костецький І.* Поет та його женщини // Кур'єр Кривбасу.– 2001.– № 136.– С. 145.
4. Там само.– С. 146.
5. Там само.– С. 147.
6. Там само.– С. 144.

7. *Жижек С.* Вказ. праця.– С. 81.
8. Там само.
9. *Жеребкина И.* «Прочти мое желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм.– М.: Идея-Пресс, 2000.– С. 99.
10. *Костецький І.* Поет та його женщини.– С. 151.
11. *Жижек С.* Вказ. праця.– С. 76.
12. *Костецький І.* Поет та його женщини.– С. 154.
13. Там само.– С. 153.
14. Там само.– С. 144.
15. Там само.– С. 156.
16. Там само.– С. 157.
17. Там само.– С. 160.
18. *Куліш М.* Отак загинув Гуска // П'єси, листи.– К.: Дніпро, 1969.– С. 146.
19. Марко Роберт Стех, подаючи цю драму до друку, говорить про те, що вона цілком може бути незавершеною.
20. *Костецький І.* Поет та його женщини.– С. 160.
21. *Михайлов В.* Между волком и собакой: героический дискурс в раннесредневековой и советской культурных традициях // Новое литературное обозрение.– 2001.– №1(47).– С. 309.
22. Там само.– С. 280.
23. Там само.– С. 296.
24. *Костикова А.* Женская математика Жиля Леповецки: золотой ключ к постмодерну // www.ruthenia.ru/logos/archiv
25. *Дашкова Т.* Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов // www.ruthenia.ru/logos/archiv

Богдана Матіяш

ОНТОЛОГІЯ АБСУРДУ: «ЧЕКАЮЧИ НА ҐОДО» С. БЕККЕТА

«Чекаючи на Ґодо» Семюела Беккета фактично вважається чільною, а отже, й найрепрезентативнішою п'єсою театру абсурду, і чи не тому, за Т. Адорно, «найнепіддатливішою інтерпретації» [1, *177*]. Інтерпретуючи літературний твір, ми ще раз створюємо його, наділяємо певним сенсом, що в контексті творчості С. Беккета, котрий кожним наступним твором все більше деструктує світ і знецінює сутність людського буття в ньому, є теж до певної міри абсурдним. Але, попри це, проникнення у світ, створений одним із засновників театру абсурду, таки дозволяє бодай приблизно простежити логіку його (де)конструювання та схарактеризувати «людину абсурду» як таку.

С. Беккет метафізично типізує історію Владіміра та Естраґона на рівні світового стандарту, тим самим визнаючи весь світовий порядок абсурдним та говорячи про глобальну трагедію людства. Доведення цього, з одного боку, парадоксальне, бо ж Беккетові персонажі ізольовані від звичного нам усім світу, а з іншого боку, автор створює його мініатюрну модель, де фарс виявляється трагедією, а сміх – «чорним» гумором. На перший погляд, п'єса перебуває на межі холодної нігілістичної абстракції та реальної людської трагедії (проте одиничної), але вживання в текст, відчуття атмосфери п'єси та авторських інтенцій засвідчує, що ситуація Владіміра та Естраґона є не окремим випадком, винятком з правил, а загальнолюдською катастрофою. Йдеться про трагедію буття, в яку занурений цілий всесвіт, і в цілковитому світі абсурду він не може цього усвідомити.

Світ персонажів п'єси надзвичайно суперечливий. У житті вони виявляються мандрівниками, що не мають ані родини, про-

фесії, віку, ані зовнішності. Вони не знають, для чого живуть, чого чекають; усі персонажі п'єси немов закинуті в цей світ і не можуть знайти в ньому опори. Ж. Рюс, говорячи про абсурдну людину в контексті творчості А. Камю, характеризує її так: «Що таке людина абсурдна? Це той, хто, не заперечуючи цього, не робить нічого для вічності і живе в полі, водночас обмеженому й переповненому можливостями» [2, *232*]. Але в світі С. Беккета абсурд набуває трагічнішого забарвлення. Персонажі п'єси не усвідомлюють свого буття в ситуації абсурду, не мають у світі жодних прав та можливостей. Це люди, позбавлені здатності думати, а тому місце їхнього перебування залишається неідентифікованим для них (здатність думати вже передбачає інтенцію створення власного світу [див. 3, *137*]), і пустка, в яку вони «закинуті», не є усвідомленою, хоча й інтуїтивно відчувається.

Світ Беккета – це «нульова точка», моральна порожнеча, яка засмоктує людину, що потрапила в неї. Це життя, в якому нічого неможливо досягнути, нічого не можна змінити. Фраза, якою розпочинається п'єса, є знаковою: «Не лізе» або ж «Не виходить». Ці слова стосуються не лише черевика, якого з болем стягує Ґоґо, але розгортаються у перспективу, дозволяють сприймати світ абсурду за допомогою категорій асоціативної логіки, яка передбачає витікання одного поняття чи твердження з іншого. Ґоґо не вдається вибратися з того світу, в якому він «вариться», йому не вдається зустріти Ґодо, який начебто мусив би надати його існуванню сенсу; у Естраґона, зрештою, не складається життя. Фізичний біль, що його він переживає з дня у день, стає душевним болем, тягарем, котрого людина не може позбутися протягом усього злиденного існування. І це стосується не лише Естраґона. Всі персонажі п'єси та їхній світ є всесвітом в мініатюрі, всі вони мучаться суто внутрішніми гризотами, котрих, проте, також не усвідомлюють, бажаючи натомість видаватися сильними, запитуючи: «Невже я схожий на людину, яку можна змусити страждати?» [4, *362*]. Персонажі п'єси не є прототипами якихось конкретних людей чи націй, а представляють все людство загалом – без минулого і майбутнього, позбавлене будь-якого метафізичного коріння та прориву до трансцендентного, прикріпленості до чогось, що надавало б сенсу їхньому життю. Отже, це таке собі занурення у «ніщо», на тлі якого вчинки людини стають справді безсенсовними.

У світі абсурду все досить відносне: якщо четверо персонажів (Ґоґо, Діді, Поццо та Лакі) можуть, з одного боку, бути втіленням усього людства, то з іншого,– сукупно представляють усе, що втілене в одній людині, демонструючи різні її грані і тим

самим витворюючи своєрідну модель «людини абсурду». Цю модель доцільно аналізувати, розглядаючи пари героїв: Естраґон – Владімір, Поццо – Лакі. Перша пара є своєрідним відображенням поєднання в людині матеріального (Естраґон) й духовного (Владімір) начал, що простежується як зі змісту твору, так і з зовнішніх ознак та вчинків персонажів. Коли найбільшим бажанням Ґоґо є наїстися і нарешті виспатися, то Діді роздумує над можливістю спасіння; мова Діді є більш урочистою, тоді як Ґоґо висловлюється просто, а часом і грубо. На початку п'єси Естраґон силкується стягнути з ноги черевика, в той час як Владімір витрушує капелюха. При зустрічі з Поццо та Лакі, бажаючи виявити таланти слуги, Ґоґо просить його станцювати, а Діді хоче, щоб він думав. Навіть їхні пестливі імена мають різну семантику: Ґоґо від англійського «go go» (іди, іди), тоді як Діді від французького «dis dis» (говори, говори). Але жодне з начал не може бути потрактоване як важливіше: в ситуації абсурду ні одне ні інше нічого не вартує. Натомість персонажі п'єси приречені доповнювати один одного і не можуть існувати окремо, хоча і є цілком протилежними в усьому, і тому пропозиція Ґоґо «піти власним шляхом» [4, *347*] не має жодного сенсу. Їх єднає не лише спільний життєвий досвід, а й цілком незрозуміла для них потреба бути разом, відчувати поруч із собою людину, тим самим частково рятуючись від самотності.

Якщо перша пара персонажів представляє людину як істоту асоціальну, відчужену від суспільства, то через пару Поццо та Лакі вона трактується як складова суспільного організму. Це, власне, й дозволяє говорити про міжособистісні стосунки у координатах влади-підлеглості, котрі тяжіють у інтерпретації Беккета до своїх крайніх проявів, виявляючись у тенденціях до садизму (Поццо) та мазохізму (Лакі). З одного боку, це господар, засліплений власною пихатістю та «мудрістю», який знущається зі свого раба, маючи владу над ним, і відчуває насолоду, б'ючи та принижуючи Лакі, а з іншого,– сам раб, котрий навіть не протестує проти такого існування, не тікає, а спокійно зносить наругу. Але у світі, створеному Беккетом, обидва способи буття в суспільстві втрачають свій сенс. В один момент все зламається: Лакі оніміє, Поццо оглухне, і вони вдвох брестимуть світом без жодної потреби. Насправді садизм Поццо є втечею від самого себе. Поццо одягає маску тирана, всемогутнього господаря, щоб його самого ніхто не запідозрив у страхові, прихованому десь у глибині його нутра. Звідси й раптові зміни настрою Поццо, переходи від крику до панібратської розмови з Діді та Ґоґо. Своєрідна тиранія над Лакі є певним самоствердженням, здобуттям суто

садистської насолоди, яка, проте, здобувається дуже навіть нелегко і отруюється дивною ревністю: «Ви прийняли мене за Ґодо» [4, *352*].

Зважаючи на час написання твору, можна розглядати пари персонажів дещо інакше, а саме: сприймаючи Діді та Ґоґо як втілення стану відчуженості від суспільства (який був притаманний у час написання п'єси більшості інтелектуалів Західної Європи); тоді пара Поццо – Лакі презентує читачеві/глядачеві суспільство: з його наказами, командами, розподілом людей на господарів та виконавців їхньої волі, зосереджуючи увагу реципієнта на безсенсовності стосунків людей у світі (їхня непотрібність та обтяжливість підкреслюється зовнішнім виявом залежності один від одного – Поццо й Лакі з'являються на сцені, зв'язані мотузкою). Поццо й Лакі постійно кудись ідуть, але цей рух виявляється оманливим, і якщо, на перший погляд, вони начебто не є причетними до чекання на Ґодо, то згодом ми бачимо, що вони рухаються по колу, нічого не здобуваючи і не досягаючи у житті, і повертаються до того самого дерева, де, можливо, колись також зустрінуть Ґодо. Поццо ще насолоджується своїм становищем господаря, панування над Лакі, але відчуває, що це триватиме недовго. Слова Владіміра: «Вони сильно змінилися» [4, *374*], наштовхують нас на думку, що раніше Поццо почувався ще впевненіше, ніж зараз, а зустріч з Поццо та Лакі в другій дії та їхня зміна (Поццо осліп, а Лакі оглух) є свідченням занепаду суспільства, і наступного разу, коли вони знову опиняться біля дерева, то нагадуватимуть людей дуже віддалено.

Деградує не лише суспільство, а й ті, хто стоїть осторонь від нього. Хоча Владімір та Естраґон не змінюються фізично, проте їхня духовна деградація є очевидною. Вони все більше втрачають надію, їх опановує все більший страх, їхні розмови стають все безглуздішими, і вони все менше нагадують людей. Наприкінці п'єси Естраґон стоїть зі спущеними штанами і не розуміє, що їх треба підтягнути...

Хоча четверо персонажів представляють глядачеві весь світ, проте у п'єсі немає жодної жінки, і це не випадково, адже в ситуації абсурду жінка, що дає людині життя, прирівнюється до носія смерті, бо ж «люди ледве народжуються, а вже час їм приходить лягати в могилу» [1, *405*]. А оскільки страх смерті постійно переслідує кожного з персонажів, то жінка, що несе смерть в собі і з собою, мусить бути вилучена з буття в абсурдному просторі.

Хлопчик, про котрого йдеться у п'єсі, важливий не так сам по собі, як у контексті посередництва між двома світами: світом

Ґодо та світом двох жебраків, він є ланкою, що їх з'єднує, але не належить до жодного з них. Таке буття поміж двома просторами, рух від одного до іншого, що нагадує безкінечний рух маятника, також стимулює посилення почуття абсурду, адже кожен наступний прихід Хлопчика жодним чином не впливає на долю котрогось з персонажів, і людина вкотре переконується у невідповідності обіцянки Ґодо прийти наступного разу, втрачає надію на спасіння, розчаровується в мові, розмові й помалу втрачає ознаки людськості.

І нарешті сам Ґодо. Його образ трактується неоднозначно, тим більше що й сам автор в одному з інтерв'ю визнав, що не знає, хто ж він такий насправді [2, *127*]. Ґодо може розглядатися як Бог (від англ. God чи нім. Gott), може символізувати смерть (нім. Tod); чекання на нього може бути потрактоване як чекання щастя, що здебільшого виявляється безсенсовним; це також може бути чекання на спасіння. Найчастіше образ Ґодо ототожнюється саме з Богом, адже все, що його оточує, має певну євангельську символіку. З розповідей Хлопчика ми дізнаємося, що Ґодо має білу бороду (як Бог-Саваоф), сам Хлопчик та його брат, які працюють у Ґодо, начебто пасуть овець та козлів, а оскільки вони є посланцями, що приходять від Ґодо до Владіміра та Естраґона, то, відповідно, є пастухами людства, своєрідними апостолами. Ґодо призначає місце зустрічі біля дерева, що також є символічним і невипадковим. Дерево може виявитися хрестом, на якому розіп'яли Христа у страсну П'ятницю, а в Суботу людство стоїть під хрестом, налякане смертю Бога (а відповідно втратою цінностей у світі) та чекаючи Христового воскресіння (а згодом другого Христового приходу). Зрештою, цей образ виявляється багатоохопним, і узагальненим його значенням є чекання чогось особливого та особистого для кожної конкретної людини. Це чекання – не так усвідомлення сенсу життя, як припинення страждань, віднайдення спокою, а тому постать Ґодо є основою існування Владіміра та Естраґона, їхньою підтримкою. Якщо присутні в п'єсі персонажі співіснують лише попарно, то Ґодо існує сам по собі, тим самим вказуючи, що він є джерелом істини, яка не може бути роздвоєною і суперечливою, але людині, що живе в абсурдному світі, неможливо осягнути цю істину, і це сповнює серця персонажів п'єси страхом і розпачем.

Страх безсенсовного життя переростає у страх смерті, і людина намагається подолати його розмовою з кимось, хто є поруч. Нехай це буде розмова беззмістовна, просте промовляння слів, але вона свідчитиме, що «я ще існую». Загалом мова у

Беккета не є розмовною і не зорієнтована на те, щоб бути носієм значення; тому будь-яка розмова є важливою не своїм наповненням, а ствердженням тривання людського буття. Така мова, попри те (а може, саме тому!), що втратила свою інформативну функцію, розуміється з півслова (навіть якщо діалоги, що їх провадять Ґоґо та Діді, є радше грою мовою, яка не несе в собі повноцінного змісту). Така розмова нагадує гру в теніс, в якій кожне, навіть найбезглуздіше слово підхоплюється партнером і доповнюється ще однією беззмістовною реплікою:

Естраґон. І що він на це відповів?
Владімір. Сказав, що подивиться.
Е. Що він нічого не обіцяє.
В. Що треба подумати.
Е. На свіжу голову.
В. З родичами порадитися.
Е. З друзями.
В. Зі співробітниками.
Е. Із кореспондентами.
В. Звірити дані (і т. д.) [4, *349*].

Така гра мовою викликана безсиллям персонажів та неможливістю займатися у цьому світі чимось важливішим. Слова виявляються такими самими ненадійними та беззмістовними, як і вчинки персонажів. Говорячи, що їм треба чекати на Ґодо «в суботу», Ґоґо та Діді не можуть знайти у реальності відповідника сказаному слову, адже не орієнтуються в часі; кажучи «ходімо», Владімір та Естраґон стоять не рухаючись, адже їм немає куди йти. Слово втрачає властивість повноцінно відтворювати дійсність, що також зауважуємо під час сварок Діді та Ґоґо. Сварка не несе на собі звичного нам навантаження, непорозуміння чи незгоди між певними особистостями, а теж виявляється грою, і образи, якими закидають один одного Владімір та Естраґон, не є справжніми, адже ж і сваряться вони лише для того, щоб згаяти час.

Тому в певний момент такі розмови починають тиснути на Владіміра та Естраґона своєю безсенсовністю, і після образжань один одного, марних намагань пригадати щось із минулого, впевнившись, що розум та слово стали цілковито безсилими, Естраґон пропонує: «Може, помовчимо трошки?» [4, *346*], виявляючи правдивість слів С. К'єркеґора: «Найпевніша німота не в мовчанні, а в розмові» [3, *88*], адже наслідком розмов є втома і ще більший тягар від усвідомлення безглуздості такого спілкування.

У світі п'єси однією з найслабше розвинутих людських властивостей є пам'ять. Владімір та Естраґон не пам'ятають майже

нічого зі свого минулого, не пригадують, де і коли саме мають зустрітися з Ґодо. Коли у першій дії вони зустрічаються з Поццо та Лакі, то поводяться так, ніби ніколи їх не бачили, хоча потім Владімір говорить: «Вони сильно змінилися» [4, *374*]. Згадуючи про Біблію, Естраґон відтворює у пам'яті лише карти Святої Землі, зосереджуючись на її зовнішній привабливості і не звертаючись до її змісту. Така відсутність пам'яті, чіткого зв'язку з минулим нагадує про брак у людини абсурду міцного культурного, духовного коріння, її внутрішню розхитаність, невпевненість у житті та відсутність твердого ґрунту під ногами.

Людський розум неспроможний більше щось творити, стаючи натомість руйнівним, а тому непотрібним світові. Людина не може мати ніякого знання про речі, що її оточують, вона приречена на сумнів в усьому, навіть у своєму існуванні. Діді та Ґоґо не можуть ідентифікувати себе, знайти у світі своє місце; вони навіть не усвідомлюють до кінця, чи насправді існують. І слова Естраґона: «Як ти гадаєш, Бог мене бачить?» [4, *393*], виникають із потреби знайти себе самого, бо якщо Бог мене бачить, значить я справді існую. Пошук Бога виникає з пошуку самих себе; осмисливши своє існування, людина шукає у житті якісь орієнтири, щось, у чому могла б набути вартості.

Персонажі Беккета не спроможні на бунт, про який у «Міфі про Сізіфа» згадує Камю, отже, заперечити абсурд вони не можуть. А проте у світі, в якому фактично кожен вчинок є безглуздим, де майже неможливо визначити сенс існування, серед безглуздих реплік, які є своєрідною грою Естраґона та Владіміра, лунає запитання: «Ти читав Біблію?» [1, *343*],– і одразу ж відбувається занурення в якийсь інший світ, який мав у собі щось світле, в якому «море було ніжно-блакитним...». З-посеред порожнечі, котра навряд чи може бути означена як буття, зринає частка вічного і чергове сподівання на порятунок. Серед пустих розмов виникає суперечка про спасіння і покаяння, і в цих розмовах відчувається страх дотику до вічності, смерті, боязнь пекла, намагання прозирнути можливість особистого спасіння та мету життя.

Страх смерті персонажів «Чекаючи на Ґодо» виявляється зовсім відмінним від страху перед нею екзистенціалістів. Ґоґо та Діді лякає не сам перехід від існування до небуття, а муки, які можуть чекати їх у невідомому. Їм не страшно втратити життя, повіситись, але страшно зазнати в тому, іншому світі ще більшого болю, якого вже не можна буде позбутися. Але, з іншого боку, оскільки від людини в абсурдному світі нічого не залежить,

то персонажі Беккета не можуть обрати самогубство, доки смерть не прийде по них сама. Самогубство є неможливим в абсурдному світі, адже поза людською свідомістю абсурду не існує (його також немає і поза світом). Якщо ж людське життя уривається, то світ перестає для людини існувати, і рівняння «людина + світ = абсурд» руйнується.

Тому Владімір та Естраґон приречені на чекання і на тривогу, що його супроводжує. Їхня спроба повіситися закінчується невдало, і навіть вона виявляється абсурдною, адже смерть була б такою самою порожньою, як і життя, стаючи його невдалою проекцією. Вони щодня стоять на цій своєрідній Голгофі, перед розп'яттям, яке приготоване кожній людині, але якщо Христова смерть була швидкою, то розпинання Владіміра та Естраґона є повільним, а значить, муки посилюються. Тому Діді та Ґоґо хочуть повірити хоча б у те, що по смерті отримають щось змістовніше, а не просто зникнуть з лиця землі. Якщо досі про можливість спасіння та перспективу життя вічного навіть не йшлося, то відтепер потреба повірити в них, а разом з тим відчути Божу присутність, стає центральною для обох персонажів. З іншого боку, Ґюнтер Андерс припускає, що дерево в центрі світу персонажів визначає світ як перманентний інструмент для самогубства, вважаючи, що настане момент, коли спроба Владіміра та Естраґона повіситись виявиться успішною. Якщо ж їм це таки не вдасться, то життя можна буде трактувати як неможливість втечі від нього через самогубство, тим самим повертаючися до приреченості людини на безсенсовне існування [5, *141*]. Проте самогубство сприймається Владіміром та Естраґоном подвійно: воно не усвідомлюється ними серйозно, не розглядається як відмова від життя, а є чимось новим, що може внести якесь різноманіття в чекання:

Естраґон. Треба чекати.
Владімір. Правильно. А поки чекаємо?
Е. Може, повіситись?
В. Хоч бажання встане.
Е. Чесно встане?
В. Ще й з усіма відповідними наслідками...
Е. Негайно вішаємося [4, *347–348*].

Але в другій дії, коли існування цілковито втрачає свій сенс і надії на прихід Ґодо стає все менше, самогубство прирівнюється до відмови від чекання, до зневіри і відчуття непотрібності свого буття в світі. Персонажі Беккета тепер сповна відчули трагедію свого життя, і біль відчутого виливається у розпачли-

во промовлене: «Я так більше не можу» [4, *408*]), але завтра чекання знову триватиме. Зрештою, самогубство також стає однією з тем для розмов, у яких швидше спливає час. І хоч життя гнітить і сприймається як трагедія, людина ні в чому не може знайти порятунку; навіть смерть видається несправжньою, і намагання покінчити життя самогубством починає нагадувати комедію.

Не можемо говорити про *розуміння* Владіміром та Естраґоном місця Бога у їхньому житті, усвідомлення його потрібності їм чи непотрібності. Але їм властиве *відчуття* Бога, його присутності поруч, можливості прямої розмови з ним, і тому воно виявляється важливішим за усвідомлене та раціональне його сприйняття. Порятовані, вони вже не були б волоцюгами, а дісталися притулку, знайшли б вічний спокій. І тому вони шукають підтвердження тому, що спасіння справді можливе, звертаючися до євангельської розповіді про розбійників, один з яких, повіривши, отримав життя вічне. Апелювання саме до розбійників невипадкове: Владімір та Естраґон певним чином ототожнюють себе з ними, адже вони, так само, як і розбійники, не мають свого місця в світі. Вони вишукують сенс життя у світі, де «Бог помер», намагаючись воскресити його хоча б для себе, бо для людства вже немає сенсу його воскрешати. Запитуючи у Хлопчика, чим займається Ґодо, Владімір шукає еталона, на який можна було б рівнятися, але його шукання не увінчуються успіхом.

Чим більше Владімір та Естрагон переконуються, що Ґодо не прийде, та чим більше сумніваються в його існуванні, тим певніше його місце рятівника займає той Бог, існування якого вони навіть не ставлять під сумнів. Людина абсурду боїться того, що Бог від неї відвернувся, що він її *не бачить*, і з усіх сил намагається повернути собі його прихильність. Весь тягар існування, все, що наболіло, розпачливим криком прорізує пустку, на якусь мить надаючи сенс людському існуванню, який, проте, відразу ж зникає, заперечений доведеним до абсурдності перенесенням євангельської історії на себе і сприйняттям спасіння як лотереї, де виграшний білет може отримати лише хтось один.

> *Естраґон (...горлає щодуху).* Господи, помилуй мене!
> *Владімір (роздратовано).* А мене?
> *Е. (анітрохи не тихіше).* Мене! Мене! Помилуй! Мене! [4, *393*].

Персонажі п'єси не знають, як жити так, щоб спастися. Хоч би що Естраґон та Владімір робили, вони все одно не зможуть

стати кращими, ніж є, і це виявляється найстрашнішим, адже показує людську неміч, яка стосується внутрішнього вибору людини. Людина виявляється цілком безсилою, і тому боротьба за посмертне щастя є відчайдушною, а «гарантія» спасіння стає актуальною вже сьогодні.

Важливою темою, яка порушується у п'єсі, є тема вибору. Ми вже згадували, що вона має зовсім інший вигляд, ніж у творах екзистенціалістів. Беккетівські герої постійно перебувають у межовій ситуації, постійно відчувають своє існування на грані життя і смерті, але їм не дано можливості зробити крок, котрий щось змінив би в їхньому житті. Вони не здатні зробити вибір, адже почувають себе залежними від Ґодо, пов'язуючи з ним своє майбутнє. Тому можемо поставити під сумнів твердження В. Діброви, котрий вважає, що Владімір та Естраґон, живучи у такому непевному світі, все-таки не позбавлені свободи вибору, зосереджуючи увагу на тому, що вони начебто можуть вибрати, чи їм чекати Ґодо, чи піти; чи допомогти Поццо, чи позбиткуватися з нього, і Ґоґо та Діді насправді «потерпають від тягаря свободи» [6, *131*]. Але ця свобода виявляється оманливою, стаючи радше розпадом світу, який справді гнітить. Світ стає руїною, а Владімір та Естраґон змушені балансувати на його уламках, видаючи таке існування за життя. Персонажам Беккета нікуди піти, весь світ однаковий, і хоч би де вони були, все одно відчуватимуть самотність і порожнечу. На якийсь час вони можуть залишити одне одного, але в певний момент знову повернуться до того самого дерева, щоб чекати на Ґодо. Та вони й не відходять від нього далеко, відчуваючи потребу в такому чеканні:

Естраґон. Куди підемо?
Владімір. Недалеко.
Е. Чому це? Ходімо якнайдалі!
В. Не можна.
Е. Чому це?
В. Завтра треба вертатися.
Е. Навіщо?
В. Щоб чекати на Ґодо. [4, *407*].

Загалом у світі абсурду панує відчуття, яке П. Валері назвав «нудьгою життя». Це «...нудьга чиста, її джерело не в горі, не в немочі ...яка не має іншого змісту, крім самого життя... Ця абсолютна нудьга є, по суті, нічим іншим, як життям у своїй оголеності, коли воно пильно себе споглядає...» [7, *250*]. У цьому світі людське життя знецінюється, зміни у ньому стаються

раптово, а доля людини залежить від випадку. Випадково Поццо осліп, а Лакі оглух; Діді та Ґоґо випадково зустріли Ґодо і тепер мусять його чекати, хоча він може ніколи не прийти, а Хлопчик може виявитися насправді не його посланцем, а випадковою людиною, яка вирішила позбиткуватися з двох волоцюг. Людська доля може залежати від одного слова (один із розбійників визнав Христа і тому спасся), і тому потенційно кожному може бути даний шанс зробити свій життєвий вибір, але в ситуації абсурду людина не відчуває моменту, коли мусить зробити вирішальний крок, і тому вибір не є актуальним для неї. Одним словом можна наповнити сенсом усе прожите життя, або ж так і не знайти його, промовчавши. Доля виявляється не вищою силою, не фатумом, що керує людськими життями, а також чимось беззмістовним, як і життя кожного з персонажів. Поццо говорить: «Одного божого ранку я прокинувся сліпий, мов наша доля» [4, *401*], тим самим стверджуючи випадковість її впливу на людське життя, визначаючи її як щось, що ще більше сковує людину, накладає на її життя якісь пута, але не впорядковує його, а робить світ іще хаотичнішим, а внутрішню пустку ще відчутнішою.

Звідси буття людини розглядається як безглузде нагромадження випадковостей, позбавлене сенсу і не підпорядковане жодним закономірностям. Людина постійно перебуває у стані невизначеності, «підвішеності» у повітрі, стані, в якому не отримує відповіді на жодне із запитань, яке хотіла б поставити. Можливо, це навіть стан своєрідного шоку, адже атмосфера абсурду передбачає втрату ціннісних орієнтирів та Абсолюту. Світ стає жахливим, і невідомо, чи є надія на краще,– тобто це постійне існування у якійсь порожнечі, і відчуття цього веде людину до божевілля.

Зрештою, відчуття безсенсовності існування виникає і у реципієнта п'єси, і він почуває себе повноцінним учасником дії чи радше бездіяльності, що панує на сцені. Беккет свідомо позбавляє його можливості споглядальництва, переносячи дію безпосередньо зі сцени у світ, тим самим стверджуючи його як цілковито абсурдний і прирікаючи людину на неможливість втечі від абсурду. Але, зрештою, буття у абсурдному світі – це не аксіома, а лише один із можливих способів існування. У даному випадку, за Беккетом...

2001 р.

1. *Адорно Т.* Естетична теорія.– К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002.– 518 с.
2. *Рюс Ж.* Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки.– К.: Основи, 1998.– 669 с.

3. *Камю А.* Міф про Сізіфа // *Камю А.* Вибрані твори.: У 3 т.– Т. 3.– Х.: Фоліо, 1997.– С. 72–162.
4. *Беккет С.* Чекаючи на Ґодо // Французька п'єса XX століття. Театральний авангард.– К.: Основи, 1993.– С. 341–408.
5. *Anders G.* Being Without Time: On Beckett's Play *Waiting for Godot* // *Samuel Beckett.* A Collection of Critical Essays / Ed. by Martin Esslin.– N. Y.: Prentice-Hall, 1965.– P. 140–151.
6. *Діброва В.* Шляхи театрального авангарду: Семюел Беккет // Всесвіт.– 1988.– № 1.– С. 129–133.
7. *Валери П.* Об искусстве.– М.: Искусство, 1976.– 622 с.

Олена Любенко

«ЗДОРОВЕ БЕЗГЛУЗДЯ» ЯК МОДИФІКАЦІЯ АБСУРДИЗМУ В ДРАМАТУРГІЇ В. ДІБРОВИ

(на прикладі п'єси «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії»)

Творчість сучасного українського письменника Володимира Діброви є особливою з кількох причин. По-перше, вона сповнена сенсу, й це виглядає привабливо на тлі постмодерної епохи. По-друге, якість втілення цього сенсу є надзвичайно високою: форма кожного твору ретельно відшліфована. І по-третє, зазначені вище риси прози й драматургії Діброви жодним чином не заважають сприймати його тексти як абсурдистські (нонсенсові). Ціна зусиль, витрачених на прочитання досить нелегкого тексту Діброви, підвищується за рахунок *видобування* сенсу.

Володимир Діброва сформувався як письменник в середині 70-х років XX ст., хоча друкуватися почав лише у 90-х роках. Написані в радянську добу «до шухляди» повісті й оповідання («Про Пельце», «Звіздонавти», «Пісні Бітлз») з'явились окремою збіркою в 1991 р., а 1992 р. часописи «Чумацький Шлях» і «Сучасність» надрукували дві п'єси Діброви під назвами «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» та «Короткий курс». Перекладацька й літературно-критична діяльність письменника також була вагомим словом у організації постсоцреалістичного хаосу української літератури. Насамперед у той час викликала цікавість альтернативна позиція письменника щодо «плачів» основної маси українського дисидентства за загубленою долею України (за це групу київських літераторів з Дібровою включно Максим Стріха вслід за Олексою Семенченком називає «альтернативою андеґраунду» [1]). Реактуалізація цього інтересу може додати відомостей до студій літератури періоду зламу епох, який припадає на початок 90-х років минулого сторіччя. Також необхідно зробити перші кроки у дослідженні творів В. Діброви,

адже відгуки на них досі залишаються спорадичними, хоча й у цілому позитивними.

Загальновідомо, що картина світу в кризовий період життя фрагментаризується. Тлом для неї одразу стає гра – «вічний двигун» захисних механізмів. Ігрова підміна «надто людських» голосінь від душевного болю елементами сміхової й абсурдної реальності має далекосяжну мету: активізувати процеси централізації психіки, зобразити axis mundi на картині світу дезорієнтованої людини. Недолік такої підміни полягає в тому, що вона розрахована на *дуже* сильного реципієнта.

Як зазначалося, в 1992 р. вже досить зрілий письменник В. Діброва опублікував п'єси «Короткий курс» і «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» (остання позначена в підзаголовку як «стенографічний звіт-опера»). Враховуючи те, що англійська мова стала робочою для письменника, який нині працює в США, можна обидва тексти об'єднати виразом «common nonsense» (здорове безглуздя). Справді, позірна антисенсовість цих п'єс наближає їх до абсурдальних творів Семюела Беккета й Ежена Йонеско – найавторитетніших західноєвропейських драматургів театру абсурду в 50-ті роки XX ст. Як перекладач п'єс Йонеско й Беккета [див.: 2, 3, 4] Діброва, безперечно, перебував під їхнім впливом. Зосередимо нашу увагу на п'єсі «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії», щоб простежити впливи й виділити концептуальні відмінності парадоксального тексту Діброви від суто абсурдистських п'єс.

П'єса «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» [5] – це драматичний твір, в якому автор об'єднав значну кількість жанрів та ідей, даруючи українській літературі безпрецедентне явище – яскраво абсурдистський текст. У 1992 р. сама історична ситуація нав'язувала читачеві активний пошук «критичного стрижня» [6]. Проте п'єси Йонеско та Беккета, що з'явились у повоєнний період, могли б вважатися критичними з таким самим успіхом, оскільки їхнім смисловим центром стала змучена, знесилена, пасивна людина, яка чекає порятунку з зовнішніх щодо її слабкого «я» світів. Смислова домінанта цих п'єс – показ духовної кризи, «кризи основ» [див. 7], тотальної для всього XX ст. Існування людини завжди потребувало виправдання – підтвердження важливості, винятковості кожного, хто прагне мати ґрунт під ногами. Пророцтво Ніцше про смерть Бога в XX ст. знайшло своє підтвердження в серії локальних і загальнолюдської криз, підірвало фундамент буття й відкрило безмежні можливості для панування духу абсурду. З одного боку, «ясна свідомість абсурду» (за А. Камю) сприймає світ як такий, в якому не існує надії

на трансценденцію, тому важливим стає сам процес життя й примноження досвіду. З іншого ж боку (і в цьому полягає суперечність), неможливо весь час чітко усвідомлювати безнадійність свого стану – спрацьовують захисні механізми людської психіки, людина відсторонюється від абсурду й чекає на справдження несвідомо виплеканих надій. Бажання чекати – це рушійна сила, яка протистоїть абсурду. У п'єсі С. Беккета «Чекаючи на Ґодо» (майстерний переклад якої здійснив Діброва) волоцюги Владімір та Естрагон чекають на розуміння, яке неодмінно має прийти й змінити їхнє життя, ліквідувати кризу. В процесі чекання (віри в можливість розуміння) на Ґодо вони здатні легко спілкуватися між собою й займатися важливими (на їхній погляд) справами, хоча глядачам і читачам п'єси це видається дивовижним. Персонажі не можуть збагнути абсурдності явища, перебуваючи всередині цього явища. Абсурд спостерігається лише зовні, з відстороненої позиції, на межі здивування й зародження сміху, розуміння якого є важливим для розгляду абсурдистських драм, де комедійність невіддільна від трагічного.

Західноєвропейська криза викликала ефект відчуження, який спричинив крихкість, ефемерність, хворобливу парадоксальність світу у драмі абсурду. Тому радянські критики закидали персонажам Йонеско й Беккета їхню «асоціальність», паразитичність [див., напр., 8], принципово не помічаючи прагматичного аспекту такої відірваності персонажів від ґрунту – прагнення уникнути болю засобами відкритої дискредитації всього, що може нагадувати про колишнє існування «високих» категорій Розуму, Основ, Смислу. Діброва обрав менш прагматичний шлях – постійно звертаючись до подразника больових рецепторів пострадянської людини, він вивів на сцену Абсурд, замаскований під Смисл, тобто показав «нестерпну легкість буття» (М. Кундера) істоти суспільної, позірно вкоріненої, яка має віру («Партія веде!»), надію (на світле майбутнє) й безвихідне становище.

П'єса композиційно поділена на дві дії. Відчувається, що на рівні смислової організації провідну роль відіграє беккетівський принцип чекання на прихід Смислу (розуміння цього терміна є специфічним для кожного персонажа), яке завершується фінальним усвідомленням безвиході. Персонажі міцно об'єднані соціальними зв'язками, найпершим іменем кожного з них стає суспільна функція (Комсомолець, Піонерка, товариш, члени президії). Згідно з фабулою події в п'єсі розгортаються таким чином:

1. Товариш Харашо звітує з трибуни на черговому з'їзді партії. Його промову ілюструють танці хлопців і дівчат (відповідно до естетики п'єси, про яку піде мова далі). На тлі монологу про позитивні наслідки діяльності партії зароджується кохання Комсомольця й Піонерки.

2. Стосунки Комсомольця й Піонерки розвиваються за зниженою, в дусі карнавалу, схемою Ромео – Джульєтта. «Джульєтта» вмовляє «Ромео» взяти шлюб – він заперечує, аргументуючи відмову відсутністю житла та безліччю інших причин (йому хочеться «вільного кохання») – «Джульєтта» виявляється сильнішою духом, і вони йдуть до ЗАГСу, щоб узаконити свої почуття. З цієї установи їх безглуздо, безпричинно виганяють, тому закохані звертаються по допомогу до з'їзду. Члени президії на чолі з товаришем Харашо залишаються байдужими до їхніх проблем. Пара вирішує перечекати цей несприятливий для себе період, сховавшись за трибуною вождя.

3. У другій дії лінію кохання на деякий час обірвано, натомість з'їзд триває, а члени президії (Вофіс, Далдов, Малик, Родіна, Культя) спілкуються між собою. Кожен на кожного «тримає досьє за пазухою». Охоплені спочатку дрібним бажанням влади над оточуючими, вони в результаті об'єднуються спільним грандіозним планом вбивства товариша Харашо. В момент найвищого загального піднесення з-за трибуни з'являються Комсомолець та Піонерка з дитиною, що встигла народитись, доки тривав з'їзд. У них відбирають дитину, шантажем змушують стати виконавцями злочину.

4. Вбивство вождя не відбувається з причини всезагальної метаморфози: дитина в руках одного з членів президії виявляється автомобільним клаксоном, усі члени президії падають на коліна й у пориві захоплення (момент катарсису) кричать: «Слава Славі!». Комсомолець і Піонерка розуміють, що з цієї країни треба тікати, й намагаються здійснити свій намір, проте вартові не випускають їх, підтверджуючи заборону ударами ніг. Під завісу крики болю й брудна лайка зливаються з захопленими вигуками делегатів з'їзду.

Бачимо, що в цій п'єсі також функціонує пара, що чекає на прихід розуміння ззовні. Крім сили соціальної детермінації, Комсомольця й Піонерку об'єднує почуття, природа якого є невловлюваною. Кохання прикрашає шлях до повного усвідомлення безвиході, допомагає перечекати несприятливі моменти, проте воно також безсиле перед Абсурдом, хоча парадоксальним чином саме кохання в усій своїй бурхливості, суперечливості, фактичній безсенсовості найповніше відповідає почуттю

абсурду; кохання дуже подібне до цього почуття, але не тотожне йому, оскільки залишає за собою право на елемент фундаменту життя – надію. Натомість абсурд – це той фінальний удар, що в кожній п'єсі Діброви ставить діагноз безнадійності становища жертв кризи. «Усе це – немов якась гра, абсолютно безглуздий театр, у якому ми теж невідомо для чого борюкаємось» [9]. Отже, якщо виходу немає, то люди можуть принаймні залагодити суперечності, що завдають болю. З цієї точки зору найбільш адекватним способом оцінки твору є погляд на п'єсу як на один суцільний деконструктивістський прийом, що використовується з метою зрівняння гострих кутів усіх можливих парадоксів, подолання всіх жорстких протиставлень, породжених Системою (йдеться про всевладний державний апарат) та її розпадом, що приніс із собою ентропію, залишивши, проте, одне центральне протиставлення: хороший – поганий, полярно змінивши при цьому систему установок (все, що раніше вважалося «хорошим», правильним, після розпаду Монстра стало «поганим» і навпаки). З поняттями, що входять до пар опозицій, за методом деконструкції не випадає обходитися так, ніби вони відрізняються одне від одного. Кожна категорія має в собі щось від протилежної категорії. Деконструювати – означає вкоренити пари понять у феномен, який Ж. Дерріда називає відмінюваністю (différance – неологізм Дерріда). Якщо кожне поняття зберігає в собі щось від протилежного і навіть від усіх інших, то відбувається так тому, що всі вони походять від процесу, який продукує відмінності: цим процесом і є відмінюваність. Для розуміння деконструкційного методу важливо збагнути, що «контрправило є також правилом» [10]. На підсвідомому та емпіричному рівнях кожна людина розуміє однаковість елементів базових антиномій. Абсурдна людина (за А. Камю) розуміє, що виходу з цих антиномій немає, тому потрібно узгодити їх між собою, самій погодитися з ними й вступити в гру. «Вирішувати одночасно два завдання, ствердження й заперечення,– ось путь, що відкривається перед абсурдним творцем. Він повинен зробити мальовничою пустку» [11]. В українській драматургії експеримент з узгодженням усіх суперечностей такого масштабу, як абсурдистська п'єса Діброви, було проведено вперше.

Насамперед привертає увагу деконструкція базової антиномії «високе-низьке». Для оформлення п'єси автор обрав схеми опери й давньогрецької трагедії, традиційно «високих» різновидів сценічного мистецтва. Проте сама назва п'єси та окреслення її специфіки (стенографічний звіт-опера) ілюструють плавне перетікання класичної простоти й ясності в хаотичний стан

абсурду, де «все привілейоване», тобто нівелюється ієрархія стосунків між жанрами. Оперна оболонка п'єси ненав'язливо представлена пісенно-поетичним ритмом мови дійових осіб і остаточно формується в уяві адресата за допомогою авторського імперативу (оперу слід співати), а також прийому, що ґрунтується на асоціації оперних арій з голосними («а-о-у-и-і», що їх замість деяких реплік вимовляють персонажі), текстова взаємодія яких відкриває й завершує п'єсу. Діброва наголошує на читанні тексту п'єси як лібрето. Проте тематика лібрето з високої (оголошення товаришем Харашо значних досягнень партії, зародження кохання між Комсомольцем і Піонеркою) переходить в низьку (бійка між членами виробничої наради, легкодуха відмова радянського «Ромео» втілити в життя високу мрію «Джульєтти» про шлюб тощо). Сакралізація профанного тягне за собою профанацію сакрального; в одному з варіантів опера перетворюється на «мильну оперу» (умовну схему він + вона = = кохання – вороже середовище – героїчне долання перешкод – дитина (викрадена членами президії). Однак ця схема зруйнована фінальною сценою безвихідного становища персонажів, усвідомленого й трагічно-гротескового). У своїх «сердечних» діалогах Комсомолець і Піонерка послуговуються буденною й низькою лексикою, опоетизованою шекспірівським ритмом: «Метраж який у вас? По дев'ять метрів буде?» Їхні взаємини від початку є розважальним тлом, на якому проводиться двадцять такий-то з'їзд (інтеракція, загравання між товаришем Харашо й членами Президії – другою парою корелятів). Або навпаки: лінія Комсомолець – Піонерка є магістральною, такою, що розвивається на тлі з'їзду. Дві лінії об'єднуються в одну, коли Комсомолець і Піонерка ховаються за трибуну товариша Харашо й на деякий час зникають із п'єси, щоб у фіналі бути принесеними в жертву спочатку через дитину (іронічна алюзія на культовий фільм «Сімнадцять миттєвостей весни»), а потім роздвоїти момент катарсису, вигукуючи прокляття під ударами ніг вартових. Їхні постаті засвідчують властиву для почуття абсурду неможливість виходу за межі існуючого світу, оскільки світ з'їзду є еліптично замкненим сам на себе.

Ще один критерій окреслення п'єси як абсурдистської – це можливість «вимкнення звуку» під час утворення персонажами багатофігурних композицій (пантоміма). Дійові особи в єдиному пориві, без слів розуміючи одне одного, об'єднуються у непорушні групи (композиція «Фронтові друзі», «Військова рада», «Змовники», композиція «Піонерка пригортає дитину. Комсомолець готується захистити свою родину»). Механізми домов-

леності, яка панує всередині п'єси, можуть стати зрозумілими лише за умови повного вживання, занурення читача у світ тексту, однак відтворення життя персонажів у реальному часі і просторі як теоретично, так і практично неможливе. Тому зовні дії й слова персонажів здаються абсурдними й смішними.

Лексико-семантичний зріз теж обернено взаємодіє з проблемами смислу й розуміння. Абсурдистські синтаксичні конструкції – це інша реальність, тому її сприйняття дійовими особами діаметрально протилежне до очікуваного реципієнтом. Наприклад, слово «телефон», яке за термінологічною природою тяжіє до однозначності, отримує конотацію знаряддя вбивства, причому хід думок є цілком буденним і не викликає жодного здивування («Про телефон забули!..– Телефони зараз залегкі. Вірніше попільничкою його в саме тім'я»).

Деконструкція пари множинність-одиничність (полісемія-моносемія) стає підґрунтям для діалогів.

«*Малик*. Тож скажіть мені, яку позицію ви займаєте у принципових питаннях?

Родіна. Скажу не криючись: у цих питаннях займаю я цілком тверду й послідовну, на диво нашу позицію».

Деавтоматизований, взятий окремо від контекстуального осередку, цей уривок, здається, асоціюється лише з партійною позицією, в той час як у тексті він отримує еротичне забарвлення.

Пара ratio-emotio зрівнюється в своїх правах у синтаксичних конструкціях типу: «...Вони розчуляться, згадають юнь свою, конспекти, семінари, вечір відпочинку у парку навесні під духовий оркестр суворовського прапора червоного училища».

Опозиція розум-ідіотизм також визначається як взаємозамінна з точки зору самоцінності кожного пізнавального досвіду, важливості примноження досвіду.

«*Родіна (вказує на Культю, який терзає своє вухо)*. Навіщо нам такий?

Малик. Для кількості. Разом із ним нас буде більшість, і ми на засіданні оголосимо Вофіса і Далдова евфемістами. Чи нумізматами. Там подивимося. А ще краще – агентами обох мереж».

Безмежна вітальність дійових осіб п'єси «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» дозволяє до нескінченності продовжувати лише їм зрозумілі апорії. Проте автором обрані лише деякі з них, і відшифрування їх у критичному ключі загрожує наблизити метод інтерпретації до соцреалістичного (згідно з таким прочитанням всі дійові особи «Двадцять такого-то з'їзду нашої партії» з товаришем Харашо на чолі були б «поганими», оскільки:

– за 70 років набридли й про них хочеться забути;

– не приносять у зовнішній щодо п'єси світ жодного світла, позитивних ідеалів, адже на психологічному рівні ідеали, декларовані персонажами, вже давно деконструювали самі себе й здається, що їхні залишки підживлюють суто абсурдистський мовний конструкт «П'ятирічку – за три роки!»).

І навпаки, сприйняття різноплановості, мерехтливості образів п'єси може лише збагатити інтерпретацію як гру зі структурами тексту. Уніфікувати текст п'єси, тобто звести його до таких формалізованих понять, як структура, конфлікт, система персонажів, неможливо, оскільки зведення до одного знаменника перекреслило б гетерогенність як принцип організації п'єси.

Проте закономірно постають запитання: чи є абсурдистська форма самодостатньою для Діброви? Чи можна поєднати реалістичне використання форми як засобу передачі інформації з лінгвістичними експериментами, витворюючи при цьому якісно новий рівень письма? Діброва дає читачеві зрозуміти, що радянське божевілля – це проблема кожної людини, яка перебуває в пострадянській дійсності, й намагається «лікувати» хворобу нездоровими з традиціоналістської точки зору засобами (принаймні для самого письменника написання п'єси мало терапевтичний ефект [12]). Проте це «оздоровлення» за рахунок не відпочинку, а радше нетрадиційного психоаналізу, самокопання, яке не кожна пострадянська людина в ті часи хотіла витримати (напевно, тому й закидали п'єсам Діброви набридливу критичність). «Послання» письменника до дійсності не було оцінене належним чином з цілком зрозумілих причин: браку сил для централізації психіки після розпаду «єдиного й могутнього». Безперечно, запозичена абсурдистами у сюрреалістів форма колажування не надто сприяла такій централізації, «очищенню», й п'єса не могла в кінцевому результаті бути прийнятою до постановки (аргументи режисерів включають і «неможливість» постановки п'єси [13]).

Таким чином, «здорове безглуздя» в п'єсі «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» наштовхується на внутрішню концептуальну суперечність: неможливо оздоровити хворобливу реальність, вживаючи літературні засоби, культивовані не Розумом, а Інтуїцією, адже цей виклик буде суто риторичним. Проте багатовимірність розглянутої нами п'єси рятує ситуацію, оскільки можна її побачити і як таку, що ні до кого не апелює, ні до чого не закликає, нічого не стверджує, написана в дусі коміксу, показує різні шари існування, в тому числі й екзистенціа-

лістську нудоту (старішу навіть за сартрівський варіант, оскільки їй більше ніж 70 років) та пройнята духом карнавалу (танцю на кістках Імперії).

1. *Стріха М.* Повернення Бурдика // *Діброва В.* Збіговиська.– К., 1999.– С. 3.
2. *Беккет С.* Ендшпіль // Французька п'єса XX ст.: Театральний авангард. Збірник/ Упор. О. Буценко.– К., 1993.– С. 302–341.
3. *Беккет С.* Чекаючи на Ґодо // Там само.– С. 341–413.
4. *Йонеско Е.* Урок // Там само.– С. 413–437.
5. *Діброва В.* Двадцять такий-то з'їзд нашої партії // Чумацький Шлях.– 1992.– Вип. 2.– С. 70–98.
6. *Іванюк С.* Спроба стрибка // Чумацький Шлях.– 1992.– Вип. 2.– С. 99.
7. *Рюс Ж.* Поступ сучасних ідей.– К., 1998.
8. *Проскурникова Т.* Французская антидрама (50–60-е гг.).– М., 1968.
9. *Діброва В.* Двадцять такий-то з'їзд нашої партії.– С. 98.
10. *Деррида Ж.* Эссе об имени.– СПб., 1998.– С. 23.
11. *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов.– М., 1990.– С. 295.
12. *Діброва В.* Мені не соромно... // Сучасність.– 1992.– № 4.– С. 62
13. *Іванюк С. С.* Пошуки великої літери // *Діброва В. Вибгане.*– К., 2002.– С. 556.

Віра Кандинська

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ЕСТЕТИКИ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

Література соцреалізму виникає й постійно існує в зоні зустрічних напруг двох полюсів – влади та маси, й багато в чому визначається їхніми прагненнями впливати одна на одну. Це спричинює глибинні зміни в самій природі мистецтва слова, помітні на всіх рівнях соцреалістичного тексту.

Згідно з концепцією Ролана Барта, письмо, літературна форма, єдина сфера, в якій письменник здійснює акт свідомого вибору, беручи на себе соціальні зобов'язання, виникає у просторі взаємодії двох «сліпих сил» – мови (сукупності загальнозначущих приписів та навичок, що пов'язують письменника з історією) і стилю («вертикалі» заглиблення в потаємні глибини особистісної пам'яті, що відсилає до безпосереднього досвіду авторської плоті, біологічного начала в людині) [1, *308–310*]. В соціалістичному реалізмі не тільки «соціальний» простір письма, а й «природні» сили (мова і стиль), які передують письму, перебувають під безпосереднім і майже не обмеженим впливом тоталітарної влади. Залишивши за межами цієї студії аналіз експериментів влади над мовою, який, на нашу думку, є прерогативою мовознавців, звернімося до проблеми стилю.

Індивідуальний досвід авторської плоті, що становить сутність стилю, під дією владних чинників у соцреалізмі перетворюється на досвід плоті маси: «структура плоті "народу взагалі" – маси – і є те біологічне начало мовленнєвого організму, чия енергія утримує на письмі подію зустрічі речі й слова» [2, *115*]. Авторські коди в соцреалістичних текстах замінено «готовими» культурними кодами, зрозумілими кожному, близькими до колективного несвідомого. Письмо соцреалізму, в якому означена Бартом функція зв'язку між твором і суспільством дово-

диться владою до абсолюту, стає лише знаряддям комунікації між владою і масою. Автор зникає як активне начало, перетворившись на рупор панівної ідеології.

Що ж до авторської позиції стосовно героя та його світу, то в соцреалізмі можна відзначити не тільки активність цієї позиції, а й деяке перевищення авторських повноважень, своєрідне «зловживання». Оформлюючи героя як естетичне ціле з принципової позиції *позазнаходжуваності* (термін М. Бахтіна), автор соцреалістичного тексту, спираючись на задані владою абстрактні схеми, дуже невеликою мірою враховує «пізнавально-етичну самозаконність життя героя» [3, *182*]. Відправною точкою стає не жива активна свідомість, а абстрактна ідея (впровадження якої в масову свідомість заплановано владою на момент написання твору). Звідси – нежиттєподібність переважної більшості головних героїв соцреалізму (не кажучи вже про другорядних персонажів). Натуралізована ідея не може відчуватися як «жива».

Для ілюстрації цих теоретичних міркувань розглянемо п'єсу О. Корнійчука «Загибель ескадри» й роман О. Копиленка «Народжується місто».

«Загибель ескадри» написана 1933 р. в період найжорстокішого сталінського терору і штучного голодомору в Україні. Перед владою стоїть проблема легітимації насильства, здобуття всенародної підтримки своїх дій через посилення ідеологічної заангажованості мас. Виконуючи завдання влади, О. Корнійчук у своїй п'єсі змальовує загибель як історичну необхідність, неминучу ланку в становленні нового світу, спираючись на зрозумілий масі й закладений у підсвідомості код мілітарних опозицій: «своє – чуже». Головна героїня, революціонерка Оксана, наділена повноваженнями будь-якою ціною утвердити істину всезнаючої влади. Цей доволі умовний, не обтяжений психологічними моментами образ є яскравим прикладом матеріалізації «чистої» ідеї, в даному випадку – історичної необхідності й виправданості жертв на шляху революції. Причому жертвою може стати кожен «чужий», хто відмовляється сліпо прийняти правду влади як свою. Сумніви загалом чесного матроса Гайдая, його намагання зрозуміти істину по-своєму, мало не коштують йому життя (обороняючи матроса-балтійця, посланця влади, Оксана погрожує Гайдаєві револьвером). Проте смерть Гайдая позбавила б п'єсу сенсу. Справжня розв'язка твору закладена в логіці образу Оксани, яка за своєю ідеальною природою приречена на загибель. Постріл зрадника Кобзи звільняє Ідею від смертного тіла, тим самим зробивши її непереможною. Оксана

виконала свою функцію: смертю оплативши безмертя своєї справи і фактично санкціонувала право влади приносити жертви історичній необхідності. Ця смерть є останнім випробуванням Гайдая, яким він «висвячується» на служіння ідеї. Спершу він відчуває розгубленість, але Стрижень, людина з показовим прізвищем, допомагає Гайдаєві побачити новий шлях: «Треба силу знайти, щоб відірвать живе від мертвого» [4, 55]. Таким чином, переродившись через смерть (яку за нього прийняла Оксана), Гайдай набуває внутрішньої цілісності і стає справжнім солдатом революції, готовим заплатити будь-яку ціну за її утвердження. Він без сумнівів бере на себе відповідальність за затоплення першого корабля ескадри, засудженої на загибель, і веде за собою колону озброєних моряків, які рішуче залишають кораблі, щоб «роздути на землі великий пожар».

За подібною схемою побудовано й роман О. Копиленка «Народжується місто» (1931–1932). Це час форсованої індустріалізації, кривавої колективізації. Про підвищення життєвого рівня населення не може бути й мови. Мета влади – нарощення військової могутності СРСР. Для продовження цієї політики Сталіну, як зазначає політолог А. Валіцький, була необхідна ідея, яка б «виховувала маси в дусі дисциплінованої продуктивності, обґрунтовувала необхідність присвячувати себе майбутньому й тримати під суворим контролем утопічні імпульси, виключаючи можливість негайного задоволення потреб» [5, *389*]. Цю ідею розробляє у своєму творі О. Копиленко, використовуючи універсальний соціокультурний код трудової діяльності.

Працю в романі «Народжується місто» піднесено до рангу всеохопної сутності, універсального мірила всього і вся. Економічні фактори перетворено на фактори моральності. До позитивних героїв, які мають право на життя в новозбудованому місті (що майже рівносильне праву на життя взагалі), належать лише ті, хто здатний добре працювати: начальник будівництва Павлюк, його батьки-трудівники, «геніальний десятник» Таня Кааб, дещо абстрактні «радянські робітники», а також ударна комсомольська бригада та її невтомний бригадир Рая з символічним прізвищем Душа. Цей ідеальний образ, хоча й наділений більшою кількістю людських рис порівняно з Оксаною із «Загибелі ескадри» (Рая навіть здатна трохи позаздрити високому зростові Тані Кааб), так само є матеріалізацією «чистої» ідеї (самовідданої праці в колективі), яка, витримавши замах ворогів (Раї проломили череп шкідники з несвідомої бригади Федора Рибки), остаточно утверджується й стає непереможною (фінальна сцена торжества правди на майдані новозбудованого міста).

Код праці тісно переплетений з близьким масі кодом публічності, втіленої в образі будівництва: «Тут чужих не буває,– розмірковує Рая Душа.– Робота, як і велике свято, робить людей довірливішими і ближчими. Можна всміхатись кожному, з кожним розмовляти – ні слово, ні посмішка не пропадуть даремно» [6, *174*]. Істинно братерські стосунки об'єднаних «великим святом праці» людей протиставлено напруженим взаєминам у пов'язаній кровними узами родині Каабів. Позитивні герої охоче гуртуються навколо будівництва, утворюючи своєрідний соціум, підвалиною якого є вже згадана комсомольська бригада. В основу образу цього соціуму вочевидь покладено потужний культурний архетип спілкування на площі. Адже в ньому панують покарнавальному фамільярні стосунки. Тут можна грюкати дверима, подеколи вживати міцні вислови (адже всі – свої!), вдаватися до грайливих сварок і навіть жартівливих ударів, якими розважає бригаду карнавальна пара: високий флегматично-спокійний Василь і маленький задерикуватий Ваня. Проте погано прихована штучність і сконструйованість, помітні в образі цього соціуму, вказують на його сурогатність, відчуженість від живих джерел народної культури.

Виконуючи партійне завдання – мобілізувати маси в певному напрямі, автор лише вправно грає з колективним несвідомим, реалізуючи бажання маси згуртуватися так щільно, щоб утворити спільне супермогутнє тіло. Адже прилучення до маси, участь в її русі надає окремій людині небаченої сили, робить її нездоланною. «Так, ми – велетні, бо ми – маса [...] Ми – робітничий клас, і наш авангард – партія. Ми збудували місто, ми перебудуємо весь світ»,– урочисто проголошує старий комунар у фіналі роману [7, *181*].

Особливості авторського оформлення героя та його світу в соціалістичному реалізмі дають багатьом дослідникам підстави порівнювати тип соцреалістичного героя з класицистичним та епічним типами. Нормативність характерів (люди, «якими вони мають бути»), тяжіння героя до алегорії або схеми, рольовий набір персонажів, незаперечний примат ідеї, єдність світоглядів автора і героя – ці класицистичні риси формально притаманні соцреалізмові. З героєм епічним героя соцреалізму, вочевидь, єднає цілковита відповідність зовнішнього і внутрішнього, самовідчуття і об'єктивного становища в світі, принципове самоздійснення в існуючому світоустрої.

Проте герой класицизму, а тим паче епічний герой, – це сталі, завершені, самодостатні характери, які за своєю природою не можуть змінюватися. Характер класицистичного героя

повністю детермінований його долею і належністю до певного роду. Як зазначає М. Бахтін, герой класицизму може бути лише тим, чим він уже суттєво є, й не може відмовитися від свого суттєвого *вже-буття*, бо для героя воно принципово «*не моє*, а матері, батька, роду, народу, людства» [8, *165*]. Епічний же герой належить до остаточно завершеного, монолітного світу «абсолютного минулого національних начал і вершин» [9, *206*], в якому він вже повністю себе здійснив. Його життя й характер вже були визначені в далекому минулому й логічно завершилися смертю. А вже здійснене – непідвладне змінам. Чого не можна однозначно сказати про соцреалістичних героїв.

Справді, деякі з них, найбільш ідеалізовані, є «готовими» зразками довершеності й такими залишаються, попри всі випробування, всім своїм буттям даючи гідний приклад. Проте ідея радикального перевиховання, «перековки кадрів» посідає чільне місце як у соцреалістичній літературі, так і в партійній ідеології. Як зазначає А. Синявський, соцреалістичний герой «зсередини також рухається до мети, борючись з "пережитками буржуазного минулого в своїй свідомості", перевиховуючись під впливом партії чи під дією навколишнього життя» [10, *58*].

При цьому в соціалістичному реалізмі не тільки обставини впливають на особистість, а й навпаки. Героя наділено здатністю змінити як власне життя, так і долю колективу, взяти участь у безпосередньому творенні історії (тоді як життя епічного і класицистичного героїв не може бути змінене ними особисто, оскільки зумовлене «вищими законами буття»). Водночас всі ці можливості соцреалістичного героя не є абсолютними. Єдиний напрям, в якому автор дозволяє рухатися героєві, може бути означений як «еволюційний», тобто – лише в бік досконалості й «Золотого віку», передбаченого в майбутньому (тоді як епічний герой уже перебуває в «Золотому віці»). Тут ми безпосередньо підійшли до проблеми художнього часопростору. Як відомо, образ людини в літературі завжди є суттєво хронотопічним.

Відчуття часу героями соціалістичного реалізму в деяких моментах нагадує фольклорне. Подібно до часу фольклорного (як розумів його М. Бахтін [11, *139–143*]), соцреалістичний – є часом колективним, єдиним для всіх. Він диференціюється й вимірюється подіями колективного життя: історичними (п'єса «Загибель ескадри») або трудовими, які також піднесені до рівня історичних (роман «Народжується місто»). Проте коли у фольклорному хронотопі (коріння якого сягає докласової стадії розвитку людського суспільства) приватний, побутовий час ще не відокремлений від колективного, то в соцреалізмі сфера індиві-

дуалізованого побуту штучно звужена, а особисті та сімейні події, які не стосуються справ колективу, применшені, навіть дискредитовані (якщо врахувати, що всі хронотопічні характеристики завжди мають ціннісно-емоційне забарвлення). Цікаво, що при повному витісненні їжі, пиття й еротики в старанно маскована приватну сферу, смерть у соцреалістичному хронотопі залишається актом публічним, справою всіх. Згадаймо «ідейну» смерть Оксани із «Загибелі ескадри».

Подібно до фольклорного, соцреалістичний час (особливо у виробничому романі) є просторовим і конкретним. Його плин матеріально втілений: «це слово («темп».– *В. К.*) звучало для Павлюка не далекою абстракцією, а кількістю покладеного муру, заштукатурених метрів, кількістю рам і квадратів насланої підлоги» [12, *23*]. Це час продуктивного зростання, з його плином збільшується кількість цінностей. І основне – соцреалістичний час, подібно до фольклорного, є «часом колективної турботи про майбутнє», адже всі трудові процеси спрямовані вперед.

Футуральна спрямованість фольклорного часу принципово обмежена природним циклом, який обов'язково завершується, щоб початися спочатку. Що ж до соцреалістичного часу, то він нібито рухається лінійно, в одному напрямі до чітко поставленої мети – ідеального комуністичного суспільства. Сучасність, що якнайшвидше прагне стати майбутнім (абсолютною цінністю, якою вимірюється все і вся), підносить до абсолюту поняття темпу. Проте її злиття з майбутнім принципово неможливе. Остаточне здійснення мети щоразу відсувається в нескінченність. При цьому ціннісний акцент однозначно лежить на майбутньому. Перефразуючи вислів М. Бахтіна про аналогічне значення категорії минулого в епосі, можна сказати, що для соцреалізму в майбутньому – все гарне, і все суттєво гарне – тільки в майбутньому.

Свою цінність моменти теперішнього отримують саме через прилучення до майбутнього як джерела всякої достеменної цінності. І якщо в епосі основним видом творчої активності Бахтін називає *пам'ять*, в романі – *пізнання*, то в усій літературі соціалістичного реалізму це, очевидно, *видіння*. Як слушно зазначає Є. Чорноіваненко, для соцреалістичного героя «світ сонцесяйного майбутнього різно- і багатоманітно виявляється вже в світі теперішнього життя [...] Тому те чи інше явище, подія має, окрім звичайного "земного" сенсу, ще й символічний: воно може і повинне бути витлумачене як *знамення*» [13, *667*].

Простір соцреалістичні герої сприймають переважно через опозицію «свій» – «чужий». При цьому вони над усе прагнуть розширити ойкумену, завойовуючи «чужий» простір, будь то

непідкорена природа («Народжується місто»), території, захоплені ворогами («Загибель ескадри») або заселені «несвідомими елементами». Привласнення простору в творах соціалістичного реалізму – процес безперервний, чітко спрямований у майбутнє, до абсолюту, що дуже точно відбиває завойовницькі прагнення радянської імперії.

Що ж до приватного простору, відокремленого від колективного, то в соціалістичному хронотопі йому відведено дуже незначну роль. Як правило, він гранично деіндивідуалізований, позбавлений краси, своєрідності, стилю, суто функціональний. Прагнення оточити себе гарними предметами інтер'єру сприймається як принизлива «залежність від речей», яка може бути притаманна тільки ворогам. Топос дому як надійного прихистку від всіх життєвих негараздів у соціалістичному реалізмі втрачає свій сенс. Майже не бувають вдома самозабутні працівники Микита Павлюк і Таня Кааб, колективно (в одному корпусі на території будівництва) живе комсомольська бригада Раї Душі, «вирівається» з дому на роботу в громадській їдальні мати Павлюка. Матір Тані, яка життя поклала на турботи про родинну домівку, постає втіленням обмеженості й недалекоглядності.

Соцреалістичний часопростір досить монолітний. Окремі хронотопи всередині загальної структури практично непомітні. Варто виділити своєрідний хронотоп громадських зборів, що поєднує в собі риси одразу двох бахтінських хронотопів – *«вітальні-салону»* і *порогу*. Там відбуваються зустрічі, ключові діалоги, зав'язки інтриг, а також кризи, вирішальні конфлікти, зміни долі.

Розглянувши особливості соцреалістичних текстів з точки зору проблеми автора, героя й хронотопу, варто зупинитися на проблемі рецепції. Соцреалістичне письмо, як будь-яке інше, є «актом вибору соціального простору, в який автор вирішує помістити Світ свого слова» [14, *312*]. Проте для письменника-соцреаліста, всупереч бартівському визначенню, цей простір є не тільки сферою духу, а й сферою практичної ефективності. Письменник (а через нього – влада) намагається безпосередньо вплинути на читача, перетворити його з реципієнта на об'єкт «ідейної переробки». Проте, виробляючи «художню продукцію» для мас, автор не може не враховувати смаків потенційного споживача. Вони входять у його свідомість разом з ідеологічними настановами влади і не без її посередництва. Влада ж, у свою чергу, намагається формувати масові смаки (через цілу систему заходів: читацькі гуртки і семінари, роботу бібліотекаря, який

виступає як порадник у виборі літератури, навчальні заклади тощо), таким чином замикаючи «зачароване коло».

Євген Добренко в монографії «Формування радянського читача» наводить список читацьких вимог до літератури – результат опитування, проведеного в 20-х роках серед усіх верств населення: 1) книжка повинна бути корисною і пізнавальною; 2) повчальною; 3) містити практично корисні рекомендації («як жити»); 4) містити чітку й недвозначну авторську оцінку подій; 5) виховувати молоде покоління; 6) являти читачеві картини «світлого майбутнього»; 7) бути оптимістичною; 8) героїчно-піднесеною, 9) герой повинен бути зразком для наслідування; 10) герой мусить бути «як у житті»; 11) в творі повинна бути показана керівна роль колективу і партії; 12) оцінка художніх якостей книги визначається тим, якими є персонажі; 13) сюжет повинен розвиватися послідовно; 14) книжка повинна бути великою, товстою; 15) сюжет повинен бути захоплюючим, з великою кількістю подій; 16) виклад має бути «простим», «доступним»; 17) мова твору повинна бути «зрозумілою»; 18) мова твору повинна бути художньою; 19) кохання в творі має бути ідеально-«піднесеним»; 20) фантастика непотрібна; 21) пролетарський гумор прикрашає твір [15, *110–115*].

Усі означені вимоги з дивовижною точністю відбиті в літературі соцреалізму, яка здається буквально побудованою на них. Таким чином, позбавляючи читачів задоволення «бути ошуканими», автор пропонує їм приємну ілюзію. При цьому література соціалістичного реалізму вочевидь розрахована на читача, який сприймав би її як достеменне життя і навіть як щось правдивіше за об'єктивну дійсність. Ідеальний читач соціалістичного реалізму, ігноруючи естетичну дистанцію, проживає життя героя як своє власне й намагається наслідувати його в реальному повсякденні. Соціалістичний реалізм – це передусім героїчне мистецтво, яке, за Ізером, «започатковує (обґрунтовує, ініціює, звеличує, виправдовує) норму» [16, *305*].

І останнє спостереження: процес читацької рецепції в соціалістичному реалізмі тяжіє до жорсткої регламентації, що зокрема виявляється в авторському прагненні звести до мінімуму кількість лакун у тексті, які читач може заповнити на власний розсуд. У соцреалістичних текстах майже немає «недомовок» і «умовчань». Автор прагне висловитися так, щоб ідеї влади, які він пропонує читачеві, були витлумачені в єдино правильний спосіб.

Завершуючи, варто зробити акцент на проблемі, яку в статті заторкнуто лише побіжно: в літературі соцреалізму яскраво

помітна негація індивідуального і природного начала в людині на користь її соціально-культурної іпостасі, та, водночас, чимало кодів соцреалістичного тексту явно апелюють до інстинктів і сфери підсвідомого. Гадаю, розгляд цієї проблеми з позицій психоаналізу може стати темою окремої розвідки.

1. *Барт Р.* Нулевая степень письма // Семиотика.– М., 1987.
2. *Надточий Э.* Друк, товарищ и Барт // Даугава.– 1989.– № 8.
3. *Бахтин М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества: 2-е изд.– М., 1986.
4. *Корнійчук О.* П'єси – К., 1965.
5. *Валіцький А.* Марксизм і стрибок у царство свободи. Історія комуністичної утопії.– К., 1999.
6. *Копиленко О.* Твори: В 4 т.– К., 1961.– Т. 2.
7. Там само.
8. *Бахтин М.* Автор и герой в эстетической деятельности.
9. *Бахтин М.* Эпос и роман // Эпос и роман.– СПб., 2000.
10. *Синявский А. (Абрам Терц)* Что такое социалистический реализм? // С разных точек зрения. Избавление от миражей: соцреализм сегодня / Сост. Добренко Е. А.– М., 1989.
11. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // Эпос и роман.– СПб., 2000.
12. *Копиленко О.* Твори: В 4 т.– К., 1961.– Т. 2.
13. *Черноиваненко Е. М.* Литературный процесс в историко-культурном контексте.– Одесса, 1997.
14. *Барт Р.* Нулевая степень письма.
15. *Добренко Е.* Формовка советского читателя. Социологические и эстетические предпосылки рецепции советской литературы.– СПб., 1997.
16. *Ізер В.* Процес читання: феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.– Львів, 1996.

Надія Трач

ФУНКЦІЇ КОЛЬОРУ В ПОЕЗІЇ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ

(на матеріалі збірки «Тринадцять алогій»)

«Тринадцять алогій» – одна із найбільш вдалих, за твердженням Ю. Шереха, «найдовершеніших і найкалинцевіших» збірок Ігоря Калинця, за яку він удостоївся Шевченківської премії. Нас *«Тринадцять алогій»* цікавлять насамперед тим, що це маленький, всуціль сконструйований символічний світ, орієнтирами в якому може стати багато речей матеріального і духовного плану: від національного символу *(«калиною сопілка каганцює»)*, релігійно-ритуального атрибуту *(«народились ясла вповні, / зоря корону нап'яла»)*, як це бачимо у циклі *«Різдвяне алогійне»*, до філософських вимірів *(«час лінивими клешнями/ обмацує липку планету»)*, емоційно-чуттєвих осяянь *(«даруєш безсмертя/ аби я пізнав гіркоту/ осиротілого неба»)*, що зустрічаємо у прикінцевих циклах збірки. Саме в цьому і полягає алогійність: читач мусить стати шукачем ключів для відмикання сенсу. Поети бароко, як правило, спершу давали коротку «інструкцію» для прочитання своїх віршів. Калинець як поет необароковий дає змогу читачеві самому підібрати необхідний ключ. Зрештою, «кожний твір неначе залишає кожному, хто його сприймає, простір для свободи дій, який він має заповнити» [1, *73*].

Проводирем у необарокових лабіринтах так само може стати колір, що виступає у збірці відразу в кількох іпостасях. Поезія, що, за відомим визначенням Арістотеля, набагато філософічніша, ніж історія, відкриває нам безумовну істину: множинність функцій кольору в історії культури невичерпна. Ані магічно-заклинальне розуміння кольору у примітивних культурах (мова кольорів як важливий елемент спілкування людини з богами, духами); ні приписування йому ролі одного із першоелементів,

що від нього значною мірою залежать інші властивості речовин, в античні часи; ні надавання барвам статусу духовно-філософських категорій, їх містично-метафоричне тлумачення у християнському середньовіччі; ні комунікативні функції барв у суспільстві модерному не дадуть нам повної картини потенційних можливостей використання кольорів.

Поезія, тим паче поезія модернізму, дає незбагненно більший простір для кольору: тут він може виступати представником будь-якої із перелічених вище символічних систем і водночас будівничим нового художнього світу. У збірці *«Тринадцять алогій»* І. Калинця статус кольору посилюється ще й завдяки виразній необароковості. Писання на задану тему, сконструйованість поетичних текстів зумовлює вибух синестезії – як чуттєво-фізіологічної, так і мистецької: колір є і сам собою, і звуком, і доторком, і голосом, і метафорою, і зумисною грою чи навіть віднайденою істиною.

У *«Різдвяному алогійному»* колір виступає «субтильною метафорою», яка, за визначенням Д. Гусара-Струка, в поезіях Калинця сягає «глибоко у підсвідомість, у підсвідомість колективну, і майже праісторично українську» [2, *12*]. Д. Гусар-Струк заторкнув тут одразу два вкрай важливі для розуміння Калинцевої поезії поняття: колективне несвідоме і національна картина світу.

Поняття колективного несвідомого ввів у науковий обіг К.-Г. Юнг. Колективне несвідоме він розумів як певний «психологічний колективний субстрат», проявами якого є феномени архетипічної природи. До них належать насамперед образи художньої творчості, що є самовираженням несвідомого [3, *90*]. Національна ж картина світу як єдність національної природи, побуту, історії та складу психіки, мислення є змістовим наповненням формальних архетипічних зразків: «І людство – цілісність, і народ – цілісність. Кожен бачить увесь Всесвіт, матеріальні і духовні явища світу, але в особливому аспекті, куті бачення» [4, *7*].

Колір, безсумнівно, є явищем архетипічним і водночас складовою національного світобачення. У первісних культурах багатьох народів кольорове окреслення світу містилося в тріаді «білий – червоний – чорний» [5, *67*]. З розвитком же народів бачимо виникнення різних, часом протилежних, значень кольорів (один із найпростіших прикладів: чорний як ознака трауру в західній культурі і білий – в традиційній культурі Китаю та Японії; той же чорний – символ незламної волі в явайських племен) [6, *164*].

«Архетипічний зміст висловлює себе насамперед через метафори» [3, *92*]. Колір відповідно можна вважати «стертою» метафорою: джерела символіки кольорів, первинні перенесення за певними аналогіями (асоціювання з найбільш цінними життєво важливими речовинами, внутрішні якості кожного кольору, прийняті інтуїтивно за об'єктивний факт; символи планет, що традиційно приписувалися певному кольору; зв'язки, що виводяться за допомогою елементарної логіки) вже давно забулися, кольорове окреслення речей матеріальних і духовних сприймається сучасною людиною як даність, зрозуміла і проста.

У *«Різдвяному алогійному»* знаходимо насамперед первинні кольорові означення речей світу: *червоний (красний), білий, чорний, золотий, срібний.* Дослідниця українських народних замовлянь М. Новикова саме ці кольори виділяє як основні для первісного фольклору: «Для замовлянь "старшими", максимально "дійовими", високочастотними і високо символічними кольорами є золотий, білий, чорний, червоний» [7, *264*].

Світ має свої окреслені межі, не розмальований півтонами, а маркований, розбитий на чітку систему координат і водночас цілісний, круглий:

взялося **червоне** яблуко,
взялося собі – і знеслося
писаним Свят-Вечором
у **срібному** обручику.

Коло як символ вічного руху, постійних переміщень. З давніхдавен люди пов'язували з округлістю світ, сонце. Дослідник-антрополог К. Гірц наводить приклад символіки кола в племені оглала, де круг позначає майже всі важливі для людського існування елементи природи, окрім каменю: сонце, небо, землю. «Більше того, саме символ кола втілено у виднокраї, а отже, і в чотирьох вітрах, що дмуть там. Звідси – це також і символ року. День, ніч і місяць кружляють у небі. Отже, коло є символом цих відтінків часу, а, значить, і символ часу взагалі» [6, *153*].

Коло, таким чином, окреслює життєвий простір людини, тим самим оберігаючи її цілісність, стабільність фізичного існування і тривкість, міцність внутрішнього світовідчування: «...для більшості оглала коло, чи то помічене в природі, чи то намальоване на шкірі бізона, чи то втілене в танці сонця, усього лише незбагненний символ світла, значення якого інтуїтивно відчувається, але свідомо не витлумачується» [6, *153*]. Поза колом – темрява, все, що може зруйнувати цю окресленість, визначеність, буття-у-колі. Так, скажімо, камінь як символ руйнування люди

племені оглала ніколи не назвуть круглим. Незважаючи на те, що його зовнішня форма сприяє подібним асоціаціям.

В українській культурній традиції коло також має свої означники. Бачимо, як нібито ненароком Свят-Вечір у Калинця *писаний*: за цим стоїть глибока народна метафора: ототожнення сонця та яйця як символів народження, життя: «Яйце – джерело зародження, як і сонце, чому воно з глибокої давнини стало емблемою сонця й шанувалося. Великоднє червоне яйце (крашанка) набуло особливо великої пошани» [8, *27*]. Образ яйця часто з'являється в космогонічних міфах багатьох народів світу: у грецьких орфіків, у єгиптян, фіннів, у японців та ін. «Шкаралуща космічного яйця – то структура світового простору, тоді як плодюча сила сімені, що всередині, типізує невичерпний життєвий динамізм природи» [9, *264*].

Тож у цій округлості – вічний плин природи, де сонце (червоне) незмінно обертається місяцем (срібним), а Різдво змінює Великдень, і круговерть духовно-історичного досвіду народу, де годі вже розрізнити християнські й поганські елементи:

а в моєї ніченьки
небо сиротятко:
ні одної свіченьки
в **золотім** горішку.

Можна провести більш ніж чіткі паралелі з Антоничевим *«Різдвом»* (*«А в долонях у Марії місяць – золотий горіх»*) [10, *82*]. Що стоїть за означником золотий: поганський ідол, «дійовий, всепереможний і всемогутній» колір народної магії чи барва дару, що його принесли новонародженому Христові волхви, барва обраності і священства? Чи це сковородинівська тлінна позолота, тільки зірвавши яку можна дійти до суті речі – зерна?

М. Новикова серед давніх українських замовлянь згадує і деякі християнізовані: «Спроба ж чотиричленної просторової орієнтації дає круговий обхід з центром: сонце попереду, місяць збоку, Божа Матір (імовірно, християнізований заступник зірки) позаду, а голе зерно на долоні, тобто посередині» [7, *280*]. Ті ж самі герої діють у віршах Калинця й Антонича. Влучно окреслила поезії Калинця подібного штибу Е. Соловей у передмові до *«Слова триваючого»*: «Як бувало ще хіба що у В. Свідзинського – це твори конгеніальні за своїм фольклорним взірцем, коли видаються належними до того ж масиву, лише не відомими дотепер, і водночас вони – Калинцеві, десь замарковано у їхньому золотому плетиві авторський знак» [11, *10*].

То може та Мати із золотим горіхом на руці у центрі всесвіту (хрест в крузі) прийшла з тим, щоби урятувати світ, щоби

зберегти його круглу досконалість і плинність? Щоби обійняти небо *«сиротятко»*? Однозначної відповіді не дасть нам ні *«Різдво»* Антонича, ні *«Різдвяне алогійне»* Калинця. Це справді вростання поезії в метатекст народної творчості, де вже не може бути мови про фольклорні стилізації.

У наступних циклах *«Тринадцятьох алогій»* – *«Калиновій сопілці»* і *«Веселці»*, з присвятою дочці Дзвінці, що їх літературознавці відносять до дитячої поезії Калинця, колір стає засобом гри, забавкою, асоціативним вікном, визираючи в яке дитяча уява пізнає світ:

Яринко, що у **ярім** вінку,
А хто на **білому** конику?
– А це мій батенько –
Ярило.
Він **золотим** ключиком
Небо відчиняє,
Вирій повертає.

Білий кінь традиційно був емблемою сонця, що біжить по небу. «Так кінь, особливо білий кінь, втілює рухливість сонця і його яскравість, грива, що розвівається, подібна до сонячних променів» [8, *26*]. Таким чином, Яринка стає казковою дочкою сонця і перебуває під захистом його тепла, світла і могутності.

Тож колір – і ключ від вирію-раю дитинства, яким можна відімкнути таємниці світобудови і людського існування. Цікаво простежити за символічною семантикою червоної барви у вірші *«Китайка»*. Червоний у первісних культурах символізує життя, життєдайну силу, енергію. Так, за міфами острова Пасхи, людина створена із землі червоно-бурого кольору. Червоний супроводжує людину від народження до смерті, допомагає боротися із хворобами і нещастями (червоні амулети, шнурки), позначає важливі події життя (червоною фарбою розмальовували новонароджених немовлят, юнаків під час ініціації) [12, *26*]. У світі живого, ціннісного-через-проминання, все марковано червоним:

Китайко, китайко,
Нащо козакові очі накрила,
– Хай ще раз подивиться
на **черлене** літечко,
на **вогонь**-коника,
на **червону** ружечку,
на **красну** дівоньку.

Але водночас червоний є символом крові, смерті. В. Тернер, дослідник первісної культури, називає червоний найбільш амбі-

валентним кольором, що поєднує в собі одну із найважливіших бінарних опозицій: «Чоловік вбиває, жінка народжує, і обидва процеси пов'язані з символікою крові» [5, *67*]. Козак гине від ран, червона китайка покриває йому очі. Все, що залишає він у світі, прямо апелює до червоного. Відтак цей колір виступає знаком межі між життям і смертю, де перше ще не втратило свого повноправ'я (залишається ще-раз-дивлення, останній погляд на світ), проте закони другої набирають щораз більшої чинності.

Слід звернути увагу і на стилістичне багатство мови у вірші: *«черлене»* – піднесене, *«красне»* – архаїчне, *«червоне»* – нейтральне, і нарешті – *«вогонь»* – іменникове означення, що позначає одну із головних природних стихій. Це вже достоту майстерська вправність, вимальовування найтонших відтінків слова й іманентне урізноманітнення його сенсу, стрімке розширення його семантичного поля.

Знову зустрічаємо золоті барви, що часом виступають засобом вправної *омонімічно-історичної гри («У Києві/ на **Золотому** тоці/ **Золоту** орду молотять»)*, іноді ж є оказковленням дитячого світу *(«заграйте у **золоті** пальці,/ а я стану на листочок/ річка-млинівочка/ вечір-млиночок»)*. У циклі ж *«Веселка»* золотий поряд із синім виступають кольорами національного світовідчуття *(«У **синьої** квітки/ **золоте** серце/ вона любить/ **срібну** росинку/ і **золоту** осу»)*.

У первісних міфах і в античних легендах веселка вважалася мостом, що з'єднує небо і землю. По райдузі з неба на землю сходили вісники богів. Г. Бідерман у «Енциклопедії символів» наводить християнське тлумачення символу веселки, що у Старому Завіті символізує обітницю Бога Ноєві про те, що потоп ніколи не повториться на землі [13, *154*]. Це знаменно, що веселка – знак завіту. Бо ж саме Святе Письмо також називають завітом. «У певному плані веселку можна вважати метафорою священного писання. І, звісно, високо цінується все те, в чому люди бачать відблиск веселки: яскраві і чисті барви, коштовне каміння» [12, *48*]. У християнській середньовічній символіці сім кольорів веселки співвідносяться із сімома таїнствами і сімома дарами Святого Духа. Сім як одне із сакральних чисел – в поезії Калинця є засобом організації безладдя модерного світу через традиційні символи. Сім головних гріхів і сім печатей Одкровення Івана *(«зберігає ревниво тайну **вогнистих** печатей Апокаліпсису»)*. Сім днів тижня *(«там поза мною **темрява**/ тому втискає в тиждень блукаючі **світила**/ наказує молитися дням планет»)*. Сім повних місячних циклів в році *(«і ріст місяця*

пильнує в утробах жінок»). Сім нот на нотному стані (*«з усіма звуками гами»*). Знову ж таки: сім барв веселки як найвища гармонія, як початок заново-створіння за сім днів (*«з усіма барвами небесної дуги/ заново цикл творіння сотворивши/ в кожному з нас»*).

Веселка виступала об'єктом захоплення в естетиці українського бароко. Про неї згадували у своїх трактатах І. Галятовський, І. Максимович [14, *349*]. У поезії Калинця образ райдуги позначує сакральність національного, своєрідну літургію національного духу:

Веселко, Веселко,
чи маєш свого Шевченка?
– А мій Шевченко
сім небесних книг пише
незгасним пером.

У *«Кроках»* знаходимо чудові зразки синестезійного письма (*«чисті мов скло/ міської опівночі/ жіночі кроки»* (*«Кроки»*); *«той голос був нижчий від мого вікна/ зринув як у прозорих кулях/ що голубі і рожеві»* (*«Жінка»*)). Під синестезією розуміють міжчуттєві переживання, коли ті чи інші зорові, слухові та інші образи, а також уявлення і навіть абстрактні поняття перекладаються з однієї образної мови на іншу. Медицина нерідко кваліфікує найбільш нав'язливі форми синестезійних переживань як одне із психічних відхилень, в той час як у сфері мистецтва ця здатність завжди високо цінувалася [15, *121*]. В українській поезії цей засіб першим почав використовувати П. Тичина.

Проте синестезійність можна розглядати не тільки з фізіологічної точки зору. Так, наприклад, М. Собуцький виводить витоки синестезійності з античних часів, від початку формування канону septem artes liberales, що ще тисячу років пізніше панував в системі європейської освіти. Паралелізм літер, чисел і звуків, вивчення граматики, математики та музики в тісному взаємозв'язку народжує грецьку «симфонійність гармонійно модульованого космосу, людської душі», «сприйняття гармонії як ритмометричної впорядкованості» [16, *34*].

У XVII ст. Ньютон вводить природничо-наукову (фізичну) класифікацію кольорів. Феномен кольору, отже, набув фізичного обґрунтування, але втратив безпосередній зв'язок з космічними сутностями. Тепер возз'єднання кольору з космосом потребує філософської рефлексії. Зв'язки, що розпалися, треба відновити шляхом побудови «з'єднувальних теорій». Вже сам Ньютон вводить поняття кольоромузики [12, *10*]. Отже, синестезійність як відновлення втраченої гармонії.

Цікаві синестезійні знахідки вищого порядку (не просто змішування відчуттів, а кольорові емоції, абстрактні поняття) у *«Числах»* (*«у **золотій** дині дня/ у **синій** радості ефіру»* (*«Один»*); *«**Золото** було щирим/ а мене пік розтоплений метал кожного щемного звука/ щастя»* (*«Дванадцять»*)). Цикл *«Мій Азбуковник»*, від якого, здавалося б, найбільше можна очікувати звукосимволіки, кольорової фоніки, дещо розчаровує своєю надраціоналістичністю (*«**золота** середино/ діткнута зубами і язиком»* (*«Н»*); *«кохана/ дарма шукаєш/ у половецьких степах/ його **Білу** Вежу/ **чорний** бунчук над нею»* (*«І»*)) тощо.

У циклі *«Червоне поле»* (*слова до Ганни Собачко-Шостак*) автор не в змозі уникнути кольорових образів, навпаки відверто насичує ними поезії. Калинець часто присвячує свої поезії певним творам художнього, музичного, архітектурного мистецтва (*«М. Березовський. Концерт. Соль мінор»*, *«Італійське подвір'я. Поривання»*, *«Листівки»*). Читач, який вправі очікувати вторинного тексту – опису художніх полотен, своєрідних словесних ілюстрацій, натомість опиняється у зовсім новому, власне Калинцевому, асоціативному плетиві вражень (*«Далека моя, далека,/ не пиши **рожевою** рукою/ зіроньку-свічарницю/ з **блакитними** пелюстками/ і **золотцем**-очком»*). Поетичні малюнки – листи у минуле, до глибин національної культури. Заглиблення в картини, перебування в них, вчитування в кожен мазок, з надією на швидку відповідь (*«Моє поранкове, доброго ранку! Що таке прощання – не знаю,/ що таке невертання – не знаю,/ а зате знаю,/ що голос матінки,/ що квіти у кошику,/ що медок у коржику»*). Часом бачимо поетичні вишиванки, де кожне слово, як хрестик на полотні є невід'ємною частиною орнаменту; зі вкрапленнями червоного й чорного – традиційних кольорів української вишивки (*«Глянув я перед собою –/ а там вогненний голокрут/ гарячі маки хилились,/ **чорне** поле з мене видзвонює»*). Традиційна символіка червоного-чорного як життя-смерті. Поривання до життя, жадоба життя, любов до життя. Але водночас умертвлення, бо щось чорне завжди видзвонює із середини. З середини душі людини і духу народу.

Так само не обійтися без барв у *«Зільнику»* – наступному циклі *«Тринадцятьох алогій»*. Серед Калинцевих рослин не знайдемо реалістичних зображень-описів, тут у кожній пелюстці дозріває історія (*«ранню правду яви/ первозданний/ словом пелюстки/ скресає Бористен/ на трилисте благословення»* (*«Первоцвіт»*)), світова культура (*«чи не з **білопіни**/ **рожевої** мушлі/ виносиш **золотисте** тіло/ оголена/ лиш **темна** бахрома/ з одягу/*

під стопами/ німіє/ квітковий Ботічеллі» («Купальниця»)), казкові химери (*«і промовляю тричі/ ти царівно квітка/ я царівно квіт/ тут вона й одужала» («Чимерник»)*, християнські чесноти (*«бо тільки я/ можу вгамувати/ шал світу/ палке серце/ у моїх пальцях/ лагідніє/ лагідніє» («Сон-зілля»)*).

Квіти – то живі істоти, що можуть безтямно кохати (*«та/ що могла милуватися/ моїм **блідо-рожевим**/ квітом/ давно відцвіла/ тепер плазую/ безлистий/ самотньою землею («Пізньоцвіт»)*, покірно і мовчазно нести свій хрест (*«чалапаємо/ **червоними** селянськими/ ногами/ ...жінки-мироносиці/ воскреслого сонця» («Калюжниці»)*. Відтак зільник – це місце зростання людських переживань й емоцій, людської культури й історії. Необарокове захоплення рослинами, назви яких вже невідомі сучасній людині, і спроба через їх красу відновити красу всесвіту.

«Колір – це клавіша; око – молоточок; душа – багатострунний рояль. Художник – рука, що, торкаючи ту чи ту клавішу, призводить до вібрації людської душі»,– писав відомий художник-абстракціоніст В. Кандинський, аналізуючи фактори фізичного і психічного впливу кольорів, обґрунтовуючи своє бачення функції кольору в художньому мистецтві [17, *67*].

Достоту, інструментом, який озвучує емоції, пристрасті, бажання, виступає колір у *«Коханні у семи барвах» (окремі за В. Кандинським)*. Колір як свідома настанова вирвати із хаосу підсвідомого імена найпотаємніших переживань, як остання спроба потопельника у морі власних пристрастей вхопитися за соломинки асоціацій і вибудувати з них сходинки до розуміння свого власного «Я» у прямуванні до світу-серця Іншого (надалі вживатимемо *Іншої* для окреслення злиття Іншого як «окремої онтологічної сутності» (за Левінасом) з ліричним образом коханої, *Інша* – отже, інакша, яку треба зрозуміти, таким чином, ставши за Неї відповідальним) [18, *317*].

Чорний як Ніщо, як мертва тиша без майбуття і надії (*«воно бгається в себе/ хоче стиснутися в кінцеву точку/ в н і щ о/ воно зовсім замовкає/ твоє **чорне** слово»)*. Замкнене коло, вивільнитися з якого неможливо, за межею якого перебувають приречені, ті, що вже давно втратили надію на порятунок (*«де навіть **траур** поспішаєш струснути з пам'яті/ як **зчорнілі** пелюстки хризантем/ **чорне** то довга нескінченна стіна»)*. Але все ж таки вкрай необхідно знайти єдино можливий вихід – самому втонути у чорному, зрікшись усіх барв світу, залишивши по той бік буття свою кохану, тим самим відгородивши її від небезпеки загубитись у мороці, у темряві (*«вам лишається усе*

інше з усім іншим/ де грають живі барви»). Таким чином, смерть заради життя, покора чорній смерті як жертва задля різнобарв'я життя Іншої, як знак безмежної любові.

Зелений – найбільш спокійний з усіх кольорів. Нічого не вимагає, не має ознаки ані суму, ані радості, ані печалі [16, *77*]. У Калинця ж – то барва заспокоєної природи, де кожне зело – тихе і ніжне – своїм зростанням сповіщає, що воно – плід живої любові, яка щомить проростає *(«дощі непітливими вустами/ цілують зелену землю/ так я цілував твої зелені очі/ коли ти повертала з лісів»)*. Символ дощу як плодючості відомий ще з давніх часів (зокрема, у давньогрецьких міфах про сходження богів і єднання із земними жінками у вигляді золотого дощу). Шаленість вирування природних стихій змінюється помірним ритмом останніх, ледь чутних, дощових крапель. Тоді, власне, озивається голос природи у єстві самої людини. Розпочинаються купайлівські ігрища, коли сплітаються вінки доль, а тілесна жага ховається у зеленій прохолоді трав *(«на паркеті виростала папороть/ стіну оплітав бородатий мох/ баговиння встеляло ложе»)*.

І знову ж таки: поганство злите з християнським світовідчуттям. У християнській символіці зелений – колір небесного раю [19, *133*]. Відтак вірш Калинця – туга за втраченим раєм. У голосі закоханих – заклики героїв біблійної *Пісні Пісень* – *«Уставай же, подруго моя, моя красна, й до мене ходи. Бо вже проминула пора дощова, дощ перейшов, ущух собі він»*. Мандрують тут і химерні істоти з *«Лісової пісні»* Лесі Українки, і прості та мудрі, як діти, герої Антоничевих віршів *(«тоді зі сторінок Зеленого Євангелія/ виходив Зелений лис/ і розповідав ще одну/ давню тайну існування/ просту мов життя»)*. Природа від початку віків була «сталою мелодією, космічним сходом гнучкого пориву бажання, поклику до любовної безпосередності» [20, *93*]. Зрештою, кохання – просте і природне, як саме життя, бо є його безпосереднім початком.

Червоний спрадавна позначає пристрасть, почуттєвість. У «Словнику символів» Х. Керлот подає класифікацію кольорів дослідниці юнгіанської психології Й. де Якобі, за якою червоний слід відносити до сфери вираження переживань та емоцій [21, *550*]. У світовій культурі кохання як таке марковане червоним. Так, наприклад, у символіці української вишивки використання червоних ниток пов'язане насамперед з весільним обрядом [22, *58*].

Тож у вірші Калинця зустрічаємо насамперед традиційні атрибути закоханого лицаря *(«у духмяні листи/ перев'язані червоною ниткою/ увійшло ствердло вогню і троянда»)*. За

Кандинським, червоний колір внутрішньо діє як дуже жива, рухлива, неспокійна барва, справляє враження цілеспрямованої безмежної могутності, червоне – це рух у собі [17, *80*]. Цей притаманний червоному неспокій зумовлений психофізичними властивостями кольору, червоний «сприяє збудженню нервової системи і кори головного мозку, підвищує тривогу і ворожість» [23, *20*]. Тож поряд із лицарством – тваринні інстинкти, агресія, святковий карнавал тілесного *(«пригадалися мені святкові фанфари/ і корогви що лопотіли в м'язах/ і звіряча ненасить у щелепах погляду»)*.

Варто пригадати і значення червоного кольору в картині світу християнського середньовіччя: скривавлені шати Христа і червоний одяг блудниці Магдалени. Таким чином, поняття еросу (тілесної любові, стосунків між чоловіком і жінкою) та харитасу (любові духовної, любові людини до Бога) означені червоним: «Пролиття крові Христа – це мета і підсумок його земного втілення, його діяльності в ім'я любові. Тому колір його крові є водночас кольором любові» [12, *82*]. І харитас, й ерос пульсують у серці (що знову ж таки традиційно червоне) ліричного героя. Серце вже не виступає центром фізичного і духовного життя, вмістилищем розуму й емоцій, яким воно було для людини бароко.

Це радше розбита на друзки сучасність. Скласти з її уламків цілісність, а отже, зцілити світ – чи не у цьому сенс необарокового віршотворення *(«та ось тепер прислухаюся до невсипущого світу/ що стугонить **червоним** покликом / то серце/ воно розносить тебе у найглухіші закутки/ і через те я хочу вмерти разом із ним/ я втомився **кривавим** сном»)*?

Синій колір кличе людину в безкінечне, будить в ній жаль за безгріховним, надчуттєвим [17, *79*]. Ліричне alter ego Калинця біжить на той поклик, без страху перед вічністю, яку не подолати *(«озеро приховує розлогі краї/ аби не здаватися таким неосяжним/ але не може затаїти глибокої офіри/ гину в **синьому**»)*. На противагу жовтому, синій – це рух концентричний, це абсолютна сконцентрованість, заглибленість. У поезії Калинця синє – то поступове входження у таїну Іншої, чимраз глибше і сокровенніше *(«спіраль втягує до середини/ зачиняє в собі округлою лінією/ як помах руки»)*.

Та кожен новий виток спіралі – темніший і тим таємничіший. Звідси – безмір'я запитань, на котрі нема відповідей *(«куди несеш мене своїми ногами/ який краєвид покажеш мені своїми очима/ в яку розпуку вкинеш своїм серцем»)*. У християнській символіці синій співвідноситься із кольором неба, вічністю, вірою

і вірністю [19, *132*]. Повна довіра до Іншої, віра у вірність, що унеможливлює ситуацію зради, відступу *(«з ким поділиш мене синьої ночі/ коли я за тридев'ять земель/ але навіть тоді я шептатиму твоїм сумлінням/ що ти не здатна на облуду/ бо надто глибоко я у **синьому**»)*. Відтак кохання як зрозуміння, впізнавання, єднання аж до повного злиття, а отже, здійснення життя уповні. Власне, саме любов, ерос є «існуючим поривом людини до постійно недосяжної повноти життя» [20, *90*].

Білий колір, за визначенням Кандинського, то символ усесвіту, з якого щезли всі субстанції і кольори, він діє на психіку як велика абсолютна тиша. Але ця тиша не мертва, а повна можливостей. Це доначальне, до народження суще Ніщо. Біле – це тиша, яка зненацька стає зрозумілою [17, *82*]. У поезії Калинця розуміння безмежної мовчанки білого поєднується із символом чистоти, безгріховності у християнстві: «Білий – барва чистості і невинності, символ обнови духовного життя, колір ангелів, апостолів, пророків. У мозаїках білим зображували шати Христа під час Преображення» [19, *129*]. Неможливо до кінця збагнути Іншу. Не через те, що вона щось приховує. А тому, що все в ній достоту бездоганне. Біле як безкінечність кохання-пізнання, кохання-захоплення, кохання-споглядання, кохання-увірування в чистоту *(«не можу вичерпати тебе/ бездонну як світло/ як **білий** отвір у вічність/ і сльоза твоя без дна/ і без дна твій усміх»)*. І знову-таки: мова *Пісні Пісень*, осучаснена синестезійними прикметами *(«чиста моя лілеє/ з **білим** бездонним серцем»)*.

Абсолютну чистоту справді не може затьмарити ніщо. Навіть первородний гріх, через який люди змушені були полишити рай. Біле як очищення від усіх гріхів. Як барва всепрощення *(«незміряна ласка/від долоні/ яка зірвала яблуко в раю/ і до тієї/ що буде пестити моїх/ **білоголових** онуків»)*. Тут плід у руках жінки – не спокуса і не вина, а швидше молодильне яблуко, яке так важко дістається казковим героям. Кохання як відновлення, омолодження, як продовження роду й запорука з'яви нового життя.

Поезією *«Біле»* Калинець завершує цикл *«Кохання у семи барвах»*. Наука про кольори твердить, що змішування всіх барв призводить до утворення білої [12, *20*]. Різнобарв'я світу обертається його цілісністю. Вирування пристрастей завершується втоленим безгомінням. З-поміж усіх барв ліричний герой все ж вибирає біле – абсолют, досконалу чистоту і зрозумілість. М. Ільницький так коментує вірші Калинця: «Суб'єктивізація особливо посилюється у циклі "Кохання у семи барвах", де до самого

прийому (гама кольорів) додається уже портретність не так розсіяними в тексті символами-натяками, як, сказати б, прямим текстом: "кохання у семи барвах", "мій азбуковник", отже, прямування від знеособленої предметності через сумарне "ми" до "нас двоє" і "я" – автопортрета в іпостасі естетичного самовираження» [24, *160*].

Справді-бо у циклі *«Кохання у семи барвах»* Калинець витворює портрет свого внутрішнього єства. Наслідуючи В. Кандинського, поет ховає його в уламках геометричних, культурних, історичних фігур, абстрагованих від предметного світу, що часом ставить читача у ситуацію сумніву: а чи, власне, про кохання йдеться? Розкрити таїну, зазирнути під численні маски поета допомагає читачеві колір – візьмемо на себе сміливість створювати, єдино правильний ключ до розкриття цього циклу.

Детальнішого розгляду потребує цикл *«Лапідарій»*. Коштовні камені займали одне з центральних місць у символічній картині світу середньовіччя. Це пов'язане насамперед з чотирма цінними якостями: коштовністю, твердістю, блиском, кольором, а також із поширеною в ті часи вірою в магічні властивості мінералів. Коштовні камені мали особливу цінність як для офіційної (християнської) культури, так і для різноманітних окультистських рухів (сюди значення самоцвітів прийшли з алхімії) [19, *131*].

Символіка самоцвітів дещо суперечила природі християнства, адже віра у властивості мінералів насамперед пов'язана з певним фаталізмом, фетишизмом, можна сказати, ідолопоклонством. Але все ж саме у трактуванні значень цих коштовностей вперше зустрічаємо емоційно-вартісну функцію кольору [19, *131*]. Польська дослідниця історії кольору в європейському мистецтві М. Жепінська подає уривок з листа папи Інокентія III до короля Яна, де йдеться про трактування коштовностей: «Зелений смарагд – символ надії, синій сапфір – уподобання справ небесних, жовтий топаз – добрі вчинки, вчинені відкрито, при світлі сонця, червоний гранат – харитас, любов до ближніх, білі перли – знак спокою, невинності, поміркованості» [19, *132*]. Таким чином, через символіку самоцвітів (власне, їх кольорів) якоюсь мірою формувався етос середньовічної людини.

Взаємодію світогляду й етосу, їхнє докорінне взаємопроникнення цікаво аналізує К. Гірц у книзі «Інтерпретація культур». Зокрема, він говорить про те, що «в сакральних ритуалах і міфах цінності зображаються не як суб'єктивні людські вподобання, а як настановлені умови життя, неявно присутні у світі з конкретною структурою» [6, *157*]. Ота «неявна присутність»

часто увиразнює себе через видимі і знайомі знаки ритуалу, побуту, поведінки.

Отже, опиняємося перед відчиненою скринькою Калинцевої поезії, що повниться самоцвітами, де різнобарв'я вабить і вражає очі, де переливаються не тільки кольори, але й алюзії, символи, перегукуються мови різних культур й епох:

Інколи мені здається
то море
зупинене на мить у спалахові істини
де **біла** хвиля застигла побіч **рожевої**
а за нею **червона** збратана з **зеленою**
яка означає надію
бо має ѣоруч **чорну** *(«Агат (Телець)»)*.

Море як одвічний символ життя, де поряд завжди – перемоги й поразки, викочування на гору сізіфових каменів і вставання з колін, хвороби й видужання, засліплення і прозріння, розп'яття і воскресіння, страждання й очищення, очікування і зневіра. Одне не може існувати без іншого, інакше все зіллється в однотонну сіру барву:

Якось у **тьмавім** дзеркалі існування
з полущеним **сріблом**
я схопив своє відлуння
із гримасою жаху на **сірім** лиці
і тепер цей образ упізнаю
в кожному покійникові
що мимо проходить
у чужому зачумленому місті.

Сірий – не-колір. Він не цікавив ані людей первісного суспільства, ані середньовічних коментаторів. В українській традиційній культурі ним позначуються поняття негативні (сірий вовк в народних казках, сірий чорт). Сірий – колір невизначеності і хаосу, колір відчуження, безнадійна нерухомість. «Сірий колір складається з барв, що не мають суто активної сили (сили руху). Вони мають в собі, з одного боку, нерухомий супротив, а з іншого, нездатну до супротиву нерухомість...» [17, *67*].

Головне – віднайти в собі здатність до руху. Впізнати врешті себе у чужому місті-світі, на вулиці самопізнання, у провулку спокою, на площі тиші, самоідентифікуватися і впевнитися, що твоя душа перебуває в згоді зі своїм тварним єством у власному тілі, що мусить бути – ані затісним, ані запросторим. Це поетові допомагає зробити не що інше, як харитас; основна складова

Калинцевого етосу – любов до усього сущого, до всіх проявів буття, до всіх, без винятку, барв усесвіту:

Брати
всі барви добрі
червоний зелений білий і навіть **сірий**
коли вони властиві
блаженство **білого у білім**
а **чорного у чорнім**
єдина ж субстанція в них
творчий порив світла
...
не марнуй радощів на заломлення
за примарною щедротою веселки
впізнай свою барву
єдину
(«Яшма (Діва)»).

Але це надзвичайно важко зробити, бо триває одвічна битва, бо *«мить застигла у бірюзу,/ поміж неспокійним боєм/ Білобога і Чорнобога»*. Білобог у слов'янській системі божеств – хоронитель і даватель добра, вдачі, справедливості, щастя. Чорнобог – бог темряви, гніву, начало всіх нещасть. Боротьба між ними – це битва між світлом і темрявою, добром і злом [25, *145*]. Відтак шукання-себе, своєї єдиної барви поміж полюсами білого і чорного – найважливіший вибір людини, що здійснюється щомиті. Згадки про Чорнобога і Білобога подибуємо й у зв'язку зі слов'янськими міфами про сотворення світу. Так, польський дослідник А. Гейштор у своїй книзі «Міфологія слов'ян» згадує міф, за яким Всесвіт творили разом бог і чорт, Білобог і Чорнобог [26, *178*]. Шукання-себе – це сотворення власного внутрішнього світу, і тільки людина вправі вирішити, світлі чи темні сили будуть керувати цим сотворенням-розмальовуванням її душі.

Філософські медитації, проривання у світ ідей *(«спонукає безмірна надія речей/ я ще визволю їх»)*, визволення речей – означає, отже, обарвлення, перенесення їх у буття-у-слові. Жага життя, заглиблена у поганське світовідчуття *(«дух зеленого ще перебуває в мені/ не погаси передчасно/ ріку рослини/ о а з у б а ж а н н я»)*. Християнська покора і смирення, життя-у-Слові *(«тільки багрову проповідь/ втиснену в золоте ложе оправи/ можете взяти зі собою»)*. Оце і є справжній Калинець, котрий може бути водночас всіма знаками зодіаку, квітами і числами, до безконечності вдивлятися у каміння буття і віднаходити у кольорових прожилках щораз інші відтінки, мандрувати шляхами світової культури із сковородинівською торбиною за плечима:

Хтось незнайомий зв'язав мої очі
з небом **золотим** ланцюгом
коли я снив свободою
страждання загасало дзвоном
у **темних** клітинах
а в світі раптом пригадали для себе серце
існуємо щоб любити.

«Тринадцять алогій» Ігоря Калинця – спроба реконструкції цілісності світу, розбитого на друзки. Бачимо, як крок за кроком постає перед нами картина світу – у всій його повноті, значеннєвості, дієвості. Колір, отже, виступає у збірці одним із засобів відновлення зруйнованого усесвіту, важливою складовою метафорико-символічної системи поезії Ігоря Калинця. Поезія ця – виразно модерна, тож поряд з традиційними функціями барви, що закріплені в історії культури людства, у *«Тринадцяти алогіях»* подибуємо і нові сенси кольорів, нові можливості їх використання у поетичному слові.

На противагу *сірості*, *безбарвності* невпорядкованого хаосу Калинець витворює достоту *барвистий* (з найтоншими відтінками сенсів і значень) поетичний світ, обарвлює речі – матеріальні і духовні. Відбудувати світ – то не просто прихистити людей, речі, ідеї, що заблукали серед руїн сучасності, не просто надати сенсу призабутим іменам. Це взяти на себе відповідальність за поетичну будівлю-оселю для читача-людини, народу і людства загалом, перевірити міцність фундаменту світобудови, тривкість ідей-цеглин і зв'язків між ними.

1. *Гадамер Г.* Герменевтика і поетика.– К.: Юніверс, 2001.– 278 с.
2. *Гусар-Струк Д.* Невольнича муза, або «як орати метеликами» // Калинець І. Невольнича муза.– Балтимор-Торонто, 1991.– С. 7–31.
3. *Юнг К. Г.* Душа и миф: шесть архетипов.– К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996.– 384 с.
4. *Гачев Г.* Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос.– М.: Прогресс – Культура, 1995.– 480 с.
5. *Тернер В.* Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу) // Семиотика и искусствометрия.– М.: Мир, 1972.– С. 50–82.
6. *Гірц К.* Етос, світогляд та аналіз сакральних символів // Інтерпретація культур.– К.: Дух і Літера, 2001.– С. 151–169.
7. Українські замовляння.– К.: Дніпро, 1993.– 309 с.
8. *Митрополит Іларіон.* Дохристиянські вірування українського народу.– К.: Обереги, 1992.– 424 с.
9. *Кемпбел Дж.* Герой із тисячею облич.– К.: Альтернативи, 1999.– 391 с.
10. *Антонич Б.-І.* Знак Лева.– Львів: Каменяр, 1998.– 254 с.
11. *Соловей Е.* У Країні Лицарії, країні колядок // Калинець І. Слово триваюче.– Х.: Фоліо, 1997.– С. 5–11.

12. *Миронова Л.* Цветоведение.– Минск: Вышэйш. шк., 1984.– 450 с.
13. *Бидерман Г.* Энциклопедия символов.– М.: Республика, 1996.– 333 с.
14. *Овсійчук В.* Українське малярство X–XVIII століть: проблеми кольору.– Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996.– 537 с.
15. Многогранный мир Кандинского.– М.: Наука, 1999.– 208 с.
16. *Собуцький М.* Історичні витоки синестетичного світосприймання // Магістеріум: літературознавчі студії.– 1999.– Вип. 2.– С. 31–36.
17. *Кандинский В.* О духовном в искусстве.– М., 1992.– 112 с.
18. *Левінас Е.* Філософія, справедливість і любов // Дух і Літера.– 1997.– №1–2.– С. 309–328.
19. *Rzepińska M.* Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego.– Warszawa, 1989.– T. 1.– S. 122–135.
20. *Яннарас Х.* Варіації на тему Пісні Пісень.– К.: Дух і Літера, 1999.– 128 с.
21. *Керлот Х.* Словарь символов.– М.: REFL-book, 1994.– 608 с.
22. *Яньшин П.* Цвет как фактор психической регуляции // Прикладная психология.– 2000.– № 4.– С. 14–28.
23. *Ільницький М.* Ключем метафори відімкнені вуста: поезія Ігоря Калинця.– Париж-Львів-Цвікау: Зерна, 2001.– 265 с.
24. *Фаминцын А.* Божества древних славян.– СПб: Алетейя, 1995.– 363 с.
25. *Gieysztor A.* Mitologia Słowian.– Warszawa, 1982.– 210 s.
26. Українська вишивка: альбом.– К.: Мистецтво, 1993.– 264 с.

Роксоляна Свято

ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНІ ВИТОКИ ПОЕТИКИ ІВАНА МАЛКОВИЧА

Упродовж останніх двох століть літературознавство виявляє дедалі більший інтерес до художніх текстів, які в більш-менш чистому (неспотвореному) або навіть трансформованому вигляді зберегли в собі сліди міфологічного мислення (праці О. Лосєва, Є. Мелетинського, В. Кубілюса, К. Леві-Строса, О. Потебні та ін.). Останній варіант – себто трансформація фольклорного та міфологічного матеріалу в художньому тексті – навіть цікавіший, адже тут маємо справу з якісно новим типом літератури, що витворюється внаслідок взаємопроникнення індивідуально-авторського бачення світу та універсальних, найфундаментальніших рис людського мислення.

Таке взаємопроникнення може відбуватися на різних рівнях: від суто формального залучення фольклорних форм, сюжетів чи мотивів до свідомого або навіть несвідомого занурення в міфологічний часопростір, мислення архаїчними категоріями. Литовський науковець В. Кубілюс виділяє три можливих рівні («кроки») занурення письменника у фольклорну стихію: *власне стилізацію* (згадане вже формальне уподібнення до тексту-оригіналу), *психологічну трансформацію та інтерпретацію фольклорних образів і мотивів*, а також *міфологізацію* [1]. За Кубілюсом, який співвідносить ці поняття також і з історичним поступом націй, кожен наступний «крок» стає свідченням «просування» національної культури (в цьому разі літератури) на вищі щаблі розвитку.

Саме в згаданому контексті видається надзвичайно цікавою поезія Івана Малковича, який належить до покоління «вісімдесятників» (його дебютна збірка «Білий камінь» вийшла в світ 1984 р.). Власне, ця фольклорно-міфологічна зорієнтованість його

поезії, що так вирізняє її від авангардистських синхронних явищ (літгуртів «Бу-Ба-Бу», «Пропала грамота» чи «ЛуГоСад»), дає підстави говорити також про модерний характер його письма, про належність поета до все ще не завершеного загальноєвропейського «проекту модернізму».

І. Малкович, попри властиву йому іронічність, все-таки модерністськи поважно та серйозно налаштований до світу, себе й до власної творчості. У передмові до останньої збірки «Із янголом на плечі» він пише: *«І коли все ж наважуєшся щось записати, завжди ризикуєш здатися банальним, адже так багато людей любили ці слова, дихали ними. Прагнеш простоти й природної вишуканості, а натомість все частіше доводиться згадувати Горація: "Звідки, наприклад, цей глечик, якщо ти до амфори брався?.." »*.

Аналізуючи поетику Івана Малковича, на багатьох рівнях бачимо проникнення в неї фольклорної стихії. Знаходимо як свідоме використання фольклорних елементів, так і стилізацію (хоча вона все ж залишається явищем оказіональним: автор нечасто вдається до прямого наслідування традиційних форм – наприклад, народнопісенних – чи використання певних кліше – традиційних образів, сталих епітетів, порівнянь тощо).

Головна «проблема», що постає перед автором, котрий свідомо залучає до своєї поезії певні елементи фольклору,– це потреба «переплавити» їх у власний, індивідуальний стиль, втілити поетику народного мистецтва не в сюжеті, а у внутрішній структурі твору, в його настрої, «вільно трансформуючи цю поетику відповідно до власних творчих потреб» [1, *42*].

Використання «зовнішньої» фольклорної форми завжди відбувається в Малковича усвідомлено та дуже обережно. Наприклад, стилізуючи вірш під народну пісню («Пісенька про черешню», «Дивна пісенька», «Дівчино моя фіалковая»), Малкович не вдається до звичайного перефразування пісні зі збереженням тільки пісенного ритму, а переймає сам пісенний дух:

Ой та кісточка просвердлить
сорочку тонку,
ввійде вона у серденько,
як в черешеньку...

(«Пісенька про черешню»)

Тут, здається, можемо говорити навіть про «інкрустацію народною піснею» [2, *132*] (фактично кожна фраза викликає пісенні та народнопоетичні асоціації). Від народнопісенної твор-

чості знаходимо тут зменшувально-пестливі (димінутивні) форми слів («серденько», «черешенька», «кісточка»), постійні епітети («сорочечка білесенька»), традиційні порівняння («личко, як без»), типовий для народних пісень інверсійний порядок слів у реченні, традиційний пісенний початок фрази («ой...») тощо. Згадані слова та словосполучення є, крім того, так званими словами-емблемами чи словами-сигналами (для українця кожне зі згаданих слів, попри зовнішньо-змістову форму, має також символічне – суто національне – забарвлення).

І хоча тих чи тих фольклорних ремінісценцій у «Пісеньці...» досить багато (навіть незвично багато для цього поета), все ж текст має виразно індивідуальний авторський характер. Це авторське «я» «оприсутнюється» майже непомітно (як правило, тяжко встановити, за допомогою яких саме слів чи засобів це відбувається). Поява в тексті традиційного для поезії Малковича образу *«малого хлопчика»*, що *«до стовбура прихилив чоло»* (ліричним персонажем Івана Малковича дуже часто є саме дитина), до певної міри «викриває» автора у такому «фольклоризованому» тексті, хоча, ясна річ, це «викривання» також ним передбачене.

Про джерела творчості Малковича виразно свідчить епіграф до іншого твору – «Напередовця» – куплет «Колядки» з «Русалки Дністрової». Розвиваючи головний мотив колядки – оповідь про *«Напередовця – красного молодця»*,– автор творить власний художній світ. Для розуміння важливе й авторське визначення – «поезобалет», що свідчить про намагання Малковича-поета зблизити, синтезувати різні види мистецтва – літературу (поезію), фольклор, музику і навіть танець.

Незвичним у творі є сам ліричний герой (Напередовець), що виступає в ролі наратора й наближується в цьому до «епічного» (в бахтінському значенні) оповідача, котрий прагне об'єктивно (безсторонньо) передати події, не занурюючись у власні переживання:

...виломив я гіллячку вербову,
став наперед овець,
і нарекли мене
Напередовець.

Його оповідь має виразно фольклорний характер, про що свідчить типове для казок символічне «потроєння» головного мотиву [3, *52*] (невдача з першими двома «зніщатками» й успішність «третьої спроби»: *«тріснуло надвоє – почала вилазити з нього // тьма-тьменна худоби карооκої»*). До речі, епітет «кароока» в цьому контексті міг виникнути лише в свідомості гуцула, котрий свято шанує те, що живить його, і тому щиро любить

свою «маржину» (згадати хоча б «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського).

Не менш символічним є і те, що всі події «Напередовця» відбуваються впродовж семи днів. Тут неминучими є біблійні алюзії (сім днів творення світу), тим паче що сам Напередовець стає, до певної міри, Творцем світу поетичного (всі метаморфози породжені його уявою, хоча насамкінець він втрачає свою «владу», і витворений ним світ поглинає його).

Як бачимо, фольклор є не єдиним підґрунтям авторського стилю. Біблійні ремінісценції «Напередовця» є не менш важливими для розуміння поетики Малковича, оскільки саме синтез суто українських фольклорних мотивів із загальноєвропейським культурним (літературним) досвідом визначає своєрідний характер цього письма.

Оповідачеві в «Напередовці», попри його «об'єктивність», притаманна суто малковичівська витонченість та іронічна грайливість. Так, перше зніща він *«вдосвіта перекинув... через хату»*, друге – тільки *«хотів перекинути»*, а воно *«вирвалося і впало»*, а третє – *«перешпурив...»* (виділення наше.– *Р. С.*). Саме це експресивне «перешпурив» позбавляє твір серйозності, витворює іронічну дистанцію між оповідачем та його власною нарацією. Тож навіть символічне закінчення *(«Напередовця яйце затягнуло, а саме зімкнулося»)* не видається страшним, трагедія стає умовною, ніби мініатюрною [4, *128*].

Маємо в «Напередовці» також шість пісенних вкраплень, що перебивають головну розповідь Напередовця-оповідача, сприяючи «омузиченню» поетичного твору. Три з них – пісні самого Напередовця *(«Ой був же ж я Напередовцем... і так я співав»)*, де він перестає бути оповідачем, а стає «справжнім» ліричним суб'єктом (автор навіть графічно – зміною шрифту – вказує на зміну наративного типу). Він остаточно позбувається епічної безсторонності та «об'єктивності» й уподібнюється типовому ліричному персонажеві Малковича – чутливому, ніжному та турботливому:

вівці мої вівці
ніжна моя маржино
не поколіть собі губи
у чорну ожину

У цій пісні рефреном стає перший рядок, що повторюється у всіх трьох куплетах («вівці мої вівці»). Повторювальне звертання (типове для народних пісень), за словами Кубілюса, стає «сакраментальною формулою» [1, *35*], центром усієї пісні. Крім того, з кожним наступним повторенням посилюється також й

емоційне звучання, а останнє запитання вже зовсім відрізняється від спокійного тону першого куплету *(«у цій ночі нам не вміститися – // де ж тоді ночувати?»)*.

У наступній вставній пісні автор використовує інший пісенний алгоритм (вона побудована за принципом діалогу – чергування запитання-відповіді, при цьому знову ж бачимо типове для фольклору посилення емоційного напруження через ампліфікацію):

ой а хто подоїть моїх корівок
через камінь дірявий...

ой не треба – казали корови –
доїти нас через камінь дірявий...

Характерно, що Малкович повсякчас дистанціюється від власної нарації, але водночас саме таким відстороненням і викриває себе в творі (невідступним є відчуття присутності режисера – самого автора, який керує діями фольклоризованого героя). Маємо, таким чином, протилежну до преромантичної літератури тенденцію – автор творить власний поетичний світ, не «розчиняючи» себе (свою індивідуальну поетику) в наслідуванні народної словесності (він зовсім не має амбіцій стати творцем нового, «авторизованого», фольклору). Проявлення авторського «я» в тексті завжди супроводжується «дрібкою самоіронії» [4, *20*], завдяки якій ми й можемо виявити самого Малковича навіть у найбільш фольклоризованих формах.

Автор назвав «Напередовця» поезобалетом, вказуючи цим на своє бажання зблизити такі різні види мистецтва – поезію і танець (балет). Цьому слугує вже згаданий візуальний прийом «мінливості» – постійна зміна суб'єкта оповіді (від безстороннього оповідача, власне автора, до не-власне автора та суб'єкта переживання, що втілюється навіть шрифтологічно), манери оповіді. Але принциповим є навіть не це, а наскрізне відчуття руху, суцільна динаміка:

...а було в мене яблуко в руці затиснуте,
і покотив я ним, покотив щосили,
і в котрий бік воно котилося –
земля туди виростала,
земля виростала,
але худоби побільшувалося
іще швидше..

Увесь цей рух є свідомо спроектованим (земля знає, куди «виростати», як і маржина знає, куди «побільшуватися»), відтак навіть відчуття хаотичності цього руху (Напередовець не може

ним керувати) викликає естетичне задоволення (подібне задоволення виникає від перегляду балету). Та й сама хаотичність зрештою приховує в собі певний лад, впорядкованість і доцільність.

Взагалі музикальність поезії Івана Малковича є наслідком не лише його занурення у народнопісенну стихію, а й музичного світосприймання самого автора. Ця естетична особливість його творчості з усією силою заявлена у вірші «Музика, що пішла»:

О мамо, тату, як спитають,
куди ваш син подався з віч –
скажіть: він музику шукає,
що босою пішла у ніч.

Інколи музика виступає на передній план вірша, композиційно його структуруючи («Трохи гуцульської джази-мантелязи», «Пританцьовування на одній нозі» та ін.). Тут Малкович-музикант переймає сам ритм, а кожне слово ніби збагачується власним «нотним» відповідником:

Ой розкажи-но, Яри,и,и,но
(це ніби сповідь моя),–
яка полюбе дівчи,и,и,на
такого кретина, як я?

(«Пританцьовування...»)

Інколи – це просто вірші *про* музику («Концерт», «Хор», «Житіє скрипальок» та ін.). Але здебільшого музикальність віршів Малковича прихована – вона відчутна в мелодійній побудові фрази, в обережному поводженні зі словами, «вільному плині емоцій» [2, *68*], вишуканій алітерації *(«Запахи в липах потоплені. // Леви закрались в лан, // порпають лапами в попелі // і наганяють туман»)*. Малкович слідує, перш за все, самому народнопоетичному духові, отож для нього не так важить пряме використання фольклорних форм (його образна система, метафорика є найвищою мірою індивідуальна й самобутня), а більше – сама логіка їх виникнення, яка спирається на засади народнопісенної гармонії.

Коли пряме використання чи навіть індивідуалізація і психологізація народнопоетичнних образів по суті є тільки «філологічною» інтерпретацією фольклору (автори оперують власне словесною частиною фольклорної спадщини, тому казка, пісня або будь-який інший фольклорний жанр використовується як таке ж мистецтво слова, що й авторський текст), то міфологізація – це вже заглиблення автора в саму первіснообщинну

свідомість з усіма її уявленнями про співвідношення Добра та Зла, Життя–Смерті (морально-етичні категорії), уявленнями про людину в соціальному середовищі тощо [1, *25*].

Габор Кернер писав про два можливі шляхи засвоєння письменником міфу – «штучний» (інтелектуальний) та «природний» (органічний) [5, *128*]. І коли в першому випадку маємо справу з цілком свідомим авторським зануренням у світ міфології, синтезуванням елементів уже наявних міфів (тут усе залежить від міри ерудованості та таланту митця), то в другому – автор може йти «органічним» шляхом і в побудові свого поетичного міфу керуватися власним досвідом. І хоча подібна класифікація виглядає доволі схематичною (зокрема, згадані дослідником імена Свідзинського та Антонича як приклади, відповідно, інтелектуального та природного засвоєння міфу можуть викликати сумніви), припускаємо, що творчість Івана Малковича ближча якраз до другої «моделі». Автор не просто занурюється у світ гуцульської міфології в момент писання, а перебуває в ньому постійно (метафізично), насправді вже довгий час живучи в «цивілізованому» світі (місті).

Проте маємо справу також зі своєрідним «окультуреним» засвоєнням міфу, що зовсім не означає його спрощення чи художнього «утилітарного» використання. Під «окультуренням» маємо на увазі інтелектуальну ревізію міфологічної спадщини («пропускання її крізь призму розуму»), при одночасному дотриманні головної вимоги – віри поета в «реальність» цього міфологічного світу принаймні в процесі творчого акту [1, *43*].

Незвичність поезії Івана Малковича зумовлена також і «незвичністю» всієї гуцульської культури та світогляду, що істотно відрізняються від традиційної загальноукраїнської «моделі». Останнім часом з'явилося чимало власне фольклористичних та культорологічних праць, присвячених специфіці гуцульського бачення світу, що синтезував у собі риси язичницької (архаїчної) та християнської моралі [6].

Загалом для Малковича християнське світовідчуття є визначальним. Ідея християнської любові та співчуття до всього світу прочувається чи не в кожному його вірші:

Господи, літа стебельце
всели до самітніх душ,
дай кожному звити кубельце,
і не поруш.

(«З нічних молитов»)

Власне кажучи, християнство стає тим началом, що «окультурює» архаїчні дискурси поезії Івана Малковича і позбавляє її архаїчної «жорстокості» (життя однієї людини стає так само важливим, як і життя всього Всесвіту): *«Хай кожен в цім світі спасеться...»* Поетичний ландшафт Івана Малковича заселений янголами, що стають для нього знаками присутності Бога на землі, вічними супутниками та захисниками перед Злом. Сам суб'єкт цієї лірики може існувати на цьому світі лише тому, що має свого «янгола на плечі»:

А він йде і йде, хоча
вже й не дихає свіча,
лиш вуста дрижать гарячі:
янголе, не впадь з плеча.
(«Із янголом на плечі»)

При цьому християнській свідомості автора зовсім не суперечать язичницькі елементи гуцульської «генези» (уявлення про природу, її заселеність різними казковими істотами – наприклад, «Іван та щезник»). В іншому вірші ліричний суб'єкт зовсім по-язичницьки сприймає чорта (він не є втіленням Абсолютного Зла, як у християнстві, а скорше нагадує якесь екзотичне звіря):

...у нашій комірчині
поселився
маленький чорт
я носила йому їсти
говорила з ним...
(«Вечір з прабабцею»)

Християнське світовідчування часто втілюється в євангельськи забарвлених образах дитинства – чи не найніжніших та найвитонченіших у всій поезії Малковича («Пташина елегія», «Сад різдвяний», «Дитинство трьох», «Послання до Т.», «Лубок» та ін). Бачимо тут витворений поетом чарівний світ, де панує щирість та дитяча делікатність, майже казкова ідилія, де *«висиджує дарунки золоті // ялинка – чарівна різдвяна квочка»*, а сама дитина ходить *«з хоругвою колядки // і прославляє урочисто // ровесника, що шоколадки // скидає із небес пречистих»*. Дитина для Малковича – обдарована з неба євангельською чистотою, якої так бракує сучасному світові *(«...скільки в світі // заповідалось ніжності!.. скажи-но // куди дівається вона?»)* – стає посередником між буденним світом та небесами:

із нас одні лиш діти
найближчі до пташок
і янголів брати...
(«Пташина елегія»)

Коли ж казати про «жорстокість», «варварство» та «дикість», то носіями цих якостей є саме «цивілізація» (урбанізований світ), протипокладена світові гуцульському, арахаїчному. Особливо в ранніх збірках поета («Білий камінь» та «Вірші») виникає досить традиційний образ міста-монстра, що вбиває все людське довкола і де поетові (як і кожній живій душі) майже несила існувати («Облога», «Загублений рай», «Житіє міського судді», «Урбанізм»).

Такий страх перед «новітнім» Злом зближує персонажа Малковичевої лірики з Маленьким Принцом Сент-Екзюпері [4, *20*] (він все ще залишається *«хлопчатком в сорочці рваній»*, що по-дитячому наївно прагне порятувати весь світ: *«Я – подорожник,// прикладайте мене до рани...»* («Подорожник»). Світ власного дитинства стає для Малковича його «золотим віком» [*5, 132*], що його тільки й можна протиставити сучасному (недосконалому) світові. Постійне повернення до нього є для поета екзистенційно важливим, адже там він віднаходить власну ідентичність, себе самого:

Давно залишив я удома
те дерево, з-за котрого мені
сходило сонце.
(«Послання до Т.»)

Сприйняття міста як утілення Всесвітнього Зла (винятком є вірш «Івано-Франківську чи Станиславову» та кілька ліричних етюдів про Львів) цілком зрозуміле в творчості митця, що вийшов зі світу, де ще панує прадавня, не порушена людиною гармонія:

тут
де ми тепер долітовуємо це літо
плакали колись ведмеді рудошерсті
і довго нюхали прив'ялі чорнобривці...

І навпаки джерелом страху стає сама можливість втратити зв'язок із гуцульським світом, який для суб'єкта цієї лірики тривалий час був єдино реальним та правдивим. Тут одним із наскрізних є символ «коріння» (ліричний герой Малковича все ще живе за архаїчними – родовими – цінностями, тож відчуття власних коренів є для нього принципово важливим).

Живеш у місті. На двадцятий поверх
коріння не дотягується – значить,
й землі не чуєш, і небес діброви
далеко теж... Душа з жалів кріпачить.

(«Загублений рай»)

Подібна метафора виникає також в іншій поезії («Там де мені добре»): тут навіть рідні гори мають власні корені *(«і я дуже тяжко прийшов до розуміння// що невисокі вони тому – // бо ж ростуть углиб»)*. «Закоріненість», таким чином, стає ознакою справжності та автентичності явища. Це пояснює також і страх поета перед міською цивілізацією – вона не має коренів, і тому – постійно загрожена.

Я. Поліщук, характеризуючи специфіку часового осмислення в українському модернізмі, писав також про «іншу свідомість часу»: «часові площини [тут] сприймаються не відосіблено та стало, а їх взаємозв'язок та взаємопереплітання стають органічною потребою художнього мислення» [7, *261*]. Сам дослідник наголошує на тому, що таке сприйняття часу дуже близьке до міфологічного і фольклорного (минуле сприймається не як «колись», а як «завжди» і «скрізь»). У поезії Івана Малковича історія також не є категорією закостенілою і непорушною. Ліричний персонаж є однаково автентичним як у теперішньому (майже вся аналізована поезія), так і в історичному минулому («Літопис», «Казка», «Інтермедія з князем»), і навіть не втрачає своєї ідентичності в умовному – ритуально-міфологічному – хронотопі (напр., цикл «Вертепчик»).

При цьому безпосереднє занурення в історію України доволі нетипове для Малковича-поета, і, як слушно зауважив К. Москалець, «київськоруські літописи, козацькі хроніки присутні на другому плані,– або ж як данина спільному й доволітаки незбагненному сьогодні захопленню 80-х років усіма цими "княжими мечами", "кімерійськими сріблами і куницями", "рештою аналогічного антуражу...", або ж "ця данина опосередкована іронією"» [4, *17*] (тобто знову маємо справу з дистанціюванням автора від власної наратії). Справді, тут відбувається своєрідна ліризація історії: Малковича цікавить не опис кривавих баталій, а відтворення самого духу доби чи середовища. Особливо показовою в цьому плані є його південна лірика:

Хіть землі невтолена й крута
В них струмує з дикістю ріки.
Глянь – хоробрих воїнів полки
Дозрівають в їхніх животах.

(«Український південь»)

У циклі «Вертепчик», що формувався поступово – з кожною новою збіркою примножувався новими творами («Іван і щезник», «Місячний кант», «Іван і Ваня», «Іван і Пречиста Панна», «Золотий ланцюг», «Рибалка» та ін.), перед нами відкривається ритуальний часопростір (ритуал розглядаємо як одну з форм репрезантації міфу [8, *442*]).

Твори цього циклу побудовані за традиційним для вертепу діалогічним принципом, причому одним із двох дійових персонажів завжди є *Іван*. Як пише М. Кіяновська, імена є «невід'ємним елементом міфу», «ключем до міфологічної системи, однією з необхідних умов упізнавання міфів чи їхніх мотивів» [9, *115*]. Без сумніву, ім'я Іван має свій міфологічний «надтекст», а надання його ліричному персонажеві, ще й у ритуалізованому творі, призводить до його часткової деіндивідуалізації – явища в лірициі достатньо загрозливого. Однак у Малковича ця деіндивідуалізація усвідомлена та спроектована, а відтак – контрольована, а її позитивним ефектом стає увиразнення персонажа, котрий набуває понадчасових та понадситуативних рис. Цей персонаж залишається суто малковичівським – самоіронічним, веселим, з надзвичайно тонкою – музичною – душею (це відчуття присутності автора посилюється також збігом імені персонажа з іменем самого поета), хоча його дії, як і розмови, часто зведені до виконання певного ритуалу:

Іван:
А що просиш за ласкавість таку,
копитатий мій пане?
– Твоє серце, Іване.
– Мно-о-го просиш, мій пане.
– А що даєш, Іване?
– Бери голову, мій пане...
(«Іван і щезник»)

Цікавим є твір «Іван та Ваня», оскільки тут автор вдається до іронічного (часом навіть саркастичного) зіставлення двох неподібних між собою національних «облич» – українського та російського. Завдяки мовній грі (по суті, імена персонажів є однаковими, проте належать до різних етнокультурних просторів) поет обережно підводить реципієнта до цілком логічного висновку – до розвінчання «єдинокровності» двох слов'янських народів. Водночас цей вірш цікавий тому, що гостра публіцистичність засвідчує широту інтонаційного регістру Малковича:

(Де не візьмись) Ваня:
Что ти распєлся, єдрі тваю в дишла! –

Вродє і нє п'ян і гармонікі нє слишна...
Іван:
Та вже вибачайте, добрий чоловіче:
Ото, знаєте, йде старий дурень та й собі мугиче.

З публіцистичною злободенністю зустрічаємося і в інших віршах цього циклу, зокрема «Весела Небіжчиця», де автор по-гуцульськи (читаймо: по-язичницьки) святкує смерть «москви», «імперійки», «мавзолейки» і т. ін.

Вірш «Коло» самою назвою наводить на думку про міфологічне (циклічне) мислення. Для автора коло має не тільки згадане суто міфологічне прочитання (мотив постійного повернення), але також набуває певного символічного (зрештою не менш давнього) смислу, вказуючи на обмеженість простору, в якому поет вкорінений:

...і ти накреслиш коло,
розтягши циркуля аж до самого краю:
о, як же тісно в колі тім довкола,
а в нім живуть, радіють і вмирають.

Окремої уваги заслуговує категорія національної ідентичності. Все пов'язане з нею є особливо актуальним для літератур країн Східної Європи (української, польської та ін.), для яких питання національного/загальнолюдського й досі обтяжене багатьма політичними чинниками. Сам факт причетності до універсальної (загальнолюдської) культурної спадщини традиційно сприймається як антонім до маргінальності та нерозвиненості культури певного народу [10, *449*]. І хоча нині розмежування на універсальне та національне не є таким однозначним, як у XIX ст., не менш актуальною залишається проблема «потрібності» окремих національних літератур глобалізованому світові, потрактоване крізь призму питання, наскільки література певного народу *відома* та *цікава* іншим народам.

Опозиція універсального-національного окреслилася ще в добу романтизму (вперше – в працях Ф. Шлеґеля), і виходить вона з традиційного для романтиків уявлення про *аристократизм* (як одне з найбільших «достоїнств» літератури) [11, *139*], що полягає в здатності письменника перерости дух свого часу та межі літератури власного народу. Таким чином, «аристократизм» стає для романтиків своєрідним синонімом наднаціонального, універсального. Такій моделі культури (і літератури) протиставляється творчість, замкнена на історії певного (рідного для митця) народу. Тут творець повинен ставити перед собою

одне-єдине завдання – правдиво відтворювати свідомість (міфологію) цього народу [11, *139*] (сам він вже не вважається творцем, а є тільки ремісником). Таке розмежування викликає багато запитань: чи співвідносяться (а якщо співвідносяться, то наскільки) поняття універсальності та національності літератур з поняттями романтизму та реалізму (чи може бути романтична література національною, а реалістична – універсальною тощо). Крім того, в тлумаченні німецьких романтиків, *міфологічність* стає невід'ємною ознакою саме національної літератури, що вже саме по собі є своєрідним оксимороном, адже сьогодні міф сприймаємо як «форму чи структуру, що здатна втілити найфундаментальніші риси людського мислення...» [12, *6*], тобто категорію найвищою мірою універсальну. В українському контексті виникає також інша, суто специфічна проблема – затирання принципової спорідненості народництва й позитивізму («місце позитивізму в українській літературі посіло народництво») [13, *35*], внаслідок чого сама категорія «народного» набуває в свідомості багатьох сучасних дослідників негативного забарвлення.

Як пише В. Кубілюс, однією з найважливіших ознак народності в сучасному (неархаїчному) світі вважається наявність фольклору [1, *35*]. Відтак саме явище фольклору та фольклорності в українському прочитанні також набуває негативної конотації. Себто виникає потреба розмежувати **фольклоризм** як практику стилізаторства й певний літературний та культурний пережиток та **фольклорність** – як прояв у літературному тексті елементів народнопоетичного мислення, що є складовими частинами структури міфу (саме в такому значенні можемо застосувати цей термін до поетики Івана Малковича). І тоді, в цьому другому своєму значенні, «фольклорність» перестає бути опозицією до «універсальності» (наднаціональності) літератури і навіть стає одним зі шляхів, яким митець і може дійти до такої бажаної універсальності.

У XX ст. дослідники (зокрема, Леметр) запропонували інше тлумачення згаданих понять, і «універсальність» літератури бачилася ними вже загалом як «зрозумілість» її для інших народів, що є вже значно об'єктивнішим за попередні твердження романтиків (творчість Чеслава Мілоша в польській літературі стає прикладом того, як «маргінальна» проблема може зацікавити світ і сприяти виведенню національної (в цьому разі польської) літератури на загальноєвропейську арену) [14, 406].

В останні десятиліття XX ст. завдяки працям Г. Гачева в науці утверджується поняття **національної картини світу** (як особливої «структури спільних для всіх народів елементів, які

розуміють в кожній культурі по-різному» [15, *46*]). Поширення таких уявлень свідчить про те, що інтернаціональне (універсальне) та національне перебувають в нерозривній єдності, зумовленій єдністю «світових історичних та літературних процесів».

У поезії Івана Малковича фольклорність і «фольклоризація» є якостями безумовно позитивними. Можемо говорити тут про так звану логіку узгодження, що полягає в прагненні автора однаково дистанціюватися як від загальнолюдського, так і від національного концептів, і таким чином, завдяки рівновіддаленості (а водночас і рівнонаближеності) автора від обох згаданих начал уможливити узгодження універсального-національного в поетиці одного автора.

У цілком фольклорну, народнопоетичну форму Малкович вкладає універсальні смисли. Традиційні філософські мотиви (швидкоплинність часу, змінність та непостійність світу, розмірковування над сенсом буття) набувають неповторності завдяки своєрідній (власне фольклорній) формі. Так, у «Пісеньці про черешню», використовуючи народнопісенну стилізацію, автор «зсуває» часові площини:

Не бий, мамо, бо уранці
за тринадцять літ
ще раз буде на кошульці
від кісточки слід.
Ой та кісточка просвердлить
сорочку тонку,
ввійде вона у серденько,
як в черешеньку...

Уподобана й використана автором пісенна форма суголосна тематиці всього вірша (тим паче що прийоми ретардації чи звернення в майбутнє надзвичайно характерні для народних пісень). Коли головний ліричний сюжет розгортається за всіма законами пісенного жанру (логіка подій також передбачувана), то вже остання строфа позбавляє весь текст буквального наслідувального характеру й стрімко переводить його у філософські площини:

Хтось там сивий до стовбура
Притулить чоло,
До черешні, що зрубана
Й спалена давно.

Власне, ця строфа і робить вірш трагічним (втрата чогось найважливішого в житті), а кількість імовірних інтерпретацій

залишається як завгодно великою (черешня як символ самого життя, дитинства, власних коренів тощо).

Відчуття швидкоплинності часу, невідворотності руху історії, деградації світу, врешті-решт втрата ним духовного первня присутнє в багатьох віршах, присвячених рідній Гуцульщині:

Покосили мої полонини
Так, що й досі поліг не згребу...
Я заграю в зозульку із глини,
Спогадаю гуцульську журбу.
(«Сльоза»)

Ця гра ліричного героя на глиняній зозульці стає його спробою спинити час, намаганням відвернути руйнування рідного для нього світу (музика – як останній прихисток духовності). Водночас передбачуваною є гіркувата самоіронія ліричного персонажа, що цілком усвідомлює неспроможність вплинути на світ. Часом ця медитативна лірика забарвлюється звичними для автора дитячими мотивами. Дитинність як ознака наївності (в доброму значенні первісності) та щирості стає для ліричного героя іншим можливим шляхом втечі від нестерпної іморальності сучасності. Своє Передкарпаття автор ідентифікує як край, *«де так подібні до хлоп'ят // худі баранчики і буки»*. Відтак цілком природним і філософськи виправданим є бажання ліричного героя: *«Най би хоч баранчики // ніколи не виростали...»* (їхнє існування стає запорукою існування правдивого, автентичного й етично впорядкованого світу). Смерть звірятка (що була, зрозуміло ж, так само невідворотною, як і смерть кожної живої істоти) стає для ліричного персонажа на певний час трагедією *(«невже він зрозумів //що більш таким // не буде ніколи //невже він усе зрозумів?»)*. Але зрештою все гармонізується, бо гору бере життєствердний циклічний час і лад:

...коли я дивлюся на місяць
то бачу там баранчика
такого кучерявого і сумного –
копитцями догори –
так ніби він ще раз хоче
народитися...

Таким чином, залучення суто національних мотивів сприяє універсалізації індивідуальних смислів (в цьому разі гуцульський

світогляд має всі ознаки архаїчного, тобто спертого на обрядно-ритуальну традицію свого роду, його тотемні знаки та закони), і тому набуває надособистісного характеру, а опозиція універсального-національного в поетичних текстах Івана Малковича остаточно втрачає актуальність.

Існування подібної лірики стає, крім того, важливим «симптомом» для української літератури, адже свідчить про появу покоління митців, для яких універсальність має не лише традиційно європейську орієнтацію (спирання на культурний досвід західної цивілізації – хоча така орієнтація також присутня), а живлена передовсім глибинами власного національного досвіду.

1. *Кубилюс В.* Формирование национальной литературы – подражательность или художественная трансформация (три шага литературы в фольклор) // Вопросы литературы.– 1976.– № 8.– С. 21–57.
2. *Коцюбинська М.* Етюди про поетику Шевченка.– К.: Радянський письменник, 1991.– 271 с.
3. *Пропп В.* Поэтика фольклора.– М.: Лабиринт, 1998.– 352 с.
4. *Москалець К.* Улюблені розкоші янголів // Критика.– 2000.– № 6.– С. 18–21.
5. *Кернер Г.* Міфотворчість у поезії Богдана-Ігоря Антонича і Володимира Свідзинського // Сучасність.– 2001.– № 12.– С. 125–139.
6. Див.: *Кайндль Р. Ф.* Гуцули.– Чернівці, 2000; *Лаврук М.* Гуцули українських Карпат.– Львів, 1997; *Гоберман Д. Н.* Искусство гуцулов.– М., 1980.
7. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму.–Ів.-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.– С. 295.
8. Сказки и мифы // Мифы народов мира: В 2 т.– М., 1987.– Т. 2.– С. 442.
9. *Кіяновська М.* Засоби міфологізації персонажів у повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» // Молода нація.– 1997.– № 5.– С. 113–119.
10. *Delaperriure M.* Między dyskursem narodowym a kreacją universalną. Dylematy literatury środkowo – i wschodnoeuropejskiej // Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury / Red. *M. Cieśli-Korytowskiej.*– Kraków: Universitas, 1996.– S. 448–456.
11. *Szturc W.* Pojęcie narodowości i powszechności literatury w ujęciu romanytcznych szkoł krytycznych // Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury / Red. M. Cieśli-Korytowskiej.– S. 137–142.
12. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа.– М., 1995.– 407 с.
13. *Моренець В.* Народництво – позитивізм – модернізм //Слово і час.– 2000.– № 1.– С. 35–39
14. *Ziejka F.* Kosmopolityzm a literatura narodowa // Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury.– S. 401–410.
15. *Гачев Г.* Национальные образы мира.– М.: Наука, 1988.

ПРО АВТОРІВ

Брюховецький В'ячеслав – доктор філологічних наук, президент НаУКМА.

Моренець Володимир – доктор філологічних наук, професор, віце-президент з навчально-наукових студій, завідувач кафедри філології НаУКМА.

Дейчаківський Микола – юрист, громадський і політичний діяч, друг Віктора Китастого.

Крекотень Ольга – помічник аташе з питань культури Посольства США.

Веретельник Роман – доктор філологічних наук, професор кафедри філології НаУКМА.

Флемінг Рей – доктор філологічних наук, заслужений професор, професор сучасних мов і лінгвістики, професор гуманітарних наук (Університет штату Флорида, США).

Фізер Іван – доктор філологічних наук, професор Ратґерського університету (Нью-Джерсі, США), почесний професор НаУКМА.

Струць Роман – професор Університету м. Калгарі (Канада).

Павлишин Марко – доктор філологічних наук, професор, член Академії гуманітарних наук Австралії, голова української програми в Університеті ім. Монаша в Мельбурні.

Наливайко Дмитро – доктор філологічних наук, професор кафедри філології НаУКМА, член-кореспондент НАН України.

Пригодій Сергій – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

Агеєва Віра – доктор філологічних наук, професор кафедри філології НаУКМА.

Лисий Іван – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії та релігієзнавства НаУКМА.

Іванюк Сергій – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології НаУКМА.

Семків Ростислав – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри філології НаУКМА.

Пелешенко Наталія – старший викладач, методист кафедри філології НаУКМА.

Дзядевич Тетяна – аспірантка кафедри філології НаУКМА (спеціальність – 10.01.05 порівняльне літературознавство).

Гусейнова Олена – аспірантка кафедри філології НаУКМА (спеціальність – 10.01.06 теорія літератури).

Матіяш Богдана – студентка 2 р. н. магістерської програми «Філологія. Теорія, історія літератури та компаративістика».

Любенко Олена – студентка 2 р. н. магістерської програми «Філологія. Теорія, історія літератури та компаративістика».

Кандинська Віра – студентка 2 р. н. магістерської програми «Філологія. Теорія, історія літератури та компаративістика».

Трач Надія – студентка 1 р. н. магістерської програми «Філологія. Теорія, історія літератури та компаративістика».

Свято Роксоляна – студентка 1 р. н. магістерської програми «Філологія. Теорія, історія літератури та компаративістика».

ЗМІСТ

Від упорядника 3
Брюховецький В'ячеслав. Світло його душі 6
Дейчаківський Микола. Пам'яті Віктора 9
Крекотень Ольга. Досконала дуга польоту 12
Kytasty Victor. An Identity View of *North by Northwest.* Introduction 20
Weretelnyk Roman. A Woman's Way to God: *The Obsessed* 39
Fleming Ray. Thomas Mann and the Politics of Sexual Inversion 56
Фізер Іван. Деякі спостереження і міркування про сучасне американське літературознавство (літературний критицизм) 78
Струць Роман. Йозеф Рот у пошуках батька та батьківщини 88
Павлишин Марко. Ольга Кобилянська перед «Землею»: питання ідентичності 95
Наливайко Дмитро. Взаємозв'язки та взаємодії літератури й інших мистецтв в аспекті компаративістики 115
Моренець Володимир. Неоромантизм (уривок з авторської студії «Стильові пошуки української поезії другої половини XX століття») 146
Агеєва Віра. Моральний релятивізм і «чесність із собою» 164
Іванюк Сергій. Лікар і листоноша (типологія Фауста і Малахія Стаканчика: світоглядно-естетичні аспекти) 173
Лисий Іван. Статус і сенс означення «вітчизняний» у сучасній гуманітаристиці 192

Пригодій Сергій. «Мова» живопису та «мова» скульптури в художньому тексті (на матеріалі роману Н. Готорна «Мармуровий Фавн») 200
Семків Ростислав. Сарказм як принцип розгортання сюжету та побудови образу в антиутопіях (на прикладі романів «Ми» Є. Замятіна та «1984» Дж. Оруела) 212
Пелешенко Наталія. Елементи релігійної барокової драми в пізній творчості Ф. М. Достоєвського (на матеріалі романів «Ідіот» та «Підліток») 221
Дзядевич Тетяна. Національний міф як втілення етнічної моделі нації. «Євгеній Онєгін» О. Пушкіна і «Пан Тадеуш» А. Міцкевича (спроба компаративного аналізу) 235
Гусейнова Олена. Куртуазне кохання в драмі Ігоря Костецького «Поет та його женщини» 245
Матіяш Богдана. Онтологія абсурду: «Чекаючи на Ґодо» С. Беккета 253
Любенко Олена. «Здорове безглуздя» як модифікація абсурдизму в драматургії В. Діброви (на прикладі п'єси «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії») 265
Кандинська Віра. Деякі аспекти естетики соціалістичного реалізму 274
Трач Надія. Функції кольору в поезії Ігоря Калинця (на матеріалі збірки «Тринадцять алогій») 283
Свято Роксоляна. Фольклорно-міфологічні витоки поетики Івана Малковича 300

ЗСАРЯ

Збірник наукових праць

НА ПОШАНУ ПАМ'ЯТІ ВІКТОРА КИТАСТОГО

Редактор *Л. Є. Мечова*
Художнє оформлення *А. Г. Ярового*
Технічний редактор *Т. М. Новікова*
Верстка *Н. В. Єрмак*
Коректори *О. Л. Рудь, Н. І. Слєсаренко*

Підписано до друку 23.03.2004. Формат 60 × 90/16.
Гарнітура «Mysl». Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 20+ вкл. 0,25. Обл.-вид. арк. 20,25.
Зам. 4-64.

Видавничий дім «КМ Академія»
Свідоцтво про реєстрацію № 770 від 15.01.2002 р.
Друкарня НаУКМА.
Адреса видавництва та друкарні:
04070, Київ, вул. Сковороди, 2.
Тел./факс: (044) 416-60-92, 238-28-26.
E-mail: phouse@ukma.kiev.ua

На пошану пам'яті Віктора Китастого: Зб. наук. пр. /
Н12 Упоряд. і наук. ред. В. П. Моренець.– К.: Вид. дім «КМ Академія», 2004.– 320 с.

ISBN 966-518-257-9

Збірник на пошану пам'яті Віктора Григоровича Китастого виходить у серії «Вчені НаУКМА». Видання відкривається відомостями про вченого, спогадами про талановитого літературознавця і блискучого викладача, подвижника культури та освіти, справжнього громадянина України і людину світлої душі. Основну частину становлять літературознавчі студії: самого Віктора Китастого, його друзів, колег і учнів.

ББК 83.3(4УКР)6

Кол. КС 10.00

102014

UKMA Library * Book

0433989

BIRTOF



On Describing Life

It's like a volleyball game, you see –

Some like to spike –
Rip that ball through yielding
antagonistic arms.

Some like to dig –
Turn an aggressive shooting missile
into a serenely floating moon.

But I like to set –
The light tap, the beautiful perfect arc
(a lifetime in the free air), and a
quick death.

KC-