

Магдаліна Ласло-Кудцюк

ЗАСАДИ ПОЕТИКИ

Критеріон

**МАГДАЛИНА ЛАСЛО-КУЦЮК
ЗАСАДИ ПОЕТИКИ**

3.

Обкладинка: Міхаїл Бойтор

МАГДАЛИНА ЛАСЛО-КУЦЮК

ЗАСАДИ ПОЕТИКИ



**ВИДАВНИЦТВО КРИТЕРІОН
БУХАРЕСТ – 1983**

Змістом літератури може бути життя, реальність, досвід, природа, правда уяви, соціальні умови або що завгодно, але література як така не складається з цих речей. Вірш може бути створений тільки з інших віршів, роман — з інших романів. Література сама витворює для себе власні форми, а не моделюється ззовні, форми літератури не можуть існувати поза літературою, точно так як не можуть існувати форми фуги або рондо поза музикою.

Норсрон Фрай: *Anatomy of criticism*

ПЕРЕДМОВА

Первісно давньогрецький термін епос означає слово, а епопея означає «творю слово». Великі пам'ятки, які дійшли до нас з давньоруської культури, «Слово о законі і благодаті» та «Слово про Ігорів похід» також названі терміном слово, хоч вони належать до ораторського жанру, а не, як гомерівський епос, до епічного. Навіть твір першої половини XVII-го століття — «Слово о збуренню пекла», — названо «словом», хоч це пам'ятка драматичного жанру. Письменники давніших епох мали дуже чітке уявлення про те, що вони творять слово і, вживаючи цей термін, давали зрозуміти, що вони спроможні давати своїм слухачам або читачам, а чого не можуть постачати їм внаслідок опору самого матеріалу.

Людина має цілковите право гордитися своїм мовленням. Не випадково давньоєврейський термін давар означає водночас і предмет і слово, так само як і український річ. В Упанішадах підвалиною всякого існування вважається Брахма. Це саме слово означає у Рігведі «священну формулу або речення». В Євангелії від Івана натомість читаємо: «Сноконвіку було Слово, а Слово в Бога було і Бог було Слово». Це піднесення слова на ранг першооснови буття у різних релігіях видавалось би дивним, якщо б не врахувати надзвичайні спроможності символізації, які воно носить в собі. Внаслідок цих спромож-

ностей встановлюється зв'язок між людською думкою і усім, що є поза людиною, і тому легко пояснити, чому творці релігій розглядали слово як знаряддя перетворення духа творця у дійсність творіння.

Однак слово це не тільки знаряддя олюднення дійсності, її завоювання людиною. Людина спроможна за допомогою слова творити гіпотетичну модель дійсності у вигляді епопеї або роману. Все це правда. Але візьмим і другу сторону медалі. Словом можна, фактично, виразити лише маленьку частку того, що представляє об'єктивно світ, який безмежний і невичерпний, лише маленьку частку досвіду навіть окремої людини, не кажучи вже про багатство вражень, накопичені цілим людством на протязі історії. І це стосується лише денних вражень, які щохвили нахлинають на нас, не враховуючи наші сновидіння, про які вже Геракліт зауважив: «Коли ми тверезі, то маємо один спільний світ, кожний сплячий має свій власний, окремий світ». Словом не можна виразити все, хоча б і тому, що є речі, яких ми знаємо, а про інші лише здогадуємось, тому що, як зауважив той же Геракліт: «Природа любить ховатись». Чим швидше прогресує людство на терені науки, чи то в напрямку вивчення будови матерії, чи то в пізнанні космосу, чи в розумінні й опануванні механізмів суспільного життя, тим болісніше здає собі справу, що буття незглибиме, або, як це чудово виразив у одному з своїх віршів Максим Рильський:

Ти йдеш, людино, сяють смолоскипи,
Але від їх іще чорніша мла.

З таких причин нам здається неслухним уважати сутність словесності відтворення дійсності за допомогою словесних образів. Література водночас є менше і більше від цього. Вона менше тому, що жоден створений за допомогою слова образ, хоч би генієм, не може відтворити цілісність буття, навіть буття комахки

чи квітки, а тим більше існування великих людських колективів або цілої планети.

Сучасне українське літературознавство, методологія якого розроблена на основі гегелівської теорії відображення, розглядаючи образ як єдність загального й поодинокого, вважає, що змальовані письменниками індивідуальні постаті й картини мають як мету давати широкі узагальнення дійсності, розкрити її суть. Отже, воно виходить із припущення, що в літературі знаходимо істину буття, достовірне дзеркало життя і водночас сенс буття. Виглядало б, що в такий спосіб воно аргументує всемогутність художнього слова. Вимагаючи від літератури занадто багато, на практиці воно добувається протилежних результатів. Літературі приписується елементарне завдання ілюструвати конкретну історичну дійсність певної доби за допомогою досить суб'єктивно підібраних аспектів, які насправді лише підтверджують певну теорію, але далеко не є повним і досконалим відбитком життя.

Літературна творчість, яка виникла як результат таких творчих настанов, виявилась короткотривалою, нетривкою. Через десять-двадцять років написані за таким принципом твори втратили інтерес для читача, вони стали надто швидко лиш історико-літературним матеріалом, будучи позбавленими дійовості, емоційного впливу на наступне покоління. Практика довела, що від літератури можна і треба вимагати значно більше, тому що вона може постачати більше. Хоча художнє слово не може створити об'єктивну і точну подобизну невичерпної й незглибимої дійсності і цим самим відстає від науки, яка спроможна шляхом спостереження і експерименту встановити бодай часткові істини, їй доступні обрії, які для науки не є доступними. Щоправда, суть дійсності письменники вловлюють дуже рідко, але в творах літератури іноді зустрінеш такі здогадки, такі проблески свідомості, які набагато випереджують науку. Письменницький талант полягає насамперед в

умінні бачити в буденному незвичне, в умінні висвітлювати дійсність у несподіваному ракурсі, використовуючи при цьому естетичні потенції слова.

Слід також врахувати те, що художнє слово має величезний емоційний вплив. А цей вплив має як результат не тільки виховання читача в душі тих чи інших суспільних ідеалів, але і зміцнення його віри в життя. Франко висловив цю думку чудово:

І вбогі жили б ми, понурі, як мари,
Якби не поезії дивні чари.

З цих причин потрібно вивчати літературу не тільки з погляду тих аспектів життя, які вона відображує і охоплює, тому що такий підхід до неї може відвести нас від зрозуміння її функцій. Літературу треба вивчати фахово, виходячи з її специфіки як мистецтва слова. Це є завдання поетики, як її розуміли опоязівці, як її розуміє сучасний структуралізм.

Розуміння поетики, яку пропонуємо читачеві у цій книзі, ґрунтується саме на таких засадах. Нашим намаганням було синтетизувати найбільш цікаві досягнення новітнього літературознавства. Критерієм селекції того чи іншого методу з великої кількості запроваджених семіотикою прийомів були щоразу естетичні інференції самих художніх текстів, а не «модерність» тих чи інших теорій. Якщо якийсь підхід, хоч і простіший, виявився більш результативним у розкритті значеннєвих рівнів твору, ми надавали йому перевагу перед більш «науковими» засобами. Цим виправдовується рясність конкретного матеріалу, самих розборів, послідовність запровадження індуктивного методу у викладі матеріалу. Він здавався більш доцільним, оскільки він більш доказовий і допомагає уникнути безплідне теоретизування, надмірну формалізацію і надто абстрактні спекуляції, якими, на жаль, хибують деякі сучасні праці, в тому числі й структуральні. Деякі з запропонованих читачеві

ідей здобули вже широке визнання в нашій країні, інші відносно нові, це висновки до яких дійшли ми, зіставляючи гіпотези деяких істориків літератури із текстами інших літератур, зокрема української. Керувались ми інтуїцією, досвідом багаторічної праці над розбором літературних творів. І маємо враження, що шляхи дослідження літератури, які ілюстровані в цій книзі, допоможуть інтегрувати твори української літератури в іншу систему відношень, сприяючи новому їх прочитанню.

Сподіваємось, що наша аргументація на користь доцільності вивчення літератури як мистецтва слова переконає і тих, хто інакше розуміє завдання літературознавства.

ЧАСТИНА ПЕРША

I. ЕСТЕТИЧНІ ПОТЕНЦІЇ МОВИ

Всі види мистецтва виникли як результат можливості естетичної динамізації матеріалу, на який вони спираються. Музика народилась із використання естетичного впливу гармонійно зложених звуків, графіка з можливості стилізації обрисів, малярство із розуміння впливу барв на людську психіку, скульптура — з розуміння експресивності просторових форм.

Тому в найдавніших виявах мистецтва — в танцях народів у стані варварства, в настінних рисунках і т.д., переважає момент стилізації.

Мистецтво слова — література народилась також із відкриття естетичних потенцій її специфічного матеріалу — слова, — і найдавніші прояви літератури, які ще перебувають у стані синкретизму з музикою і танцем, також представляють, насамперед, стилізацію загальноживаної мови.¹ Відстань між літературою і буденним використанням мови створили *поезія* і *ритмізована проза*, тобто різновиди літератури, де стилізація мови, наявність певного коду найбільш відчутні. Тому найдавніші прояви літератури у всіх культурах належать до цих двох областей. Давні єгиптяни оспівували кохання віршем і ритмізованою прозою. Давні греки звеличували подвиги своїх героїв у гомерівських епонеях ще задовго до того, як у них появилась історична проза. Давні семітські народи виробили дуже

багату систему метафор, і з цього поетичного арсеналу черпали матеріал творці поетичних книг Біблії, тоді як для звукового оформлення тексту вони строго дотримувались принципу паралелізму. Давня англосаксонська поема не мала рим, вона писалась довгими рядками з алітераціями (перегукувались саме склади, що були носіями наголосу піввіршів) і розгорнутою системою алегоричних, інакомовних висловів.

Але незважаючи на різний ґрунт цих традицій, словесності мають одну спільну рису: щоразу в даній культурі використовувалась специфіка даної мови. Греки використовували різницю тривалості у вимовленні довгих і коротких голосних, семіти — особливості словотворення в мовах, що ґрунтуються на іменниках і дієсловах з триприголосниковим коренем, англосаксонці — перевагу в германських мовах приголосних звуків над голосними. Натомість загально-людська основа виникнення всіх літератур світу одна — це потреба естетичного виразу найрізноманітніших емоцій, бажання осмислення життя через естетичне оформлення слова. Якби сама людська мова не постачала у всіх ідіомах і діалектах такої можливості, ніякої літератури не існувало б.

Про те, що бажання оформити естетично мову є органічним для людини, свідчать особливості мови дітей. Отож розмову про естетичні потенції мови найкраще починати з аналізу дитячої мови, з моменту, коли мале людське створіння силкується збагнути і перейняти тайни мови дорослих, бо, вірогідно, і людство, яке тільки що вийшло з тваринного світу, опанувало мову, як дитина.

Російський письменник Корній Чуковський у знаменитій книзі *От двух до пяти* зібрав величезний матеріал, який показує, що дитина у віці від двох до п'яти років засвоює систему рідної мови, ніби граючись. Вона не лише повторює те, що чує від дорослих, але й намагається підбирати близькі за звучанням слова, утворює

нові слова із відомими їй морфемами, які вона виділяє в інших словах, створює сама невеличкі віршики, часто грається із нісенітними словами, лише милуючись їх звучанням. Потім, звичайно в шкільному віці, це зникає, і мова дитини автоматизується, її увага переключається цілком на комунікативну сторону мови. Але період гри словами має величезне значення. Саме тоді дитина тренується для майбутніх вимог спілкування словами. Як будь-яка гра в дитячому віці, це потрібно для її подальшого життя.

Ось кілька яскравих прикладів, наведених Чуковським для підтвердження думки, що дитина інстинктивно сподівається, щоб слово мало якийсь смисл, щоб воно було безпосередньо зв'язане з образом дійсності.

Вентилятор для неї *вертилятор* — тому що крутиться, вертиться. *Павутина* для неї *паукина*, оскільки вона відчуває, що в основі лежить слово павук. *Пружинка* для неї *кружинка*, оскільки складається з кружків. *Міліціонер* для неї — *уліціонер*, тому що вона зустріла його на вулиці. Інша дитина ніяк не розуміла, чому дорослі кажуть *близорукий* (російське слово, що означає «короткозорий»), — на її думку треба казати *близоглазий* — тобто «близоокий», адже бачать близько очі, а не руки. Навіщо кажуть *перчатки* (російське слово із значенням рукавиць), — на її думку треба казати *пальчатки*, оскільки вони надіваються на пальці; незрозуміло, чому кажуть, що на війні люди вбивають «друг друга» (тобто «один одного»), — адже, на її думку, убивають не друзів, а ворогів, отже треба казати *ворог ворога*.

Варто підкреслити, що мова дітей виявляє дві протилежні тенденції. Адже та сама дитина, яка уперто добивається від дорослих осмисленості мови, дуже любить нісенітницю, комбінації слів заради самого їх звучання. К. Чуковський записав таке про дворічну дівчинку:

«Щодня вона приходить до мене, сідає на валізу і хитаючись починає заспівувати:

Кунда, мунда, карамунда,

Лунда, бунда, парамун.

Це продовжується приблизно годину».

І письменник додає до цього такий коментар: «Такі цитати можна наводити без кінця. Римотворчість у дворічному віці — неминучий етап нашого мовного розвитку. Ті діти, які не роблять такі мовні екзерсиси, ненормальні або хворі. Це саме і є екзерсиси (вправи). Тяжко придумати більш раціональну систему вправ із фонетики, ніж це уперте багаторазове повторювання всіх можливих звукових варіацій».²

Дитячий фольклор зафіксував багато зразків таких вправ. Ось приклад:

Ладки, ладки,
Посварились бабки!
За що?
За кисіль,

Що наївсь Василь.
Туги, туги,
Ту-ги.

Початок і кінець цієї поспівки позбавлені смислу, зате строго римований текст явно передає інтонацію дитячої мови.

Розвиток цих же безглузких початкових слів, підібраних як рима до слова *бабки*, варіюється в іншій пісні з дитячого фольклору:

Ладки, ладки, ладусі,
А де були?
В бабусі!
А що їли?
Кашку!
А що пили?

Бражку.
Кашка м'якенька,
Бражка смачненька,
Бабуся добренька,
Галюся маленька.

До опери Лисенка *Коза-дереза* увійшла дуже характерна поспівка з дитячого фольклору:

Я коза-дереза,
Півбока луплена,
За три копи куплена,
Тупу, тупу ногами,

Сколю тебе рогами,
Хвостиком замету,
Ніжками затопчу.
Тут тобі і край!³

Тут знаходимо своєрідне осмислення слова «коза». Воно співвідноситься з назвою куща, колючої дерези, яка так само раниць колючками, як коза рогами. Ще дивніша хороводна гра *Шум*.

Ой нумо, нумо, заплетемо шума,
Шума заплетемо, гуляти підемо.
Ой шум ходить, по воді бродить
А шумиха рибу ловить.
Що наловила — все зварила,
В гості громаду запросила.
Громада чекає, а шума немає,
Де ж це він, справді, досі блукає?
Шум по дорозі зайця злякався,
Зайця злякався, в кропиву сховався.
В кропиву сховався, бороною вкрився,
Бороною вкрився, щоб не пожалився.
Одне лихо — борона колюча,
Друге лихо — кропива жалюча,
Третє лихо — громада чекає,
Громада чекає, а шума немає.⁴

Значення слова «шум» у цій пісні — загадкове. Словник Грінченка посилається при його поясненні тільки на цю пісню і вважає, що це ім'я дійової особи. Але якщо це людина, як можна її «заплітати»? Вірніше пі-
дійти до пояснення слова історично й вивести його з давньослов'янського фонду. Його давнє значення збере-
жене в болгарській мові у формі «шума» — це ліс або
листа. Листя справді можна заплітати. А далі, оскільки
в українській мові призабулось це значення, а пісня

мусила якось розгортатись, то «шум» перетворився на жонатого чоловіка. І виникла у фольклорі своєрідна гра словами, як у мові дітей, дошукування загубленого сенсу в дії, в жестах танцю.

Іншим разом брак смислу слова не заважає йому бути дуже корисним при найрізноманітніших формах ігор. До гри в схованки:

Бобре-добре, заховайся добре,
Бо як знайду, шкуру злуплю,
Піду до Івана, зробить барабана.

До лічилки:

Раз, два, дерева,
Три чотири — вийшли звірі,
П'ять, шість — пада лист,
Сім, вісім — птахи в лісі.
Дев'ять, десять — це сунічки
Підвели червоні личка.

У всіх прикладах слова і рими припасовані до звучання чисел, але жодного органічного зв'язку з ними не мають.

Агатангел Кримський згадує, що Леся Українка перед від'їздом до Берліну на операцію, сказала йому:

— Думок, задумів, тем у мене дуже багато. Якщо мене там на столі заріжуть, то перед смертю я собі скажу так: «Прийшов Прокіп — кипів окріп. Пішов Прокіп — кипів окріп... Українська література й без мене перебудеться»⁵.

Слова, які Леся Українка запам'ятала на все життя, це слова дитячої скоромовки, вправа для швидкого вимовлення слів.

Ми настоюємо на дитячих мовних екзерсисах, які виникають спонтанно, стихійно, або відбуваються за закріпленими традицією зразками, не ради курйозу. Як

це переконливо доведено новітньою психологією і, зокрема, психоаналітичною школою, існує багато спільних рис між філогенетичним розвитком душі й її індивідуальним розвитком. Сучасна дитина проходить за кілька років багатотисячорічні етапи розвитку психіки людського роду, повторює за кілька літ величезний шлях людства. Лише в такий спосіб можна пояснити ідентичність змісту і однаковий перебіг цих двох процесів.

Сучасна дитина відчуває мову так яскраво тому, що людина як біологічний вид на початку свого розвитку не тільки використовувала свої артикуляційні спроможності для спілкування, але відчула ще у самому звучанні вимовлених нею слів приховані експресивні можливості, внаслідок чого звуки і слова діють на співрозмовника не тільки раціонально. Не випадково ж вона вірила в магію слова і комбінаціями звуків і слів заклинала духи, намагаючи змінити погоду й сподіваючись умовити божество. Вірою в магію слова пояснюється не тільки звукове оформлення заклинань, але і особливості найбільш архаїчних витворів художнього слова. Найдавніші, досі збережені зразки грецької лірики, тріумфальні пісні римських легіонерів, рефрени трагедій Есхіла, зразки стародавнього італійського, французького і угорського фольклору ґрунтуються на певному пісенному мотиві, маючи в собі багато повторів і дуже мало елементу повідомлення. Не випадково ж видатний російський фольклорист О. Веселовський відстоював думку, що початком ліричного жанру були невеликі пісеньки. Як і дитина, народ колись створював і повторював свої пісні більше заради їхнього звучання, ніж заради подій, які в них зображені, або думок, які в них виражені. Дитячий фольклор усіх народів, а також вірші для наспівування чи для бенкетів зберігають найкраще цей характер. Тут використано все, що може функціонувати як звук: назви тварин, звуки тварин, головно птахів, голос дзвонів, всілякі нісенітниці, які

в'яжуться тільки на підставі звукового споріднення. Щоразу зв'язок між словами встановлюється при допомозі інших механізмів, ніж ті, які діють в процесі спілкування словами. З цього погляду особливо цікаво вивчати рефрени пісень усіх народів, де найдемо дуже багато незрозумілих слів або гру словами, чи вигуків, слів, що виникли з наслідування співу птахів (напр. *tire, lir, luron, riboton, gué, guai* — у французьких піснях), або власних імен (давньогрецьке айлінон, айлінон), туманний *ом* із давньоіндійського.

Все це варто підкреслити, беручи до уваги те, що мовознавство такими фактами загалом не цікавиться. Сучасна лінгвістика вип'ячує, починаючи від Фердинанда де Соссюра, переважно один аспект мови. З її погляду мова — це код, звуки й слова всіх мов тільки умовно співвідношені з зовнішнім світом людини, з речами. Для вияснення цієї ідеї структуралізм користується спеціальною термінологією. Фердинанд де Соссюр розрізняв дві сторони мовного знака. Одна сторона — матеріальна, означаюча (англ. *signifier, reference*, франц. *signifiant* рум. *semnificant*), а друга — ідеальна, означуване (англ. *referent*, франц. *signifié*, рум. *semnificat*). Термін *означаюче* завжди вживається в розумінні «звукова і графічна сторона мовного знака, його матеріальна субстанція». Це поняття протиставляється означуваному — денотату чи десигнату. *Означуване*, десигнат — це смислова сторона мовного знака. Це — поняття чи уявлення про позначуваний знаком реальний об'єкт, чи, взагалі, будь-який предмет думки.

Наприклад, у слові *дерево* означаючим є його звукове оформлення — звукосполучення д-е-р-е-в-о, а означуваним є поняття про деревс. Процес, внаслідок якого певному означаючому приписується певне означуване, називається сигніфікацією. Зв'язок між означаючим і означуваним є чисто умовним, тобто конвенціональним. Ніхто не може твердити, що звуковий образ слова «дерево» визначається сутністю поняття про нього. Це

доказується вже й тим, що в різних мовах слова для тих самих понять мають різний звуковий образ. Поняття «дерево» в румунській мові передається словами *arbore* і *soras*, на французькій мові—*arbre*, на англійській словом *tree*, на німецькій словом *Baum*, на мадярській словом *fa*, а на болгарській словом дърво.

Якщо румунське і французьке слово з одного боку, українське і болгарське з другого — подібні, то причина криється зовсім не у прямому зв'язку між смислом і звучанням слова, а в спорідненості даних мов.

Прямий зв'язок між словом і звучанням існує тільки для певної категорії слів, а саме для так званих звуко-наслідувальних або ономатопоетичних слів. Але, на наш погляд, і тут залежність ця відносна, оскільки вона існує лише для мовців певної мови, для їх відчуття даного слова. Щоб пересвідчитись у цьому, досить проаналізувати такі яскраві ономатопоетичні дієслова, які передають у різних мовах звуки, видані свійськими тваринами. Щодо котів в українській мові вживається слово *нявкати*, в румунській *a mieuna*, у французькій мові слово *miauler*, в англійській — *to whine*, в німецькій мові *miauen*, в мадярській мові *nyávnogni*; щодо собак в українській мові кажуть *гавкати*, в румунській — *a lătra*, у французькій мові *aboyer*, в англійській мові *to bark*, *to yelp*, у німецькій мові *bellen*, в мадярській мові *ugatni*. Щодо коней в українській мові кажуть *іржати*, в румунській мові *a necheza*, у французькій мові *hennir*, в англійській мові *to neigh*, в німецькій мові *wiehern*, в мадярській мові *nyihogni*. Щодо свиней в українській мові вживають слово *грюкати*, в румунській мові слово *a grohăi*, у французькій мові *grogner*, в англійській — *to gruntle*, в німецькій — *grunzen*, в мадярській мові *röfögni*. Саме різноманітність цих вжитих для передачі засобами мови однакових звукових вражень слів (адже тварини в різних країнах не видають різні звуки) показує, що навіть ономатопоетичність — явище відносне й залежне у великій

мірі від суб'єктивних навиків, що виникли на базі фонологічної системи певної мови, яка й витворила різне відчуття того, що приємне або неприємне. Не випадково ж одні й ті ж звукосполучення можуть мати полярні емоційні наповнення. Француз, вживаючи звукосполучення б-е-л, виражає своє захоплення красою жінки, німець, вживаючи звукосполучення б-е-л-т, інформує нас, що собака гавкає. А це трапляється у народів сусідів, навіть частково споріднених генетично!

Таким чином, якщо виходити з фактів мови досліджуваних при допомозі дескриптивних методів у синхронному плані, виявляється, що зв'язок між поняттям і його звуковою або графічною оболонкою дуже слабкий, майже неіснуючий, що він встановлений на чисто конвенціональній основі.

Якщо підійти з такою мірою до питання про естетичні потенції мови, то виходить, що об'єктивні методи сучасної мовознавчої науки придатні лише для дослідження фоностилістичних ефектів, тобто таких вражень, яких справляють різні комбінації звуків. Не випадково російські вчені, які у складі Опоязу взяли на початку нашого століття до іманентного вивчення поезії, спеціалізувались на перших порах саме на звукопису, на питаннях інтонації й метрики.

Наша розмова про дитячу мову і дитячий фольклор показала однак, що естетична насолода з найраннього віку людини полягає не тільки в комбінуванні звуків, але і в розкритті внутрішнього зв'язку між словами. Справді ж бо, хоча зв'язок між поняттям і його втіленням у звуках слів — довільний, але в тих же звуках слів відбився і закріпився такий пошук смислу певних явищ і зв'язку між ними, який своїм корінням сягає світанку людської історії. Саме в цьому напрямі й слід шукати найважливішу з естетичних потенцій мови.

Цей шлях шукань був теж намічений уперше мовознавцями. Найбільший розголос мали в цьому відношенні праці німецького мовознавця Вільгельма Гум-

больдта (1767—1835) і його послідовника, українського мовознавця О. О. Потебні (1835—1890).

Потебня виходив з переконання, що структура слова і структура поетичного твору принципово близькі. Кожне слово народжується, на думку Потебні, при допомозі творення образу, яке відтак відмирає, і слово перетворюється в слово-поняття. Цю думку Потебні розвинули не тільки засновники теоретичної поезики в Росії, вона мала безпосередній вплив і на художню практику двох визначних поетичних шкіл. Її взяли на своє озброєння російські символісти, які відстоювали думку, що завданням поезії є відновити образний характер мови, мобілізуючи цим усю увагу на образ. Парадоксальним способом, однак з цієї ж думки виходили і футуристи — противники символістів.⁶ Вони твердили, що поетам не варто видумувати образи, адже вони наявні у самій мові, їм належить мобілізувати увагу читачів, або скоріше слухачів, на побудову слова, на його словотворчі форманти. Це і є теоретична підстава кубофутуристичної «заумної мови», рекомендованої Велимиром Хлебніковим, й прикладом якої є так звані «етимологічні фігури».

Ось такі фігури у вірші відомого українського футуриста Михайла Семенка: «*Дон Кіхот*»

Роздратований і до всі розкручений —
Розфарбований — я брат дон Кіхота.
Я роззявлений. Я обездзвонений. Я обеззвучений.
...Може справді в мене душа пілота?

З подоланням футуризму такі етимологічні фігури зовсім не зникли з української поезії. Їх знаходимо у датованому 1936 роком вірші *Мати* Олександра Сороки:

А хотілось бачити б молодую,
Зелен-зеленою.
Зелен-зеленою зеленицею,

Красною весною.
А хотілось бачити б молодую,
Бистрою бистрицею,
Дужою такою,
Як і я.

Семенко встановлює етимологічні фігури і творить нові слова за допомогою префіксів. Сорока робить те саме при допомозі суфіксів. Але суть цих шукань та ж: унаочнити зв'язок, який існує між словами на основі подібності коренів або афіксів, тобто у самому морфологічному складі слова. Це відчуття непокоїть поетів не менше, як дітей «від двох до п'яти». І вони не були б митцями слова, якби це питання залишило їх байдужими. Ось сучасний приклад, вірш, яким відкривається прекрасна збірка Ліни Костенко *Неповторність* (1980), «Сувид». Ідеться про назву села, яка поетесі здається загадковою, — це начебто ім'я невідомого язичеського божества слов'ян (вірогідно за аналогією з іменем бога Світовіда), і поетеса пише:

Тут навіть хмари особливо сунуть. —
Сутемна синь на бронзове чоло.

або ж:

В країні сосен, сувидських красунь.
Зі мною грають в піжмурки суниці.
.....
Він міф. Він мох. Він сутінь цих озер.

Це здогадки щодо етимології початку назви. А ось і кінець:

І я гукаю: — Су-ви-де! ...
— ... ви де?
— Ви де?... Ви де?... — відгукується Сувид.

У Ліни Костенко фоностилістичні засоби — анафори і епіфори, алітерація і асонанс використовуються в даному разі не для благозвуччя і навіть не тільки як звукова символіка (як «звукова метафора» за термінологією Б. В. Томашевського), а саме як етимологічна фігура, причому про свою мету відтворити етимологію слова «Сувид» вона каже відверто.

Саме такі спроби робив у свій час при повному філологічному озброєнні О. О. Потебня у книзі *Мысль и язык* (1880). Цитуємо характерний уривок:

«Не важко довести, розбираючи слова будь-якої мови, що слово являє власне не всю думку, яку ми приймаємо за його зміст, а тільки одну з її ознак. Образ стола може мати багато ознак, але слово «стіл» значить тільки «простелене» (корінь той самий, що і в дієслові стелити), а тому воно може означати всілякі столи, незалежно від їх форми, матеріалу, розмірів. Під словом «вікно» ми розуміємо, звичайно, раму з шибками, в той час як, судячи по його схожості з словом «око» (російське «окно»), воно значить те, куди дивляться, або те, куди проходить світ, і не містить у собі жодного натяку не тільки на раму, а навіть на поняття отвору. В слові, виходить, існують два змісти, один, що ми його вище назвали об'єктивним, а тепер можемо назвати найближчим етимологічним значенням слова і який завжди містить в собі тільки одну прикмету, а другий — суб'єктивний зміст, в якому прикмет може бути сила. Перший ще знак, символ, що замінює для нас другого. Можна пересвідчитись з досвіду, що, вимовляючи в розмові слова з виразним етимологічним значенням, ми звичайно не маємо на думці нічого, крім цього значення, *облако*, скажимо, для нас тільки «те, що покриває». Перший зміст слова це та форма, в якій у нашій свідомості уявляється зміст думки. Тому, коли виключити другий, суб'єктивний, і як нижче побачимо, єдиний зміст, то в слові зостається тільки звук, тобто зовнішня форма та етимологічне значення, яке є також внутрішньою формою.

Внутрішня форма слова це відношення змісту думки до свідомості, вона показує, як уявляє людина свою власну думку. Цим тільки можна з'ясувати, чому в одній мові може бути багато слів для означення однієї речі і, навпаки, одне слово, цілком погоджуючись із вимогами мови, може означати речі різні. Так думка про тучу уявляється народові у формі однієї з своїх ознак, а саме тієї, що вона втягує в себе воду, або виливає її із себе, звідки й походить слово «туча» (корінь «ту» — «пити» і «лити»).

Тому польська мова мала змогу тим же словом *tesza* (в якому корінь той самий, тільки підсилений) називати *weselka*, яка, згідно з народним уявленням, втягує в себе воду з криниці. Приблизно так означено *weselka* в слові *raduga* (корінь «дуг» — доїти, тобто пити й напувати, той самий, що і в слові *dość*), але українською мовою кажуть *weselka*, тобто її названо світловою, світляною (корінь «вас» — світити, звідси — весна і веселий), а ще дещо інакше, в українській же мові, «красна пані».⁷

Отже, згідно з поглядом Потебні, думка опрацьовується у мові спочатку в формі образу. Означувану річ називають найчастіше найменням схожої з нею іншої речі, раніше відомої нам, і це порівняння підкреслює певну прикмету даної речі, яка відтепер стає її назвою. Така прикмета здавалася важливою людям, які дали назву даній речі на певній стадії розвитку людського пізнання. Тим то і пояснюються численні залишки міфологічного мислення, які збережені в коренях слів, як, наприклад, і в назві райдуги. Слово також зберігає і сліди певного ступеня розвитку техніки — як у назві вікна, або ж у слові *перо*, яке внаслідок функціональних перенесень зберегло слід первісного матеріалу, хоч на сьогодні цим словом можна позначати навіть абстрактне поняття хисту.

Спосіб називання речей у мові має, безперечно, певну схожість із механізмом утворення деяких типів тропів, як-от порівняння, метафоричного епітета або й мета-

фори. Є деяка схожість між цим механізмом і виникненням алегорії. Скористаючись із цього, сам Потебня зробив спробу довести, що художня творчість і спосіб творення окремого слова — однотипні. Для прикладу він вибрав статую правосуддя і дав їй таке тлумачення: «Ця мармурова статуя (зовнішня форма) жінки з мечем і терезами (внутрішня форма), що зображує правосуддя (зміст)». Виходить, що у творі мистецтва образ відноситься до змісту, як у слові уявлення до чуттєвого образу або поняття. Замість «змісту» художнього твору, можемо вживати більш прийнятний вираз, а саме «ідея»⁸.

Щодо літератури, Потебня також вибрав алегорію як підставу для порівняння між механізмом утворення окремого слова і цілості твору, зробивши свою демонстрацію в окремій праці, присвяченій розкриттю взаємовідношення між байкою і прислів'ям⁹. Останнє він уважав стягнутою байкою.

Слід однак зауважити, що теорія Потебні не має універсальної чинності навіть відносно матеріалу самої мови, на основі якої вона вироблювалась. Справді, слів, у яких можна відкрити бодай архаїчну внутрішню образну форму, не так уже й багато, як це здавалось автору книги *Мысль и язык*. Більш того, уважне дослідження мов, які перебувають в архаїчній стадії розвитку, відкрило ряд особливостей, які примушують нас визнати, що звукові аспекти мають дуже велику вагу в мислеоформлюючих функціях слова. Так, наприклад, один добрий знавець африканських мов цитує просто анекдотичні випадки, які є результатом недостатнього знання цих мов, і такі випадки трапляються навіть у людей, які жили довший час у Африці, або у мовознавців, які вивчали ці мови. І це не дивно, якщо взяти до уваги, що в цих мовах функціонують як фонемі звукові опозиції, які тяжко сприймаються вухом європейця, а в африканських мовах, які мають письмо, звичайно, не позначаються тони і довжини голосних та приголосних звуків, які відіграють важливу роль у фонологічних

протиставленнях. Особливі труднощі повстають перед добрим знавцем цих мов, коли він пробує передати на одній із європейських мов ті ефекти, які ґрунтуються на двозначності слів і використовуються письменниками, які пишуть на африканських мовах. Так, наприклад, у мові амхара часто трапляється, що та сама група звуків має різне значення, коли її пишуть в одному або в двох словах, або існують слова, які пишуться однаково, але вимовляються по-різному. В такий спосіб у цих літературах часто обігруються політичні питання, і такі натяки мають великий успіх у читачів тубільців, але перекладати їх не можна. Знову таки в деяких африканських мовах дуже розвинутий не іменник, якого Потебня вважав головною частиною мови і в межах якого виникають образні синтети явища дійсності, а інші частини мови, як от дієслово, для якого мова зулу має 85 різних часів і способів, або присвійний займенник, для якого мова суахілі має 75 фонетично відмінних слів. Подібні явища помічаються і на рівні словотвору. Мови групи манде мають дуже мало основ, але зате дуже багато граматичних формантів, які додаються до основи способом аглютинації.¹⁰ Цікавий також приклад старокитайської мови. «Ця мова, пише Б. Навроцький, не знає окремих слів, вона вся складається із коренів або своєрідних мовних часток, які тільки у певних сполученнях переказують нам ту чи іншу думку. Крім окремих, дрібних варіантів інтонації, що зв'язується з цими коренями для переказу іноді різко протилежних щодо внутрішнього змісту значень, старо-китайська мова знає п'ять основних типів інтонації. Через таке інтонаційне багатство старо-китайська мова складається тільки з 460 коренів; цього числа за зазначеного інтонаційного багатства відтінків, звичайно, досить, щоб переказувати найрізноманітніші значення».¹¹

Щось аналогічне можна запримітити і щодо художньої літератури. Образність — лише один із елементів поетичної функції мови в будь-якому творі. Граматичні,

інтонаційні, фонематичні опозиції не менш важливі, ніж образне оформлення думки. Звичайно, окрім мікроконтексту твору, слід брати до уваги й макроконтраст. А на цьому рівні художній образ відіграє велику роль. Але навіть у цьому випадку не можемо поставити знак рівності між внутрішнім образом окремого слова і художнім образом. Справді, різні тропи, як от порівняння, алегорія, метафора і т. д. виникають так, як виникає слово-поняття, тобто при допомозі пізнання невідомого через відоме, себто через зближення двох явищ на основі спільного знаменника, якоїсь спільної риси. Але образи символи, як це переконливо довів О. Ф. Лосєв, не є тільки знаками дійсності, вони є і моделлю, її синтетичними зліпками¹². Отож, навіть при матеріалістичній інтерпретації символу в художній літературі, можна дійти висновку, що він є багатограннішим і багатозначнішим, ніж вивчений Потебнею на рівні окремого слова внутрішній образ. Потебня однак твердив, що символ взагалі і символ як внутрішня форма слова — явища тотожні, оскільки «первісно слово є саме символом речі і має всі властивості художнього твору (підкреслення наше — М.Л.К.)».¹³

Послідовники Потебні зробили з цього твердження далекосяжні висновки. Д. Овсянико-Куликовський писав: «Мистецтво є певна робота думки. Першими найдавнішими проявами цієї роботи були слова, граматичні форми, мова. Художник — це той мислитель, який перципує ідеї образами. Ці образи розцвітають в його уяві силою прихованої діяльності мови. Як і всяка нормальна людина, художник схоплює враження словами і вбирає їх у граматичні форми». «Внутрішній ритм мови перетворюється у внутрішній ритм мистецтва».¹⁴

А Б. Навроцький, радянський літературознавець, який розвивав свою естетику також на підставі праць Потебні, вважав, що «образність становить єдине, по суті, джерело поетичного ефекту»¹⁵, і цілу свою книгу *Мова та поезія* присвятив аргументації цієї ідеї. Виходив

він при цьому з прямих вказівок Потебні, який встановлював безпосередній зв'язок між співвідношенням образу, змісту і ідеї в окремому слові із їх співвідношенням у витворі мистецтва.

О. О. Потебня, чия концепція є, кінець-кінцем, філологічним обґрунтуванням гегелівської теорії відображення, вважав образність окремого слова показником образності як сутності мистецтва, поставивши знак рівності між образотворчим мистецтвом і літературою. Він уважав у рівній мірі композицію картин, події і характери в романах — формою, зображенням змісту, а зміст ототожнював із ідейним задумом, або з викликаними спогляданням картини або читанням роману думками.

Однак з погляду сучасного мовознавства не можна відстоювати теоретичні підвалини естетичної концепції Потебні, оскільки, як ми показали вище, у різних мовах велика маса слів і значень не пов'язані з образністю. Зате всі слова і значення у різних мовах пов'язані із певною звуковою оболонкою, при допомозі якої й здійснюється людське спілкування. Всеохоплююча теорія поезики матиме свої найбільш надійні засади саме в опорі на цю загальну властивість усіх мов.

Серед науковців-структуралістів, чії праці з царини поезики спираються головним чином на звукових чинниках дієвості естетично організованого мовлення, назовім тут насамперед Романа Якобсона і Юрія Лотмана. Їх висновки використані в наступних розділах. А поки що зазначимо лише, що Роман Якобсон, який формувався як вчений у складі Опоязу, а пізніше розвинув цілісну й завершену власну теорію, висунув тезис про існування окремої поетичної функції мови. Внаслідок її чинності в поетичному тексті суміжність сприймається споживачем (читачем або слухачем) як ознака наявності значенневого зв'язку між словами. Цей ефект виникає в першу чергу, як результат взаємодії між словами на фонетичному, або точніше на фоносемантичному рівні. Носієм додаткових значень у поетич-

ному тексті виступає фоносемантична сіть, яка утворюється лише в даному корпусі мовлення.

Ця теорія докорінно відрізняється від концепції Потебні, оскільки, згідно з нею, густина естетичної інформації в поетичному тексті виникає не в результаті оживлення етимологічних компонентів ізольованих слів, а в результаті взаємодії між словами по парадигматичній і синтагматичній осях. Відомий мовознавець румунського походження Еуджен Кошеріу піддав критиці цю теорію, але його критика, до речі цілком слушна, відноситься не стільки до підстав цієї теорії, скільки до терміна «поетична функція», введеного Р. Якобсоном. Е. Кошеріу зазначає: «Отже, поетична мова виявляється не однією з форм використання мови, а самою мовою, реалізацією всіх потенцій мови. Внаслідок цього поетичну мову не можна звести до так званої «поетичної функції», або вважати її вираженням так званої поетичної функції. З одного боку, поетична мова не представляє собою редукцію мови, а з другого боку, не додається, власне кажучи, жодної функції, оскільки всякі потенції, які тут актуалізуються, можна розкрити і в самій мові. Доходимо, таким чином, висновку, що поетична мова являє собою повну функціональність мови, а поетична творчість є місцем розгортання функціональної повноцінності, досконалості мови»¹⁶.

Всі ці дискусії повертають нас до розглянутих у зв'язку з мовними «екзерсисами» маленьких дітей і дитячим фольклором питань і примушують формулювати таку думку: поетичний текст володіє чудодійною властивістю подолати об'єктивно існуюче протиріччя між значенням і звучанням слів, між означаючим і означуваним. *Комбінації звуків, які складають поетичний текст, перестають у момент свого діяння на споживача словесності бути конвенціональними носіями певних значень, які позабавлені органічного стосунку до цих денотатів, і виділяють із себе нові конотаційні значення, спричиняючись часом до надзвичайно сильних емоційних*

ефектів. Естетичні потенції мови, які криються в самій звуковій оболонці слів, знаходять своє доцільне використання у формах естетично організованого мовлення, які являють собою реалізацію тих можливостей, про які засвідчує на кожному кроці естетично неорганізоване, але у вищій мірі емоційно виразне мовлення, зокрема мова дітей, синоніміка, народні фразеологізми і т.д. Заслуга письменників, котрі черпають свої прийоми із незмірного багатства народної мови, полягає в тому, що вони використовують ці потенції у відповідності з своїм творчим завданням.

Ці міркування не приводять до анулювання концепції Потебні, а лише до обмеження її чинності. Адже, як слушно зауважують Р. Уеллек і О. Уоррен, автори відомого трактату *Теорія літератури*: «Поруч із розміром, художній образ є одним із компонентів структури поетичного твору. В рамках цієї системи понять він є частиною синтаксичної або стилістичної сфери (поля) і в кінцевому рахунку повинен розглядатися не як щось відокремлене від інших сфер, а як один із елементів цілісної, єдиної організації художнього твору»¹⁷.

II. РЕЧЕННЯ ЯК КЛІТИНА ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ

Російська формальна школа перших десятиліть нашого століття і сучасне розуміння тексту в лінгвістиці подібні між собою в першу чергу тим, що вважають головним предметом теорії літератури визначення тих характеристик тексту, які надають йому художності. Однак щоб визначити методологію художнього аналізу тексту, слід вяснити питання: з якого рівня починаємо такий аналіз?

Довгий час дотримувались думки, що поетична мова відрізняється від побутової вжитими нею словами. Цей погляд віддзеркалюється і в деяких висловлюваннях Гегеля. Для філософа першої половини ХІХ-го століття такий погляд був цілком натуральним, бо поети тієї епохи не тільки широко вживали лексику, яка призначалась виключно для віршованих творів, але і зловживали нею, щоб створити в пошуках мнимої красивості штучний бар'єр між вишуканістю поетичної лексики і «прозаїчністю» побутової мови. Для нас, читачів кінця ХХ-го століття, така лексика видається принаймні дивною. Давно зникли з ужитку російської поезії слова як: «ложе», «нега», «лобзание», «сонм», «супостат», які були такими звичними в поезії Пушкіна і його сучасників, однак сучасна талановита російська поезія, часто переповнена прозаїзмами, хвилює нас не менше, ніж поезія ХІХ-го

століття. Для української поезії таку диференціацію в певній мірі тяжче зробити, оскільки її мовний код виробився на основі поезики фольклору. Але навіть у ній, незважаючи на близькість мови поетів першої половини ХІХ-го століття до розмовної, відчувається за півтораста років процес вилучення слів, які використовувались для розчулення читачів, особливо дімінутивів, тобто слів у пестливій формі. З кількох тисяч неологізмів, уведених в українську поезію футуристами, в мові не укоренився ні один¹. Зате зміна ритму поезії, яка ними тісно пов'язувалась із порядком і сполученням слів на рівні синтаксису, пустила корені й, будучи зафіксована насамперед у творчості Павла Тичини, спричинилась у наш час, в поезії шестидесятників, до значних перетворень ладу української словесності. А пояснюється все це дуже просто — основною клітиною поетичного твору не є окремо взяте слово, а *речення*². Саме на рівні речення, а не ізольованого слова, відбувається трансформація побутової мови на будівельний матеріал поезії.

Це, проте, не означає, що, приступаючи до аналізу літературних творів, доведеться розібрати кожне речення. Для творів великих розмірів це було б практично неможливо, проте для розуміння механізму зародження літературного твору необхідно брати до уваги саме особливості трансформації мислеоформлюючих механізмів на рівні речення. Аналогією може правити біологія, яка при вивченні людського організму не вимагає безконечних хістологічних дослідів, але завжди бере під увагу епохальні відкриття в царині генетики, які остаточно довели, що саме в окремій клітині закодовані структурні особливості цілого організму, а також і те, що живий світ зародився з маленької клітини. Так само і витoki величних архітектурних споруд літератури, *Божественної комедії* Данте, *Фауста* Гете слід шукати в коротеньких пісеньках і прислів'ях, які не більші одного речення. Саме в таких рамках і стало

можливим відокремлення поетичної мови від побутової. Це була первісна платформа літератури, і до сьогодні, шукаючи духовного етимона³ певного письменника, ми повинні розглядати насамперед структуру вжитих ним речень.

Пошуки клітини поетичного твору на рівні речення докорінно відрізняються від пошуків її на рівні художнього образу. Зауважимо однак, що не поділяємо нігілістичного погляду Романа Jakobsona, який, захопившись «поезією граматики»,⁴ недооцінив поетичний образ. Це далеко не так. Тенденція до образного виразу належить до вирішальних характеристик поетичної мови. Але виділити образ як основний, ледве не єдиний предмет аналізу поетичних і прозових творів не можливо, і то з причин, підказаних самим Потебнею, — гарячим сторонником теорії образності мистецтва. Потебня встановив типологічну гомологію між первісною образною будовою окремого слова і образністю як образотворчого, так і словесного мистецтва. Але хіба можна вважати образність слова розгадкою словесного мистецтва, коли згідно з твердженням самого Потебні мова на протязі часу втратила свою експресивність, яка завдячувалась саме наявності образного начала, й стала все більш улогічною, абстрактною? Оскільки літературний твір зароджується в мовному середовищі, цей процес збіднення, ентропії мови цілком природно розповсюджується і на літературу. І незважаючи на часом відчайдушні спроби поетів і прозаїків повернути їй первісну експресивність, жоден сучасний письменник не може відтворити світ тієї яскравої одухотвореності, серед якого жила первісна людина — творець мови. Наш світ, в якому домінують абстрактні поняття, умовні знаки і цифри⁵, дуже далекий від анімізму і тотемізму, і воскресити їх несила.

Це, проте, не означає, що поетам і прозаїкам не вдається створити експресивного стилю. Але добиваються вони цього не лише засобом оживлення образних еле-

ментів зблідлої мови, а при допомозі згущення всіх її виражальних можливостей. А така конденсація не може зводитись ані до окремого слова, ані до метафори — тобто до встановлення зв'язку між двома поняттями. Воно потребує більш охоплюючий кадр, а таким є, насамперед, речення, яке визначене мовознавцями як «основна синтаксична одиниця мовлення, яка граматично й інтонаційно оформлена за законами мови і служить засобом формування, вираження думок, почуттів, емоцій і передає ставлення мовця до висловлюваного».⁶

Які саме механізми діють при зародженні вірша в межах звичайного речення? Проаналізуймо дуже простий на перший погляд вірш Тичини *А я у гай ходила*:

А я у гай ходила
по квітку ось яку!
А там дерева — люлі.
І все отак зозулі:
ку-
ку!

Я зайчика зустріла,
дрімав він на горбку.
Була б його спіймала —
зозуля ізлякала:
ку-
ку!

Кожному відоме звуконаслідувальне слово *ку-ку*, яке передає спів зозулі. Цей звичайний вигук інтегрується Тичиною у поетичну структуру, обрамлює її, ніби картину.

Цією рамою служить в першу чергу рима. Як основу для неї поет вибрав звук *у* — тобто закінчення в процесі відмінювання певних слів (відносний займенник жіночого роду *яка* має таке закінчення у знахідному відмінку — *яку* / *я-ку*, якщо читати його по складах) і

це стало досконалою чоловічою римою до звуконаслідувального слова *ку-ку*. Подібний наслідок на рівні віршування має підібраний автором іменник чоловічого роду *горб* у зменшувальній формі — *горбок*. У місцевому відмінку він звучить *горбку*, отже останній склад знову буде досконалою чоловічою римою до звуконаслідувального слова *ку-ку*. Під впливом явища зворотного зв'язку слово *ку-ку* не звучатиме як звичайне, наївне звуконаслідувальне творення, а сприйматиметься читачем, як підсилення двох слів, які нічого звуконаслідувального в собі не мають, а є дуже звичайними українськими словами у певних відмінках (*яку, горбку*). Висловлювання набуло свого художнього достоїнства, і вигук *ку-ку* стає рамою новоутвореного тексту. В даному випадку цей текст — розповідний. Простий вигук обріс анекдотикою, яка впливає з первісного ядра художнього задуму. В яку розповідь може увійти звуконаслідувальне слово *ку-ку*? Якщо передати події через авторське сприйняття, це звучало б спрощено, наївно. Розповідь може вестись лише від імені дитини, в даному разі *дівчинки* — і це прекрасно пасує до чисто віршових завдань. Вищеназвані чоловічі рими можуть дуже легко чергуватись із жіночими, утвореними від жіночого роду дієслова минулого часу — *ходила, зустріла, стіймала, ізлякала*.

Художнє завдання — передати, сугерувати розповідь від імені дитини, воно відкриває поле і для цікавих анафор — початку рядків — отже, відкривається нова можливість поетичного оформлення — обрамлення картини.

Починається вірш рядком «а я у гай ходила» — дитина ніби хвалиться, ніби говорить визивно до товаришок, продовжуючи якусь раніше почату бесіду, або навіть подаючи репліку на розповідь якоїсь товаришки, яка також хвалилась тим, що зробила. Так виправдовується і протиставний сполучник на початку вірша, який підхоплюється у третьому рядку (*а там дерева люлі*). Адже цей сполучник має саме на меті зіставлення

висловлювань — і цей спосіб мислення дуже характерний для дитини. Водночас на фонетичному рівні вірша, а також на рівні риторичних фігур, ці два *a* ніщо інше як анафори.

Таким чином, цей дуже простий з першого погляду вірш можна розібрати двоюко — *образно*, як зображену через світосприймання дитини картину природи, і *лінгвістично* або ж лінгво-стилістично, як певний спосіб, за яким складені слова, як результат ремісницької роботи над словом, для того щоб примусити його виконувати певні завдання. Ці завдання теж двоюкі: передача певних аспектів сприйнятої через певну оптику дійсності, в даному разі через оптику дитини, і естетичне оформлення, для того щоб воно звучало гарно, мелодійно завдяки повторам та перегуку слів.

Укладений у першу строфу зміст можна було б передати цілком інакше: «Дівчинка ходила до гаю, зірвала гарну квітку, побачила там чудові дерева, почула спів зозулі». Переносячись у свідомість дитини, автор замінив оціночні епітети часткою й відносним займенником. Дівчина каже: «ось яку» тому, що їй не вистачає саме цих оціночних епітетів, тому що вона або інтонацією, або жестами, хоче висловити важливість знахідки. Дерево вона порівнює із звичайним для неї предметом — колискою, але вживає при цьому слово, яке ближче до її дитячого словника, — «люлі».

Цікаво відмітити двозначність цього слова, яке у формі *люлі* сприймається, як звичайний приспів українських коліскових пісень. В такий спосіб створюється подвійне римування: *люлі* — *зозулі*, *яку* — *ку-ку*.

Подібні ж характеристики мають обидва речення, які складають другу строфу. Перше з них безсполучникове складне речення. Воно цілком звичне речення такого типу, марка дитячої мови в ньому виявлена словотворчими засобами, пестливими суфіксами до слів *заєць* і *горб*, а саме *зайчик* і *горбок*.

Увійшовши в складі речення в поетичну мову, слово стає складовою частиною надфразової єдності. Але її ядром залишається все ж таки речення. Це ще наочніше видно на прикладі другого речення другої строфи, яке можна теж аналізувати з погляду дитячої психології: — фантастичне твердження, що вона могла спіймати зайця, але зозуля злякала — і з погляду чисто лінгвістичних засобів. Пропуск займенника, наявність еліпсу (пряма мова без ввідного слова), наявність алітерації (зозуля ізлякала — алітерація на з), а також багатьох перегуків, наявність морфологічної рими на підставі минулого часу дієслова, яка подвоює риму (спіймала — ізлякала), але і наявність вигуку *ку-ку*, який римує із завершенням попереднього речення — *горбку*. Таке подвоєння рим — явище рідкісне в поезії, (ми його зустрічали лише в баладі Федьковича про святого Івана Сучавського) і підставою для нього служать в цьому вірші чинники синтаксичні.

Твір Тичини складається з п'яти простих речень, які складають дві строфи. Найчастіше однак у поезії зустрічається явище співпадання синтаксичної і просодичної одиниць — речення і строфи. В такому випадку всі процеси перетворення загальноновживаної мови на поетичну відбуваються саме всередині окремих речень.

Прикладом може правити одна строфа із славнозвісної поеми Рильського *Слово про рідну матір*:

Благословен той день і час,	8
Коли прослалась кїлимáми	9
Земля, яку сходяв Тарас	8
Малїми бóсими́ нога́ми,	9
Земля, яку скропїв Тарас	8
Дрібними́ рóсами́-сльозáми	9

1. Вже графічне оформлення тексту показує, що цілісне речення штучно розбито на кусні, довжина яких альтернативно 8 і 9 складів і між якими є пауза. Це і є

перша ознака поетичного тексту — пауза на межі рядків, яка нав'язує текстові додаткове членування окрім синтаксичного.

2. В межах рядків текст розбивається на стопи, в даному разі за правилами ямба. Це утворює певну ритміку.

3. На рубежі рядків перегукуються між собою рими — три чоловічі і три жіночі: *ас* і *ами*.

Ця фоностилістична схема реалізована на тлі складно-підрядного речення, яке складається з одного головного речення, підрядного часу і двох паралельних означальних. Це речення відрізняється від звичайного наявністю: 4. інверсії. У прозовій мові тут слід було б чекати такого порядку слів: «Той день, коли прослалась килимами земля, яку Тарас (Шевченко) сховає малими босими ногами і скропив дрібними росами-сльозами, нехай буде благословен».

Проте не є обов'язковим трактувати це речення як інверсоване, оскільки врочисте слово «благословен», вибране поетом з старовинної церковної лексики, само по собі вимагає такий порядок слів. Але якщо зважати на це, стає помітним відтінок: 5. архаїчності. Ця архаїчність підсилюється наявністю плеоназму у вигляді анторизму росами-сльозами. В риторичі анторизмом прийнято називати виправлення якогось слова іншим сильнішим або точнішим. Однак Рильський використав цей вид плеоназму, не виходячи з правил античної риторичі, а за традицією українського фольклору, де разом з пафигменонами (повторенням однакового корення), поліптоніонами (повторенням слова в різних граматичних формах), прийнято відносити його до тавтологій.

6. У реченні «Благословен той день і час...» маємо ряд повторень; повторюються слова *земля* і *Тарас*, причому на однаковій відстані, яка позначена графічно. Слово *земля* повторюється через рядок на початку

рядка, слово Тарас — через рядок наприкінці рядка. Повторюється також і відносний займенник «який».

7. У даному реченні є ряд парних виразів: «день і час», «роси-сльози».

8. Спаровані прикметники *малими* і *босими*, з якими перегукується епітет до слова «сльоза» — *дрібний*.

9. Паралельні з погляду морфологічного і паронимасичні (тобто з однаковим звучанням) є дієслова *сходив* і *скропив*.

Отже речення, яке можна було б подати у прозовій формі, завдяки цілому ряду прийомів перетворилось у поетичну строфу, при тому в чудову, яка має таку магічну силу, що, почувши її один раз, ніколи не забудеш. Чаруючий вплив має на фоні прозового — поетичне (фонетично організоване, ритмічно регульоване) мовлення, а також те, що радянський учений Кнорозов називає мовою кібернетики «невідміченим розміщенням сигналів» — тобто поетичний синтаксис.

Перетворення звичайної мови на поетичну на рівні речення можна проілюструвати аналізом найпростіших жанрів фольклору — прислів'їв і загадок.

У прислів'ї «За наше *жито*, та ще нас і *бито*» маємо внутрішню риму і повторення першої особи множини займенника у присвійному і особовому різновидах. У прислів'ї «Від *багача* не жди *калача*» наявні інверсія і внутрішня рима. У прислів'ї «Казав *пан* «*кожух дам*» — та слово його тепле» наявний асонанс (тобто співпадання голосних) у словах *пан* і *дам*, семантична кореляція у словах *казав* і *слово*, а також симетрична будова двох синтагм — «казав пан» і «кожух дам», кожне з яких складається з двох слів: іменника в ролі підмета (або додатка) і дієслова у ролі присудка.

Прислів'я «Не лякай шуки морем, а бідного горем» з граматичного боку — речення, в якому стилістичний ефект досягається використанням морфологічної і фонетичної паралельності слів *морем* і *горем*, а також і се-

мантичної кореляції слів — «щука» і «море», «бідний» і «горе».

Прислів'я «Пес бреше на сонце, а сонце світить у віконце» побудоване з складносурядного речення, дві половини якого мають симетричну будову за схемою: підмет, присудок, непрямий додаток. З погляду стилістичних ефектів використана наявність епіфори: сонце — віконце, і анадиплози — повторення на початку другого речення слова, яким закінчувалось перше речення.

«В борг береш — собі на шию ярмо кладеш», це узагальнено-особове речення з однорідним присудком. Присудки стоять у другій особі однини, отже сама граматики створює ґрунт для виникнення внутрішньої ритми. Але стилістичні ефекти в даному реченні не чисто граматичні, тут наявне використання образного вислову — порівняння боргу з ярмом. Однак і введення цього образного вислову стало можливим лише тому, що підставою художнього твору служить речення. На рівні окремого слова не може виникнути навіть найбільш ембріональний художній твір.

Подібне можна сказати і про загадки.

Оформлення загадок дуже подібне до оформлення прислів'їв:

«Вдень у небі гуляє, а ввечері на землю сідає». Це — загадка. Відповідь на неї — сонце. Підстава для її виникнення мовний контраст — небо і земля. Використання такого контрасту пов'язано, звичайно, з участю фантазії. Адже увечері сонце не сідає на землю, людям лише здається, що воно зникає за горизонтом. При певній мірі фантазії можна припустити, що сонце справді сідає на якусь віддалену землю, яку не побачиш вільним оком. Мовний контраст уможливорює виникнення цієї загадки як одне художнє ціле в межах означено-особового речення. Контрастними є і дієслова *гуляє* — *сідає*. Це пара, що функціонує і на фонетичному рівні як епіфора, тобто як фонетично однакове завершення

певного відрізка. Контрастними є і обставини часу — «вдень — ввечері».

Отже, на семантичному рівні дана загадка є поєднанням двох контрастів, що й виражається на синтаксичному рівні вживанням протиставного сполучника.

«Маленький, чепурненький, крізь землю пройшов, червону шапочку знайшов». Це — гриб. Граматично загадка складається теж із одного речення, яке можемо трактувати як двочленне з однорідними присудками, оскільки підмет виражений ніби двома прикметниками, які можуть розглядатись як субстантивізовані. Але, як і в загадці про сонце, будь-який стереотипний розбір обманливий. Адже і в загадці про сонце, і в загадці про гриб те, що насправді відсутнє, — це підмет. Саме його треба відгадати. Оця неправильна побудова речення є справжньою підставою загадки. Окрім цієї особливості — відсутності логічного підмета, — речення цілком нормальне, естетично оформлене наявністю епіфори на рівні дієслова «*пройшов — знайшов*», а також на рівні вжитого в пестливій формі прикметника: «*маленький — чепурненький*». Речення відчутно розпадається інтонаційно на три відрізки майже однакової довжини.

Як і серед прислів'їв, так і серед загадок, можна знайти зразки яскравої образності. Такою є загадка про місяць: «По синьому морі золотий човник пливе». Це вже метафора. Небо зіставлено з морем, місяць із човном на основі збігу двох ознак — кольору й руху. На рівні граматичного оформлення речення наявний контраст: *сине море — золотий човник*. Це дві контрастні пари всередині простого поширеного речення, — контраст між групою підмета і обставиною місця. Лаконічність — вражаюча.

Прислів'я і приказки, а також більшість загадок належать до творів прози. Це здебільшого витвори мистецтва дуже давнього походження, і їх досконале синтаксичне оформлення свідчить про те, що речення заз-

нає змін для того, щоб воно відповідало вимогам художності з найдавніших давен не тільки в поезії, але і в прозі.

Розпочатий на світанку людської цивілізації, цей процес продовжується безперервно. Наше твердження може здаватися екстравагантним, або принаймні надмірно ризикованим. Для більшої доказовості хочеться звернути увагу читача на різкі зміни, яких зазнав синтаксис поезії і прози за останні сто років, а також і на те, що цей процес далеко ще не завершений. Те, що сто років тому викликало обурення, сьогодні вже явище звикле, те, що нам видається ще ексцентричним, для наших нащадків буде вже банальним прийомом. При чому ці експерименти в галузі синтаксису художнього твору далеко не гра. Це спроба пристосувати внутрішній ритм художнього слова до ритмів життя так званої «індустріальної епохи», і водночас спроба подолати те, що на рівні сучасної естетичної свідомості видається штучним, непереконливим.

У продовженні будемо посилатись на деякі приклади цих змін на рівні речення.

На відміну від риторичних заокруглених фраз неокласичної і романтичної поезії (вищеаналізована строфа з Рильського може правити прикладом для них), європейська лірика ХХ-го століття оперує здебільшого лаконічною, еліптичною, рубаною фразою з максимальною концентрацією думки. Такий поетичний синтаксис в українській поезії був уперше блискуче представлений Тичиною. Композиція його віршів ґрунтується на техніці монтажу. Але такою ж є і мікроструктура його поезії на рівні окремих строф і речень. У деяких творах навіть окрема строфа змонтована з двох паралельних поєднаних по вертикалі речень. Ось перша строфа поезії «Заучерявилися хмари»:

Заучерявилися хмари. Лягла в глибінь блакить.

О милий друже, — знов недуже —

О любий брате, — розіп'яте
Недуже серце моє, серце мов лебідь той ячить.
Закучерявилися хмари ...

Цей вірш можна розібрати і знову скласти у такій горизонтальній формі: Закучерявилися хмари. О милий друже, о любий брате, Недуже серце моє. Закучерявилися хмари. Лягла в глибінь блакить. Знов недуже, розіп'яте серце, мов лебідь той, ячить. Такий порядок буде логічний. Але він не відповідає законам поетичного мислення Тичини, в якого ці два ряди переплітаються. Це переплетення обумовлене як паралелізмом думки, так і взаємним притяганням звуків і потребою їх розподілу по певній осі. Притягання діє між серцевиною двох паралельних рядів. Слова *друже* і *недуже, брате* і *розіп'яте* утворюють внутрішню риму, звертання *о милий* і *о любий* звучать більш ефектно як початки окремих рядків, наявне в обох рядках слово *серце* взаємно притягається, два повторення слова *недуже* повинні за законами повтору також стояти ближче, голосні звуки строфи зрештою укладені так, що в першій половині рядків переважає наголошене у (ю), а в другій половині переважають наголошені голосні переднього і середнього ряду *и* та *і*. Ця художня логіка примушує Тичину порушувати шкільні правила синтаксису на протязі цілого вірша.

А ось яскравий, сповнений багатою символікою настроєво прекрасний вірш Павла Мовчана. Здається, він не увійшов до жодної із збірок. Проте вірш цей не виняток, він саме вкладається у тенденцію європейської поезії, яка, починаючи від Малларме, створює навмисно ефект неясності, двозначності (*ambiguïté*) на рівні синтаксису, щоб читач, скориставшись властивістю слів взаємно віддзеркалюватися, скомпонував сам для себе можливі значення вірша. Отож наводимо повністю згаданий вірш київського поета:

Як це коротко все:
Придніпров'я і слово
через всю глибину весняної води,
щоб спинитись ось тут —
на краєчку любові,
де хтось тиху вербу нам за дня спорудив.
І чому оцей шлях не розхлюпавсь навсібіч,
аби кроки твої, як росу, розкотить,
аби там проростить хоч зерниночку срібну,
що нам з'явить колись зачудовану мить.
Коли крик між крильми перевисне доземно,
коли рівна дорога у ніч проросте,
запитаю тебе: «Зупинилися де ми?»
Ти відкажеш: — Та там, де калина цвіте...

Вірш писався 1972 року і виражає бажання закоханих, щоб природа зберегла слід їх гарячого почуття, якісь знаки, по яких можна б впізнати місця ніжних зустрічей. Це досить ясно сказано в більш менш правильних реченнях, які слідкують за першим. А перше геть незрозуміле, якщо його розібрати за правилами шкільної граматики. Якщо вважатимемо, що можна ввести до початку речення дієслово — зв'язку, як це нас вчить граMATика, доведеться його розцінювати як головне, і тоді виходить, що Придніпров'я і слово саме тому короткі, щоб зупинитись на краєчку любові, — що явний абсурд. Скоріше тут скривається протиставлення — все це надто коротке і неспроможно проникнути в дане місце. Насторожує і сусідство таких віддалених між собою понять як Придніпров'я і слово. Їх поєднання свідчить, що подібна розбіжність виникне на рівні синтаксису.

Колись італійський романтик Джакомо Леопарді писав проникливі статті про те, ще поезія повинна бути туманною, неясною, щоб дати змогу читачеві проникнути в потаємні закутки дійсності. Такі закутки він описував і в своїх поемах, проте пейзажі Леопарді, освітлені слаб-

ким промінням місяця, описані ним в архітектонічно викінчених фразах, в класично точних рядках. Виникає протиріччя. Саме його намагається усунути світова поезія, починаючи від славної школи символістів.

Не легшим є завдання прозаїків. Воно, може, й тяжче. Адже, на відміну від суцільно монологічного способу висловлення поетів, прозаїк розробляє водночас два плани: план авторської розповіді, який більш або менш монологічний, і діалог персонажів, у якому він примушений відтворити «чужу мову». Це викликає неминуче враження штучності. Єдиний вихід для нього — це порушення границь між цими двома стихіями, внесення багатоголосся персонажів у самий виклад, згладження границі між розповіддю й діалогом. Найбільш результативними способами такого подолання виявились оповідь (рос. «сказ») і невласне пряма мова. Вони вносять глибинні зміни в структуру речення прозового твору, підвищуючи значно рівень його художності. Проти трансформації йтиме в нас мова в другій частині цієї книги, в розділі «Грамматика розповіді». А поки що намагаємось вивчати проблему речення як клітину прозового твору на художніх перекладах, оскільки тут матимемо нагоду виявити деякі його особливості шляхом зіставлення.

Різниця між мовами відображає, між іншим, і відмінності в членуванні дійсності. Так, наприклад, відношення дії до її границі виражено в слов'янських мовах видами дієслова, тоді як в інших індоєвропейських мовах для цього використовуються синтаксичні засоби. Індоєвропейські мови відрізняються між собою також і відносно ступення їх синтетичності або аналітичності, відносно більш або менш сталого порядку слів і самою топікою. А коли вже порівняти між собою мови, які належать до різних груп, то різниці на рівні морфології й синтаксису стають ще більшими. Це примушує нас розглядати питання теорії перекладу насамперед не на рівні адекватності передачі того чи іншого слова, а на

рівні адекватності у відтворенні речення. Різниці тут такі глибокі, що людина, яка навчилась з дитинства говорити на системно відмінній мові, ніколи не володітиме досконало будовою речення на іншій мові. Джозеф Конрад, поляк з народження і який виріс на Україні, навчився англійської мови маючи двадцять один рік⁷. Він став великим англійським письменником, лексика його надзвичайно багата, пише він навіть перебільшено правильно, але ритм, інтонація його речень слов'янські. Правда, це має свою привабливість, і Фор Івенс, автор прекрасної короткої історії англійської літератури, відмічає: «Забуваєш, що він чужинець, коли слідкуєш за дивною і складною красою його прози»,⁸ але ця дивність для англійського вуха походить саме від того, що він писав по-англійськи, використовуючи ті стереотипи будови речення, які засвоїв ще в дитинстві і не позбувся їх під час довгої служби в англійському флоті і довгорічного життя в англійському середовищі. Крім того, спосіб будувати речення, співвідношення у використуванні різних частин мови, фразеологізмів і автоматизованих зворотів і т.д. сильно позначене і особистістю людини. Про це у нас ітиме мова в розділі про статистичний аналіз. Відмінності в оформленні речень у письменників ще сильніші, ніж у людей, які не пишуть художні твори, тому що письменник намагається якнайповніше використовувати виражальні можливості даної мови, а його темперамент, вдача завжди яскраво позначають його письмо. Деякі письменники виявляють справжню віртуозність у будові речення. Джеймс Джойс у кожному розділі свого роману «Уліссес» наслідував іншу стильову манеру, отже іншу форму побудови речення, Габріель Гарсія Маркес використовував у романі «Осінь патріарха» речення завдовжки в одну сторінку, а в українській літературі Панас Мирний виявився архітектором періодів. Все це ставить дуже важкі проблеми перед перекладачами, які покликані передати на іншій мові письменницький почерк.

У книзі «Творчі проблеми перекладу» Олексій Кундзіч широко обговорює питання пов'язані з перенесенням на ґрунт української мови творів російських письменників і характеризує при цьому речення Толстого, відмічаючи: «Письменник свідомо ігнорував зовнішньо «гладеньке» звучання фрази. Його не бентежив кількаразовий повтор слова чи й вислову, збіг однотипних слів, збіг одного відмінка чи й «неправильність мови». Байдужість до зовнішнього звучання слова була одним з правил поезики Толстого. Вона була елементом його літературного кредо в боротьбі проти традиції «панської нікчемної літератури». Толстой з легкою душею переступав межі зафіксованої граматики, нехтуючи граціозною звучністю фрази. Завжди повне змісту, предметне, часто грубувате слово Толстого було не оздобою, воно будівельним матеріалом лягало у споруджуваний палац твору величного і всебічного змісту».⁹

Ясна річ, вдалий переклад може служити матеріалом для зіставлення, через який, як в дзеркалі, просвічується особливість будови речення в даного письменника. Однак для цього треба підібрати такий спосіб перевірки, який спрямував би увагу дослідника саме на характеристику речення художнього твору. Найбільш доцільним являється в даному випадку членування оригіналу й перекладу на *семи*.

Семи — це відрізки речення, слова і словосполучення, які є носіями певної інформації. Оскільки в художньому творі інформація водночас і комунікативна, і естетична, поділ речення на семи і відповідне зіставлення тексту оригіналу і перекладу розкриє водночас і особливості мови оригіналу, які завдячуються системі мови, і ті, які завдячуються почерку даного письменника. В книзі Сари Бюом¹⁰ цей метод пропонується для перевірки перекладу. На нашу думку, він з однаковим успіхом може придатися і для аналізу стилю як автора, так і його перекладача, при чому це буде глибинний аналіз. Адже семи встановлюються на основі правил генератив-

ної граматики і вони відповідають заключеним у глибинній структурі речення одиницям інформації, які по-інакшому передаються в різних мовах, або можуть по-різному виражатись у тій самій мові без того, щоб зміст повідомлення змінювався. Коли такі одиниці не можна передавати дослівно, то вдаються до субститутивів чи в тому самому реченні, чи в іншому, щоб шляхом компенсації відтворити цю інформацію. Якщо речення з погляду кількості інформації перевантажене, редундантне, то деякі семи в перекладі опущені. Отож спробуємо демонструвати цей метод аналізу, беручи за основу переклад на румунську мову повісті Гуцала «Сільські вчителі», здійснений Даном Мазілу. Семи розподілені нами в оригіналі і в перекладі на окремі рядки.

Як не як,
а в їхньої Зірки
таки скажений характер,
чередники не хочуть її пасти,

а коли вже пасуть,
то перепадає їй од них,
бо їм і вона допікає.
Така вже вона вредна,
що коли наміряться

зайти в шкоду,
то бий, не бий,
однаково не зупиниш.

.....
Zirka asta a lor
— are o fire îndărătnică
și văcarii nici nu vor să audă
de ea,
cînd o iau totuși la păscut
.....
le scoate sufletul.
Și e așa de afurisită,
că atunci cînd face vreun
pocinog
.....
poți s-o bați
că tot degeaba, n-o potolești.

Розбираючи причини опущення деяких семів, дійдемо висновку, що текст перевантажений ідіоматизмами і просторіччям, і перекладач чи то не знайшов щось відповідного в румунській мові, чи естетичне чуття підказало йому зменшити їх число, вважаючи, що основне

буде сказано без них. Читачам повісті «Сільські вчителі» це могло здаватись надмірним лаконізмом з боку перекладача твору. Але після появи твору Євгена Гуцала «Хома невірний», стало очевидно — цей письменник до такої міри залюблений у фразеологізми української мови, що ладен зліпити з них цілий твір, варіюючи по різному те саме повідомлення підбором різних однозначних народних виразів.

Перекладаючи ідіоматизми Гуцала, Дан Мазілу замінив їх часом більш загальним окресленням факту. Так, наприклад, вираз «зайти в шкоду», яке означає толочити чужу ниву, він замінив виразом *a face un rosicog* — зробити щось дурне, необдумане, замість «не хочуть її пасти», увів фразеологізм «не хочуть про неї чути», тобто, в основному, йшов по лінії компенсації. Зате, перекладаючи метафоричні вирази Гуцала, він розвинув їх на основі ресурсів румунської мови, доповнивши їх координованими образами з метою їх вияскравлення. Ось одне таке місце:

Та минав час
вони потроху заспокоюва-
лись,
і страхи повтікали від них,
хоча і навідувались іноді
тремтячим холодом у грудях.

Dar timpul se scurgea,
și încet încet începură să se
liniștească,
temerile se topiră,
doar din cînd în cînd
un fior rece le mai încerca
inimile.

Не можливо було точно передати на румунській мові вираз *страхи повтікали, страхи навідувались* тремтячим холодом, які в українській мові ще зберігають відчутні сліди анімістичного світогляду. Але естетичне чуття підказало перекладачеві не згладжувати, а, навпаки, вип'ячувати цей аспект стилю Гуцала, і він подав натомість образний опис часу, який стікає, страхів, які розтоплюються, і холоду, який пробирається до грудей, тобто переніс, так би мовити, в анерганічний план

фізичних явищ холоду, танення і течії води те, що в Гуцала виражалось олюдненням почуттів. Подібне примічаємо і в іншому уривку:

Минав час,
тікали роки,
а за ними і життя,
повтікали страхи.

Vremea trecea,
anii se scurgeau,
și odată cu ei se topea și viața,
temerile se topiră.

Коли вже ніяк не було можливо знайти субститута для метафори, то перекладач волів передати її перифразою, щоб якось зберегти те, що він уважав у Гуцала характерним для пов'язаного з народним поглядом життєсприймання.

Тітка Лободиха,
коли вже мовчала, то мовчала,
ніби уста її заворожено.

Cînd tăcea mătușa Lebediha
tăcea nu glumă
cu buzele ca încheștate de
descîntece.

Вираз «уста заворожено» не можна прямо перекласти на румунську мову, і перекладач замінив його виразом «уста замкнені заклинаннями». Це в румунській мові звучить трохи незвично, але тим самим вип'ячується характерна для Гуцала народна образність. Знову таки, ознайомившись із новішим етапом творчості Гуцала, який в останні роки почав виступати як поет, цілком згоджуємось з підходом перекладача, який дбайливо переклав образні вислови твору, що появився в 1971 році, відчувши у реченнях Гуцала-прозаїка його поетичне обдарування, яке своєрідно переплітається з підкреслено розмовною інтонацією його авторської мови.

III. ЕСТЕТИЧНА ДИНАМІЗАЦІЯ ФОНЕТИЧНИХ І МОРФОЛОГІЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ

Оскільки ми довели, що ембріоном літературного твору є речення, що саме на його рівні можливе перетворення звичайної мови на першоелемент мистецтва і що навіть одне речення може функціонувати як художній твір, то намітили водночас і один із важливих підходів до його аналізу. Твір можна аналізувати і з погляду намірів, задуму автора, але тоді ми підходимо до нього суб'єктивно, часом приписуємо авторові те, чого він не мав на меті, або модернізуємо його. Більш об'єктивним буде підхід з боку тих прийомів, якими користується автор. А ці прийоми в першу чергу — мовні. Аналізувати будемо не те, що є спільним у мові автора з мовною системою, як її членує граматики, а те, що становить відхилення від неї, способи *деформації* мови, її *актуалізації*. Тоді зможемо наблизитись до справжнього смислу твору, оскільки прямуємо по гіпотетичному шляху, яким ішов автор, коли намагався побороти опір мовного матеріалу, підпорядковуючи його своїм творчим завданням.

Використані письменником прийоми поділяють на фонетичні, морфологічні, синтаксичні і лексикологічні. В продовженні зупинимось на фонетичних і

морфологічних прийомах естетичної динамізації мови в художньому творі, а головно в поезії.

Основна фонетична особливість вірша — це наявність віршового ритму. Ритм зустрічається і в природі. Регулярно, в певних часових відрізках в однаковій послідовності повторюються пори року: весна, літо, осінь, зима, утворюючи замкнуте коло. Кожна доба складається з регулярного чергування дня і ночі.

У поезії відбувається щось інше. Повторюються не ідентичні, тотожні елементи, а відмінні, але в однакових позиціях. Це не є стихійне повторення певних явищ, а свідоме, з метою уподібнення одних до одних, з метою асиміляції різних одиниць, щоб розкрити схожість між різними явищами, або ж їх різниці в подібному¹. Повторення є фундаментом структури вірша, а ритм є першою ланкою цього ланцюга. Ритм — це повторення певних просодичних одиниць у регулярних проміжках часу. Аналізуючи природу ритму, помічаємо, що він, як і всі інші компоненти поетичної мови, теж яскраво функціональний, що це є деформація, тобто актуалізація мови.

Взагалі вважають, що рядки вірша — це регулярне повторення певних наголосів. Але ніде не буває чистих складів і чистих наголошених і ненаголошених звуків. Вони є лише у схемах спеціалістів. Якби підряд поставити односкладові слова *рак-рук-рік* і т.д., то однакове число складів і тотожня позиція наголосу лише підкреслювали б різницю в значенні цих слів. У мові є лише реальні звуки, які можуть стояти у наголошеній чи ненаголошеній позиціях. А всередині слова звуки служать не наближенню між словами, а їх розрізненню. На те вони й мають диференціальні ознаки, які вивчаються фонологією, котра говорить про існування фонем, систематизованих саме на цій підставі. У вірші звуки виступають так само як фонем, як структурно-фонологічні елементи; не як мертві одиниці, а як елементи у фонологічно опозиційних парах. Спільний елемент,

— наявність наголосу, — лише підкреслює різницю між ними.

Візьмемо для прикладу перший рядок з вірша Лесі Українки без заголовка. Він звучить так: «Гóстрим пóлицком хвілі спалáхують». Тут наголошено звуки *о-о-и-а*. Крім перших двох — це звуки різні, і їх наголошеність утворює саме базис для сприймання різниці між ними. Але так само наявність наголосу може утворити і базис для сприйняття подібності між голосними. Прикладом для цього можуть служити такі рядки з поеми Тичини *Похорон друга*:

Усé міняється, онóвлюється, рвётся,
у рáнах кров'ю сходить, з туги в груди б'є.

У першому рядку домінує наголошений звук *е(е)*, у другому рядку під наголосом знаходяться звуки *о* та *у*. Внаслідок цього два опорні *е* в крайніх словах сприяють взаємному наближенню слів першого рядка, а в другому рядку сприймаються, як тісно зв'язані слова *кров'ю сходить* і *туги-груди*. Оскільки фразовий наголос падає на склади, які утворюють віршову стопу, посилюється й трагічне звучання рядка. Адже в інших умовах могли б паруватись, наприклад, *кров бує*, або *ж радість (бентежить) груди*. Оскільки саме цитовані два рядки утворюють лейтмотив поеми Тичини, де говориться про смерть частини молоді на війні, дані *асонанси*, тобто повторення тих же наголошених голосних у суміжних або недалеко одне від одного словах, посилюють гнітюче враження від цілого твору.

Асонанс — один з фоностилістичних засобів, що часто вживається поетами, будучи тісно пов'язаний із наголосом, тобто з ритмом.

Алітерація — це повторення однакових приголосних переважно на початку слів, які стоять близько в тексті, або слів, які займають ту саму позицію у вірші або в реченні.² Один з найкращих прикладів широкого вико-

ристання алітерацій в українській поезії це вірш поета-символіста Володимира Кобилянського *Срібло-сірий сніг*:

Срібло-сірий сніг суворий
Срібло-сивий сипле сум
На блискучі білі болі,
Білі блиски білих дум.

Зимним сяєвом залитий,
Задрімав зимою зруб,
Там дримають білі думи,
Де в задумі дужий дуб.

Жовтий жах жадібним зором
Задивився на буття,
Жне без жалю, жне без жовчі
Жмут журливого життя.

В'є в верхів'ях вільний вітер
Вічним велетням вінок —
На німій небесній ниві
Вовна порваних думок.

В першій строфі алітерація утворюється приголосним *с* (рядки 1—2) і *б* (рядки 3—4), у другій строфі приголосним *з* (рядки 1—2) і *д* (рядки 3—4), у третій строфі вона утворюється приголосним *ж* (не менше як 10 слів починаються цим звуком), у четвертій строфі приголосним *в* (рядки 1—2) і *н* (рядок 3).

Експериментаторський характер цього вірша безперечний, і він щодо віртуозності не поступається перед сонетом Богдана Ігоря Антонича *I*, в якому кожний рядок починається і завершується літерою *і*. Твір Володимира Кобилянського пов'язаний із захопленістю символістів звукописом, тобто звуковою інструментов-

кою вірша. Але це замилювання пов'язане не тільки з пошуками благозвучності (евфонії) вірша. За цією тенденцією криється, як це показує метафорична фонологія, бажання поета викликати в читача за допомогою фоностилістичних засобів образні асоціації.

Оскільки алітерація, як і асонанс, сприймаються як феномен фонетичної аналогії між поетичним образом і звуковим оформленням, читач може вважати його звуконаслідуванням (скажімо, алітерацію в *Похороні друга* Тичини «барабан, як в груди бив»), але і експресивною, тобто символічною, фігурою. Звернім увагу у вищезитованому вірші Кобилянського на рядок: «жовтий жах жадібним зором», де метафора ще міцніше злютовується алітерацією, або ж на рядок — «в'є в верхів'ях вільний вітер», в якому образ набуває ширшого лету завдяки алітерації. Ці слова ніби споконвіку створені для того, щоб стояти поруч. Таке ж враження справляє рядок «суворий срібло-сірий сніг».³

Анафорою називаємо повторення того самого слова або виразу на початку чергових відрізків висловлення, звичайно паралельно збудованих (речень, рядків, строф і т.д.).⁴

Я єсть народ, якого Правди сила
ніким звойована ще не була.

читаємо в Тичини. А далі:

Яка біда мене, *яка* чума косила! —
а сила знову розцвіла.

Щоб жить — ні в кого права не питаюсь.
Щоб жить — я всі кайдани розірву.
Я стверджуюсь, я утверждаюсь,
бо я живу.

Тевтоніє! Мене ти пожирала,
як вішала моїх дочок, синів,
і як залізо, хліб та вугіль крала...
О, як твій дух осатанів!

Ти думала — тобою весь з'їдаюсь? —
та подавившись, падаєш в траву...
Я стверджуюсь, *я* утверждаюсь,
бо *я* живу.

Вище ми підкреслювали однакові початки різних сегментів вірша, бо деякі філологи схильні розширити поняття анафори на початкові звуки. Але яке б визначення анафори ми не прийняли — чи то більш широке — співпадання початкових звуків, чи то більш вузьке — співпадання лише початкових слів, — вірш Тичини постачає достатньо яскравих прикладів. Це, безперечно, твір, в якому намірено використаний поетом стилістичний ефект анафори.

Саме анафора становить фоностилістичну основу широкої мережі взаємних перегуків слів у цьому вірші. Тичині пощастило добитись у даному разі не тільки звукових, але й експресивних, символічних ефектів. Адже цілий зміст твору виразно поляризується навколо двох слів — *я* і *ти*, які можна розглядати і як два звуки. Навколо слова-звуку *я* групуються всі посилення автора на народи Радянського Союзу, а точніше на український народ. Навколо слова-звуку *ти*, на якому поет сконцентровує всю свою зневагу і ненависть, групуються всі посилення на Німеччину, яку тут названо архаїчним словом «Тевтонія», яке починається саме звуком *те* і викликає в пам'яті сумні спогади про зловісні походи тевтонського ордену на східнослов'янські землі.

Епіфора — протилежна анафорі стилістична фігура. Це повторення однакових виразів, слів або звукових сполучень у кінці віршових рядків чи строф, а також про-

зових уривків з метою посилення виразності поетичної мови, підкреслення чогось.

Це визначення епіфори, яке дається у «Словнику літературознавчих термінів» В. М. Лесина і О. С. Пулинця.⁵ Інші автори як анафору, так і епіфору, обмежують до повторення певних слів.⁶

У поезії епіфора у розумінні прикінцевого повторення слів зустрічається значно рідше від анафори, оскільки взагалі поети прагнуть свіжості рим. Але є випадки, де епіфора особливо потрібна й експресивна. Ось, наприклад, прекрасний твір П. Тичини *Скорбна мати*, в якому кілька разів повторюється звернення до символу багатостраждальної України — Марії:

	Назустріч учні Сина:	
(кінець строфи)	Возрадуйся, <i>Маріє!</i>	
	Возрадуйся, <i>Маріє,</i>	(початок строфи)
	Шукаємо Ісуса.	
	Назустріч вітер віє	
	Христос воскрес, <i>Маріє.</i>	(кінець строфи)
	Христос воскрес, <i>Маріє.</i>	(початок строфи)
	О зглянься хоч ти, — <i>Маріє!</i>	(кінець строфи)

Інший приклад черпаємо з вірша М. Бажана *Танець*:

В блакитну паморозь, в сади
Іди, врочиста *плоть!*
Обцасом бить, зірчастий лід
Сузір'ями колоть!
Ти квітнеш вперше в сотень літ,
Розумна й сміла *плоть!*
Ти — *плоть*, і ти — натхнення. Ти ж
Сніги береш болоть.
В віках, як серце, ти дзвениш,
Прекрасна людська *плоть!*

Асонанс, алітерація, анафора і епіфора — фігури повторення. Таких фігур, каталогізованих уже античною риторикою, значно більше. Ось, наприклад, як одне і те саме слово може повторюватись у вірші без жодної симетрії, лише з метою настоювання на ньому. Така риторична фігура носить назву *епаналепса* і зустрічається найбільше у поетів, в чийй творчості здійснюється певна obsesivna атмосфера. Одним з таких поетів був в українській літературі Богдан Ігор Антонич. Його бентежили таємниці людського буття, проблема життя і смерті, екстазу і тління. Поезія Антонича як поезія пізнання була розпачливою спробою розсунення цього серпанку. І він був переконаний в тому, що розгадку розкриє йому ніч. Уже маленьким він вночі підкрадався до вікна і вдивлявся у зачарований, освітлений місячним сяєвом світ. А вже дорослим захоплено вивчав усе те, що могло йому роз'яснити тайну ночі, починаючи від санскритської літератури й кінчаючи сучасними йому надбаннями науки. Поезія його стала синтезом цих надбань, але і дзеркалом його неспокоїної душі, для якої ніч не переставала бути безмежно приманливою, але водночас і вбивчою. Ось один з таких віршів. Заголовок його *Весняна ніч*:

Настурцій *ніч* й *ніч* конвалій.

Пливе музика *радієва*.

В саду тривожний жду — *ніч* палить —
тебе, далека зоре, *Єво*!

Карузо *ночі* — тенор місяць

у скриньці *радієвій* кличе.

Для наших дум *замало* місця,
кохання вічна таємнице!

І для сердець *замало* світла,

Землі *замало* і п'яніння!

Вітри ранкові, наче мітли,

з стежок змітають *ніч* весінню.

У цьому вірші чотири рази повторюється слово *ніч* у вигляді епаналепси і один раз у формі *поліптотону*, тобто в іншій відмінковій формі. У формі епаналепси повторюється і слово «замало». Це повторення також не випадкове, адже ненаситність життям, екстаз — це лише зворотна сторона медалі в поета, якого переслідувала думка про ніч і смерть.

Недолік шкільних поетик полягає в тому, що фігури повторення каталогізуються кожна окремо. Але в поезії йдеться не про ізольоване вживання тієї чи іншої фігури повторення, а про комплексну сіть повторень, і застосування в даному вірші тієї чи іншої фігури є лише елементом структури. Справді, повторення слів *ніч* і *замало* у нашому випадку служить лише тлом, на якому відбивається ціла серія повторень різного типу і значення. В порядку синтаксичного членування виникає у даному вірші повторення прийменника *для* (*Для* наших дум замало місця *І для* сердець замало світла). Ту ж саму роль відіграє повторюваний сполучник *і*, який у першому і 10-му рядках оформлює паратаксу, тобто сурядний зв'язок словосполучень. І в цих випадках на чомусь настоюється, тому дублюються поняття, які з погляду поета синонімічні («ніч настурцій» і «ніч конвалій», «земля» і «п'яніння»). У першому випадку розташування синонімічних словосполучень робиться у формі *хіазму*, тобто перехрещення, у другому — у формі *метафрази*, тобто із збереженням звичайного порядку слів.

Далі у вірші можна спостерегти наявність *паригменону*, тобто слів, які належать до різних частин мови, але мають спільний корінь. Йдеться про слова *мітли* і *змітають*.

У тексті вірша нами підкреслено поліптотон «радієва», «радієвій». Ми відклали навмисне розмову про нього, тому що ці слова приводять нас до однієї з найважливіших фігур повторення у вірші, до рими. Рима, за влучним висловом Томашевського, «веде думку» в поезії, звичка підшукувати риму має наслідки не тільки

на фонологічному рівні вірша, але і на рівні асоціацій понять. Слово *радієвий* дуже важливе з погляду задуму цього вірша. Недарма ж воно повторюється в тексті. Для Антонича воно було одним із способів пов'язати старовинне міфічне уявлення про ніч, як сховище всіх тайн, із втіхою від музики, яку нам дарує сучасна техніка. Слово «радієвий» виступає в цьому вірші як аналог Місяця. З погляду старовинних уявлень астрологів, Місяць представляє собою духовну і інтелектуальну поживу єства. Будучи відбитком сонячного світла, він за порядком аналогії постачає уявлення про форми принципів та про сенс відповідностей, і таким чином забезпечує свідоме пізнання як підставу розвитку. В поезії Антонича, як нам уже доводилось відмічати в книзі «Шукання форми», слово *місяць* посідає центральне місце. Такою ж є позиція цього слова і у вірші «Весняна ніч». Це прикінцеве слово першого рядка другої строфи, і воно римує із словом *місяця*, утворюючи вишукану риму, в якій співпадають всі звуки, а проте не маємо ані *гомонімії*, ані *тавтології*, оскільки ці слова не представляють собою ані збіг звуків із різним значенням, ані повторення того ж самого слова. Вони відмінні і за звучанням, і за значенням внаслідок зміненого порядку останніх двох звуків. Цю риму можна вважати *перекинутою*.

Саме із словом «місяць» в'яжеться у вірші й прикметник *радієвий*. Скринька місяця — радієва. Метафора взята з царини музики, сам Антонич чудово грав на скрипці, і місяць в його уяві це радіоприймач, який декодує сигнали з ефіру, з таємничих висот, зокрема ловить музику небесних сфер. Задля більшої координації із словом *місяць* останнє слово другої строфи *таємнице* координоване на фонологічному рівні не тільки із словом *кличе*, з яким воно утворює лишень приблизну риму, радше асонанс, а саме із ним. Адже між словом *місяць* і *таємниця* фонетична подібність досить відчутна.

Однак повернемося до слова *радівий*. У першій строфі воно створює базис для рими *радівий* — *Єва*. Сенс слова *радівий* поки що не ясний цілком, він прояснюється лише в асоціації з словом *місяць* у другій строфі. Лише тоді стане ясно, яку саме «музику *радіву*» має на увазі поет. Це музика утворена місячним сяйвом. Але вже в першій строфі це слово в позиції рими «веде думку», викликаючи слово «*Єва*». *Єва* — квінтесенція жінки, поет, очевидно, чекає кохану. Але перегук із словом «*радівва*» примушує нас вважати, що *Єва* водночас щось дуже давнє, споконвічне, міфічне, наближене до тайни ества. В контексті вірша, в якому настирливо повторюється слово *ніч*, цілком природне звертання до неї як до «далекої зорі». Неспокій ночі (*ніч палить*) зливається із розбурханою коханням кров'ю. Рими третьої строфи також координовані на смисловому рівні, принаймні їх зв'язок цілком природний для поетичного світу Богдана Ігоря Антонича. *П'яніння і весіння* — це слова, які завжди у нього йдуть поруч. І в цей перстень асоціацій втягнуто і слово *мітла*. Це найбільш банальне слово із можливих, тим більше що, завдяки паригменону, поет підкреслює, що має на увазі просту мітлу. Але нам, зачарованим словесною сіттю вірша, уперто не хочеться вірити, і в нашій уяві «мітла» проєктується на небо, як народна назва небесних комет. Така сила звукового тяжіння слова *світла*, з яким римує це слово.

Перейдемо тепер до питання про естетичну динамізацію частин мови. Теоретичною підставою можуть послужити в даному разі міркування О. О. Потєбні, який в книзі *Из записок по русской грамматике* приділив багато уваги експресії граматичних формантів слова. Деякі з висновків О. О. Потєбні заслуговують пильного вивчення, оскільки вони по-новому висвітлюють співвідношення між різними частинами мови.

Як відомо, іменники поділяються на конкретні й абстрактні. Щодо конкретних іменників, їхня «внутрішня

форма» виступає іноді досить яскраво. Але як бути з абстрактними іменниками, або з тими, які виражають певні почуття або стани? Потєбня вважав, що досить буде приєднати до таких іменників дієслово якоїсь чинності, і їх образна основа стане відразу очевидною. Адже кажуть цілком нормально: його «охопив страх», йому «приснився сон», його «напала дрімота», його «надихнула мрія», його «огорнула туга» і це не є утворені поетами дієслівні метафори, а цілком звичне словосполучення побутової мови. Придивляючись ближче до цих словосполучень, стане ясно, що даний стан або почуття представлені в них, як результат чинності певної сили, яка діє на людину ззовні. В деяких випадках збереглась і назва цієї сили. Сон навіював давнім грекам Морфей, а в румунському народному повір'ї мош Ене, жалобу і страждання, за збереженням у *Слові про Ігорів похід* повір'ям, розсівали Карна і Желя, а про ідентичність Лади дотепер точиться між філологами дискусія, чи це назва богині кохання у слов'ян, чи просто синонім до слова «любов». Все це прояснюється, якщо збагнути, що мислення первісної людини позначене рисами анімізму. Вона була переконана, що душевний світ не має зв'язку з тілом, і що її поведінка обумовлена впливом різного роду духів. При чому така віра трималась до дуже пізнього часу. Не випадково в середньовіччі так широко займалися вигнанням з людини чортів, під впливом яких виникав нібито стан істерії. Більше того, на світанку цивілізації вірилось, що сама душа ніщо інше, як дух так чи інакше пов'язаний із диханням. Про це свідчить її назва в різних мовах. Не тільки слов'янські *душа* і *дихання* споріднені між собою, але й румунські слова *suflet* і *sufflare*, санскритське *атман*, яке в будизмі означає «особистість, індивідуальна душа», споріднене з німецьким *atmen* «дихати», в давньоєврейській мові слово *нефеш* означає і «душа» і «подих», а слово *руах* означає в рівній мірі «вітер», «дух», «душа» і «божественний дух» (*логос*); в мадярській мові *lélek*

значить «душа», а *lélegzeni* значить «дихати». В давні часи вірилось навіть, що душа може вилетіти під час чихання, і воно може стати смертоносним. Тому давні греки, почувши, що хтось чихає, вигукували: «Зевсе, рятуй!» І до сьогодні у такому випадку в різних мовах бажають здоров'я або щастя. Вірилось також, що коли людина позіхає або зіває, ворожий дух може влізти в неї⁷.

Саме тому, що в усіх мовах, незважаючи на пізніші впливи раціоналізму, зберігаються сліди анімістичних уявлень, у кожній з них існує об'єктивна підстава для оживлення абстрактних іменників при допомозі дієслова, тобто для утворення дієслівних метафор.

Увиразнення мови при допомозі **прикметника**, а саме перестановка (інверсія), метафоричні епітети, а також функціональна рівноцінність епітета і прикладки також мовні явища, які пояснюються історично, і міркування О. О. Потебні в даному разі дуже слушні. Згідно Потебні, мислення первісної людини зводило все до відношення «я і моя чинність». Відмінювання прикметника в сучасних слов'янських мовах, в ході якого прикметниковий корінь набуває закінчення займенника, віддзеркалює злитість на давньому етапі прикметника і займенника, особи та її прикмети. Як відомо, у давніші часи в спільнослов'янській мові прикметники відрізнялись від іменників лише, або переважно, своїми синтаксичними функціями, збігаючись здебільшого із ними морфологічною структурою. Це пояснюється тим, що між іменником і прикметником існує генетичний зв'язок, адже в спільноіндоевропейській мові існувала єдина недиференційована категорія імен, з якої виділилась, постійно вживаних у ролі означення (атрибута), група слів, яка поступово оформилась в окрему частину мови, — прикметник⁸. Потебня у зв'язку з цим зазначав: «Відмінність між іменником і прикметником у мові... зменшується в напрямку до минулого... В іменнику в тому же напрямку від нас збільшується атрибутивність»⁹.

У літературних жанрах, а також в динаміці розвитку художніх засобів літератури, минувшина, як відомо, завжди кидає свою тінь на сучасність: діахронія завжди спроектована на синхронію. Тому в літературних творах, що належать до новочасних етапів розвитку словесності, вищезгадані особливості архаїчного мислення, а також взаємозалежність і навіть злитість частин мови в минулому, вступають у чинність їхнього функціонування як елементи поетичної мови. В такому контексті оживає етимологічна спорідненість частин мови і стають яскравішими водночас специфічні виражально-зображувальні можливості кожної з них зокрема. Для ілюстрації цього положення проаналізуємо останні строфи *Давньої казки* Л. Українки:

І тепер нащадки *графські*
Тюрми міцні будують,
А поетові нащадки
Слово *гострее* гартують

Проти діла *соромного*
Виступає слово *праве* —
Ох, *страшне* оте змагання,
Хоч воно і не *криваве!*

А коли *війна* скінчиться
Того діла й того слова,
То скінчиться *давня* казка
І настане правда *нова*.

Леся Українка була дуже чутливою до семантичних гомологій і контрастів. У даному разі перша строфа фіналу постачає дуже цікавий матеріал для аналізу співвідношень дієслова з іменником у поетичному тексті.

Дієслова, як відомо, розгортають поняття, які стають в центрі уваги мовця. Тому дієслово надає тексту динаміки і емоційної виразності. Порівняльне дослідження стилю різних письменників довело, що твори, в яких переважає емоційність, афект, характеризуються особливо високою частотою вживання дієслів. Про це в нас ще буде мова в останньому розділі. Динамічні й експре-

сивні властивості дієслова ще більше посилюються, коли воно метафоризується.

Таке явище спостерігаємо в першій строфі вищенаведеного уривка. У словосполученні «тюрми будують» дієслово вживається в прямому значенні, тоді як у словосполученні «слово гостре гартують» у переносному. Ці дві дії протиставлені одна одній. При чому наявна певна координація цих значень на метафоричному рівні. Буденне слово не може мати ніякого відношення до тюрем, а от гостре, гартоване, уподібнене до зброї слово може повалити тюрми. Саме так примушує нас інтерпретувати дієслово *гартують* зіставлення з іншими творами поетеси, котра часто порівнювала слово із зброєю і неодноразово висловлювала своє заперечення всіх форм деспотизму.

Звідси й особливо сильне емоційне забарвлення дієслів *будують* і *гартують* в даному контексті.

Їх експресивність стає ще яскравішою внаслідок спарування цих слів морфологічними римами, головна властивість яких полягає в тому, що вони бліді, банальні. Внаслідок цього, закінчення взаємно нейтралізуються і на перший план виступають семантичні відношення самих коренів дієслів.

Як відомо, в українських думах дієслова часто зустрічаються в позиції рими, і живучість дієслівних рим у народній традиції завдячується цим особливостям. Для прикладу візьмемо кульмінаційний момент *Думи про Ганджу Андибера*:

Тоді козак, бідний нетяга, по кабаку *походжає*,
Кватирку *одчиняє*,
На бистрії ріки *поглядає*,
Кличе, добре *покликає*:
«Ой ріки, — каже, — ви ріки низовії,
Помічниці Дніпровії,
Тепер або мене *зодягайте*,
Або до себе *приймайте*».

Оттоді один козак іде,
Шати дорогії несе,
На його козацькі плечі надіє;
Другий козак іде,
Боти сап'янові несе,
На його козацькі ноги надіє;
Третій козак іде,
Шличок козацький несе,
На його козацьку голову надіє.

Цей уривок надзвичайно примітний. Майже всі дієслова винесені у кінець рядків і їх зовнішня подібність доведена до тієї точки, де вона нейтралізується. При чому це відбувається двояко: спочатку через наявність морфологічної рими, а далі — через використання епіфори: повторюються тричі дієслова: «іде», «несе» і «надіє». Важливою стала, таким чином, повторюваність самих вчинків, жестів, а це приводить до їх драматизації і водночас до вияскравлення ситуації козака-нетяги, який зазнав тяжку зневагу «дуків срібляників» і примусив їх за це дорого заплатити.

Літературний вірш знає широку гаму увиразнення морфологічної будови й семантики дієслова. Прикладом можуть бути цитовані вже рядки поезії Тичини *Я утверждаюсь*:

Я стверджуюсь, я утверждаюсь,
бо я живу.

У першому рядку вжито дієслова синоніми. Різниця між ними полягає у відмінності префіксації, яка ще більше підкреслює кореневу тотожність і посилює емоційну виразність дієслів, їх риторичне звучання. Слов'янські мови, в яких афіксація, а, головне, префіксація дієслова має таку велику вагу в системі словотворення, дають поетам несподівані можливості використання цієї особ-

ливості для актуалізації поетичної мови. В того ж поета знаходимо протилежний до попереднього приклад:

Місто от-от засне, замре, навіки заніміє —
без хліба, без води, без ласки дружньої.

(Вулиця Кузнечна)

У першому рядку дається перелік дієслів з однаковим префіксом. Повторення префіксів приводить до їх взаємної нейтралізації, внаслідок чого ще більше драматизується заключений в коренях дієслів сенс.

В другій строфі фіналу поеми Лесі Українки *Давня казка* на першій план виступають прикметники.

Вони окреслюють і увиразнюють ознаки предметів, явищ, понять. Таким чином, у сучасній мові головна їх функція зображувальна. В той же час прикметник надає реченню певне експресивне забарвлення. Тому висока їхня частотність вживання відрізняє мову словесності від наукових текстів. Але частотність використання прикметників не однакою в різних стилях і в різних жанрах. Відомо, наприклад, що творці античної епопеї залюбки використовували епітети, навіть постійні.

Пригадаймо початок *Енеїди* Вергілія:

Збройного славлю звитяжця, що *перший* з надмор'їв *троянських*,
Долею гнаний *нещадно*, на берег ступив *італійський*.
Горя він досить зазнав, суходолами й морем блукавши,
З волі *безсмертних* богів та *мстивої* серцем Юнони.

(Переклад М. Зерова)

Підкреслені означення показують, що в античному епосі роль епітета не тільки зображувальна. Внаслідок генетичної спорідненості прикметника з іменником, він

уповільнює розповідь і надає текстові рівноваги й розваженості.

Особливості використання прикметників характерні і для українських сонетів, зокрема для творів М. Зерова і М. Рильського. Ось, як описує М. Рильський зустріч між Енеєм і його матір'ю Афродітою:

Анхізів син, вклонившись богині,
Поглянув їй, *окрилений*, услід,
Рожева хмарка кризь гірлянди віт
Пішла від його у простори *сині*.

Це ж нею дихав і сміявся світ,
Це ж їй молились зграї лебедині.
Їй, що зродилась *в прибрежній* піні
І що *міцніша* за *міцний* граніт.

Еней ще чув *гарячої* долоні
Безсмертний дотик на своїм чолі,
А в морі хвилі гналися, мов коні,

Гойдалися *троянські* кораблі,
І ряд очей, *прихильних* і *ворожих*,
На них дивився із чертогів *божих*.

Порівнюючи цей текст із вступом до поеми Вергілія, помічаємо навіть текстуальне співпадання певних прикметників (троянський, безсмертний), а епітет «ворожий» близький до вжитого Вергілієм для характеристики олімпійської богині епітета «мстива». І все ж, приглядаючись уважніше до прикметників цього вірша, можемо здогадатись, що він написаний новочасним, а не античним поетом. Афродіта — богиня кохання — *міцніша* за *міцний* граніт. Це вже не міфологічне мислення, а улогічене, це «філософствування» над міфом. Епітет *міцний* відноситься, так би мовити, не до виду, а до

роду, не до одиниці, а до загалу. Це не характеристика богині кохання, а почуття любові між чоловіком і жінкою взагалі.

Подібне вживання прикметника — з метою підкреслення семантичних співвідношень всередині тексту — характерне для Лесі Українки, тому уривок її твору послужив нам вихідним пунктом цього аналізу. Отож, у фіналі поеми *Давня казка* читаємо: «Проти діла *соромного* виступає слово *праве*.» У даному разі поетеса має на увазі дуже узагальнююче значення як іменника, так і прикметника, — в цьому протиставленні заключено цілий розділ революційної етики. Протиставлення між іменниками *діло* і *слово* здійснюється за допомогою прикметників антонімів *соромний-правий* і посилюється внаслідок того, що прикметник *правий* римує з *кривавий*. Таке співвідношення висуває на перший план семантику цих прикметників, яка пов'язана з походженням даних слів. Отже у певні співвідношення вступають не тільки іменники з прикметниками, а іменники з іменниками, з яких походять дані прикметники. Маємо на увазі протиставлення *діло-сором (слово-правда)*, *змагання-страх*, *змагання-кров*, оскільки іменникове походження відносних прикметників *соромний, правий, страшний, кривавий* ще досить прозоре.

В останній строфі наведеного фіналу найважливіша роль відводиться іменникам. Висока їх частотність вживання, як і висока частотність вживання прикметника, є ознакою розсудливого, урівноваженого стилю. Тому Леся Українка залюбки спирається на іменник для складання своїх афоризмів. При чому це абстрактні розмінники, значення яких обігрується поетесою. Ми бачили, як у третій строфі *праве слово* протиставлялось соромному *ділу*. Велика абстрагуюча сила іменника дозволяє й інакше поставити співвідношення між цими явищами. *Діло* і *слово* можуть поєднатись. Така спроба синтезу робиться поетесою в останній строфі, де вже протиставлено іменники *казка* і *правда* з відповідними епітета-

ми, — причому «нова правда» символізує рівнозначну торжеству справедливості єдність діла і слова. Таке розуміння впливає з контексту, який модифікує і значення слова *казка*. Воно тут загальне позначення несправедливого ладу, який зникне в результаті торжества справедливості. Контекст модифікує і значення прикметника *давня*. Виходить, що це не стародавня *казка*, а *давня* тільки в розумінні довгого часу, на протязі якого діяли її закони.

Таким чином слово, яке попадає в певне оточення, модифікує своє значення, і ця модифікація у великій мірі залежна від характеристики частини мови, до якої воно належить.

У зв'язку з експресією іменника хочеться зупинитися на питанні про іменний стиль в поезії.

Іменним або субстантивальним стилем називають такий стиль, в якому послідовно уникається вживання особових форм дієслова¹⁰. Як приклад такого стилю ми вибрали один вірш Ліни Костенко.

Малина, м'ята, дим і димарі.
Лункої тиші гойдалки сорочі.
І вишняки — чим вище на горі,
тим вишеньки дрібніші і солодші.

Якби мені вернутися туди!
Там яблуні старі і розсохаті.
Сади мої, сади мої, сади!
Як важко бути Антесем на асфальті!

В цьому вірші немає жодного дієслова в особовій формі. Правда, з погляду орієнтованої на дієслово граматики можна твердити, що в четвертому, шостому восьмому рядках опущено дієслово-зв'язку *бути* в третій особі, а в п'ятому можна вважати, що пропущено якесь дієслово в умовному способі, яке можна вставити

за зразком «якби хотілось вернутися мені туди!». Але не можна залишити поза увагою факт, що послідовне випущення дієслова в особовій формі не може у даному вірші бути результатом випадку. Це пояснюється лише настановою поетеси на іменний стиль, спроможний зображувати дійсність з погляду ставлення мовця-суб'єкта ¹¹.

Наведений вірш виражає тугу поетеси за не названим селом, де існує можливість безпосереднього спілкування людини з природою. Ключ до вірша дає вказівний займенник *там*. Як і кожний вказівний займенник, *там*, яким відкривається шостий рядок, локалізує висловлення з погляду просторово-часових відношень між мовцем і слухачем, але з погляду його спеціального значення оцей *там* протиставляє описану за допомогою іменникових конструкцій картину іншої, з якої названа лише одна деталь, — асфальт. Оце і є *тут* протилежне до *там*, це місто, в якому живе поетеса, де «важко бути Антеєм», важко черпати силу для спілкування з природою. Цей *там* можна розглядати як шифтер, як перемікач цілого вірша. Всі такі рядки з одного боку — локалізація описаних деталей, з другого боку їх — оцінка з погляду вражень і ставлення суб'єкта мовця. Отож прикмети лірики виражені досить яскраво. Все це ще більше посилюється введенням аж трьох окличних речень, з яких одне також сформоване на тлі називного речення («Сади мої, сади мої, сади!»), друге висловлює бажання, третє — скаргу. Ліричність вірша вияскравлюється. Для Ліни Костенко такий тип поезії характерний, оскільки її творчість розвинулась на тлі найкращих надбань поезії ХХ століття, зокрема урбаністичної стихії світової поезії, і поєднання рельєфності в описуванні деталей, розсудливості з філософським відтінком і підкресленою суб'єктивністю в оцінці явищ є саме її домінуючими прикметами.

Така поезія завжди орієнтована на мовця, тому іменник і займенник — чи то вказівний, чи то відносний, —

відіграють у ній дуже важливу роль. Так, наприклад, у вірші «Жінки родили як Родени», адресуючись до підростаючих дітей, вона пише:

Що було на землі, — не питайте.

І що це ще не все, — простіть.

Тут у двох рядках вжито аж три займенники, при чому поетеса обіграє подвійне значення слова *що*, як відносний займенник і як з'ясувальний сполучник, далі маємо вказівний займенник *це* і означальний — *всякий*. Експресивність займенників у Ліни Костенко легко пояснити, якщо брати до уваги думку Якобсона¹², що займенник, на відміну від ряду інших частин мови, — чисто граматична, позбавлена лексичного значення одиниця. Роль його — визначати відношення між словами. Внаслідок цього він особливо яскраво підкреслює протилежність між членами зіставлення.

Датський мовознавець Отто Йєсперсен звертає увагу на іншу особливість займенника, а саме на його роль у перестановці значень — це свого роду перемикачі значень (шифтер), оскільки конкретний зміст, який вкладається в займенники, чисто ситуаційний, він лежить поза текстом.

У другому розділі книги *Велика традиція* ми мали нагоду проаналізувати особливості вживання займенника як конструктивного начала твору барокового поета Г. Сковороди, поета-класициста Івана Котляревського і поета-романтика Тараса Шевченка.¹³

Тут прослідкуємо конструктивну роль займенника у вірші Шевченка *Мені однаково*.

Мені однаково, чи буду
Я жить в Україні, чи ні.
Чи хто згадає, чи забуде
Мене в снігу на чужині —

Однаковісінько мені.
В неволі виріс меж чужими,
І, не оплаканий своїми,
В неволі, плачучи, умру,
І все з собою заберу,
Малого сліду не покину
На нашій славній Україні,
На нашій — не своїй землі.
І не пом'яне батько з сином,
Не скаже синові: «Молись.
Молися сину: за Україну
Його замучили колись».
Мені однаково, чи буде
Той син молитися, чи ні...
Та не однаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окраденую, збудять...
Ох, не однаково мені.

(В казематі 1847)

Цей вірш, написаний поетом в судьбоносний момент свого життя, коли він чекав у тюрмі вироку (можливого заслання до Сибіру), є спробою Шевченка визначити своє ставлення до власної долі, як і до долі України. Всі ці складні стосунки виражені в першу чергу за допомогою конструктивних можливостей займенників. Насамперед ідеться про ліричного героя, який у даному разі і формально і реально співпадає з поетовим *я*. Це поетове *я* поставлене у зв'язок з Україною, властиво, з її територією, з українською землею, оскільки саме територіально він був відірваний від України і не мав певності в тому, чи ще побачить її. Тому й появляється займенник *наш*, оскільки поет вважає, що він є часткою спільної батьківщини, що йому, як усім іншим українцям, має належати земля України. Вводячи першу особу

множини, до якої він і співвідносить своє я, Шевченко має тут одну геніальну знахідку, що саме ґрунтується на особливостях семантики займенника в українській мові. Так лаконічно, виключно за допомогою займенників, здається, у жодній іншій мові, окрім слов'янських, не можна виразити думку, що заключена в рядку «на нашій — не своїй землі». Румун це «не своїй» передав би як *nu al nostru propriu*, німець *nicht unser eigenes*, маляр *nem a mi saját*, англіканець *not our own*, італієць *non la nostra*, француз, мабуть, і не знав би, як перекласти і вжив би цілу перифразу.

Цей яскравий приклад свідчить про велику вагомість займенника як виразника поетичної думки, незважаючи на його лексичну «порожність», бо художній образ не можна збудувати за допомогою самих займенників. Але в поетичних творах важливі, як вже сказано, не тільки образи, важливі й певні відношення між словами. Адже, кінець кінцем, і поетичний образ — будь-то метафора, порівняння, метонімія, — ніщо інше як встановлення певних стосунків між явищами. А займенник, властиво, і є граматичною категорією, яка виражає відношення. «На нашій — не своїй землі» є виразом відношення, але не між поетом і його народом, як у попередніх рядках, а між Україною й Росією в добу царату.

Далі поет від розмови про землю України переходить до розмови про Україну як абстрактне поняття. Цю абстракцію він замінює алегорією, ототожнюючи Україну з дівчиною, яку присплять лукаві вороги і збудять уже окрадену в огні. Тим і виправдовується перестановка — розмова про Україну перемикається від займенника *ми* на займенник *вона* (її збудять). Роль перемикача виконується теж займенником. У складних взаємовідношеннях, встановлених займенниками, у цьому вірші певну роль відіграють і інші, досі нами не згадані, займенники як-от: «неоплаканий *своїми*», де поет вперше встановлює свою кровну спорідненість з населенням

України, далі «все з собою заберу», де підкреслено трагізм розлуки, внаслідок якої загубиться слід поета на його власній землі, нарешті вказівний займенник *той*, яким зафіксована відстань між поетом і індивідуальними представниками народу. Саме про долю цілого народу твердить поет, що вона йому не байдужа, повертаючись знову до займенника першої особи однини, яким і починався вірш. Цей займенник повторюється двічі: «та не однаково мені», «ох, не однаково мені». В такий спосіб ціле завершується, замикається внаслідок використання конструктивних властивостей займенника.

Чим пильніше вивчаємо фонетичні й морфологічні особливості літературних творів, тим більше ми вражені значенням чисто граматичних чинників у генезі тієї властивості, яку звичайно називаємо художністю. Роман Якобсон відмічає з цього приводу: «Коли об'єктивний, уважний, докладний цілісний опис розкриває граматичну структуру окремого вірша, картина відбору, розподілу і співвідношення морфологічних клас та синтаксичних конструкцій може приголомшувати спостерігача несподіваними, вражаюче симетричними розташуваннями, співрозмірними побудовами, майстерними скупченнями еквівалентних форм і яскравих контрастів. Зокрема, спостерігача може здивувати крайня кількісна обмеженість використаних у даному творі морфологічних і синтаксичних елементів. З другого боку саме цей вибір дозволяє слідкувати за досконалою взаємодією реально використаних компонентів. Симетричне повторення і контрастне зіставлення граматичних значень перетворюється на поетичний принцип»¹⁴.

Критикуючи Якобсонів підхід виявлення «граматики поезії», який поміг йому розкрити універсальні закони поетичної творчості, які виступають у літературах різних народів з різних континентів у віддалених одна від іншої епохах, відомий радянський літературознавець М. Б. Храпченко твердив, що зіставлення такого різноманітного матеріалу лише доказ того, що Якобсон

не зрозумів головного, тобто він не тямить, що у літературному творі головною є ідея, пов'язана із запитами часу¹⁵. На нашу думку, правда на боці Якобсона. Звичайно, ніхто не заперечує, що художник насамперед син свого часу і що він бажає сказати своїм сучасникам про те, що його хвилює в дійсності, в якій живе. Але, М. Б. Храпченко не бере до уваги саме обмеженість засобів письменника. Він, як будь-який художник, не може виразити більше, ніж того дозволяє матеріал, яким він оперує. Отож, щоб оцінити заслуги письменника і правильно розуміти сенс його твору, до нього слід підійти, як те рекомендує згаданий вже нами Юліан Кжижановський,¹⁶ саме з сторони форми, від площини форми, щоб звідтам розшифрувати зміст. Тільки проникнувши в особливість словесної тканини художнього твору, а далі розібравшись у правилах літературних жанрів, які тісно пов'язані із можливостями художнього слова, дослідник зможе дійти до ядра художнього твору. Інакше він засуджений на те, щоб «переказувати зміст», і його ставлення до художнього твору буде таке саме, як і людини невченої, невідготовленої, яка сприймає описані у творі пригоди за чисту правду, а скарги ліричного героя лише як інтимну сповідь поета.

Без зрозуміння універсальних законів художньої творчості будь-який справді фаховий аналіз літературної творчості не можливий. Цього зрозуміла вже античність, і з давньої Греції, Індії, Китаю до нас дійшли уважні спостереження над мовними прийомами письменника. Для лірики ці прийоми пов'язані в першу чергу із повторюваністю вжитку. На відміну від промов, яких виголошують лише один раз, літературний твір, зокрема віршований, (а такими у давнину, до винайдення друку, були навіть наукові твори), а також народний твір, який розповсюджувався усно, повинні насамперед запам'ятовуватись для повторного вжитку¹⁷. Тому основні правила цих творів мнемотехнічні. Цим

і пояснюється, на нашу думку, велика вага симетрій на всіх рівнях — звуковому, морфологічному, синтаксичному, просодичному. А що ця симетрія викликає водночас і естетичне задоволення, то цілком природно, щоб ця «граматика поезії» стала наріжним каменем літературної творчості всіх епох і народів. І вона дійшла до великої досконалості особливо у витворах, які виявляють ознаки наскрізного паралелізму. Про них у нас ітиме мова в наступному розділі.

IV. НАСКРІЗНИЙ ПАРАЛЕЛІЗМ

Остаточна мета будь-якого поетичного твору — це досягнення ефекту словесної інкантації. Це усвідомлювали вже античні мислителі. У Горгіаса з Леонтіной, одного з відомих софістів (нар. около 487 р. до н.е.) знаходимо положення, яке підтверджує наше припущення, висловлене у першому розділі цієї праці про те, що початкова функція поезії тісно пов'язана з функцією заклинання. В праці «Похвала Гелени», яка дійшла до нас тільки в уривках, він писав: «Слово має той же вплив на склад душі, який мають ліки на тіло. Подібно тому, як той чи інший лік може вигнати із тіла різні соки (*гумоус*) і внаслідок цього деякі переривають течію хвороби, а інші течію життя, так і серед слів: деякі розчулили слухача, інші приносили йому втіху, інші страхали, інші підбадьорювали, а ще інші заволоділи душами, наче зачарували або наврочили їх».¹ Тому і говорить Горгіас про чар, який впливає з штучної бесіди (*діа логон епоїдай*). Горгіас визначав поезію, беручи за її квінтесенцію певний спосіб метричної організації мовлення. Це можна йому зарахувати як недолік, тому що він форму виявлення уважав сутністю і нехтував поетичністю прози (останнє було підкреслено пізніше Арістотелем — його ж критиком). Але примітною є сама обставина, що людина, яка стояла близько до колиски художнього слова, відчула так гостро значення органі-

зованості поетичного тексту на мовному рівні, вважаючи саме це секретом його впливу на слухачів.

Не випадково античність вивчала послідовно принципи мовної організації художніх текстів, і один із софістів, Стасімбротус із Тасіуса, вже відстоював думку про те, що сенс художнього твору найкраще розкривається шляхом розбору лінгвістичних засобів.

Недооцінка мовного аспекту літературних творів, яка й привела поступово до розколу між літературознавством і мовознавством, пов'язана із впливом естетики романтизму. Романтики намагались змести з дороги віджилі канони літературної творчості, і для виправдання такого святотатства спирались на твердження про божественне джерело поетичного дару. Було б, звичайно, великою помилкою заперечувати роль творчого натхнення. Поетом треба вродитись, і цю здатність не можна засвоїти ані з підручників поезики, ані наслідуванням чужих моделей. Поетичний дар, як це показала новочасна психологія глибин, пов'язаний з умінням деяких обдарованих від природи людей сильніше, ніж інші, реагувати на імпульси підсвідомості, розсувати у певній мірі туман таємничого, невідомого, того, що скрито перед логікою, яка спрямована на практичне і доцільне пізнання, і водночас з умінням виражати словом оці свої здогадки, впливати словом на інших людей. Але романтики забували про те, що знав уже Горгіас, а саме, що слово поета може стати дійовим тільки тому, що це слово розмірене, що в поетичному мовленні врахована величезна сила, яка прихована у кожному складі. Якщо Юрій Лотман робить сьогодні аналізи, з яких випливає, що поетичний твір треба читати по складах, тому що ефект поезії пов'язаний із взаємодією складів, а не тільки слів, то про це здогадувався майже дві з половиною тисяч років тому софіст Горгіас. Починаючи від найменших одиниць і аж до цілості твору, кожний елемент у поезії функціональний, кожний діє у взаємодії з іншими. Це й

називаємо наскрізним паралелізмом. Тенденція до наскрізного паралелізму існує в кожній поезії як потенція, як віртуальна можливість, але ця можливість реалізована до кінця лише у найбільш кристалізованих творах, переважно у витворах народної поезії різних культур. Початок вивчення наскрізного паралелізму слід пов'язати з іменем Роберта Лоуса, який наприкінці XVIII століття провадив дослідження над поетикою біблійного стилю і констатував наявність у ній паралелізму членів (*parallelismus membrorum*). Пізніше подібні прийоми були відкриті при аналізі фінської епопеї «Калевала», при вивченні староіндійської і старокитайської літератур ². В різних працях Роман Якобсон проаналізував зразки російської народної поезії, а в співавторстві з іншими мовознавцями вірші Бодлера і Емінеску. Наше завдання скромніше, хочеться показати на прикладах українського фольклору тісний зв'язок між наскрізним паралелізмом і стереотипністю народного вірша, і виявити, в який спосіб функціонують різні прояви паралелізму, в тому числі й наскрізний, у літературному вірші.

У фольклорі найбільш відомі прояви паралелізму на образному рівні. Так званий психологічний паралелізм, як організуючий принцип української народної лірики, був вивчений докладно Потєбнею, який у свою чергу запозичив термін у О. Веселовського. В румунському фольклорі цей прийом функціонує у вигляді зачину: «*frunzã verde*» (листок зелений). При чому згадується завжди листя тієї рослини, чия характеристика найбільше підходить до даної ситуації, або до персонажів, про яких буде мова у пісні. У свій час Б. П. Хашдеу звернув увагу на те, що даний прийом, який дуже розповсюджений в румунських дойнах, типологічно подібний до аналогічних явищ українського фольклору.³ Для ілюстрації прийому «психологічного паралелізму» візьмім історичну пісню про Богдана Хмельницького:

Чи не той то хміль,
що коло тичин в'ється?
Ой, той то Хмельницький,
що з ляхами б'ється!

Чи не той то хміль,
що по пиві грає?
Ой, той то Хмельницький,
що ляхів рубає!

Чи не той то хміль,
що у пиві кисне?
Ой, той то Хмельницький,
що ляшеньків тисне.

Якщо будемо вважати слідом за Ю. Лотманом⁴ паралелізм біномом, в якому один коефіцієнт стає відомим через іншого, зокрема другий служить моделлю по відношенню до першого, а спільними в цій аналогії є саме ті елементи, які виділені як об'єкт пізнання в другому коефіцієнті, то можемо твердити, що моделлю в даному випадку не є хміль, а історична постать — Хмельницький, який цілком випадково мав подібне прізвище. Народ схарактеризував рослину відповідно до відомих йому дій улюбленого національного героя. В першому члені рівняння виділені ті ознаки, які служать об'єктом пізнання в другому, — тобто енергія, сила, дійовість.

Таким чином, паралелізм функціонує не тільки на граматичному, але і на образному, т.зв. ейдологічному рівні.

Те саме можна сказати і про писемну літературу, хоча тут образність функціонує здебільшого інакше, ніж у народній творчості. Коли в літературному вірші намічений паралелізм на рівні слів і словосполучень, тоді між одиницею і моделлю виникають відношення тропу або художнього образу. Так виникає образне висловлення, яке за традицією вважається основною ознакою поезії, воно на думку Романа Якобсона є лише частковим виявом більш загального закону поетичного слова, яке своїм складом є обов'язково біномом. Пригадаймо собі чудовий початок любовного вірша Лесі Українки *Як я умру*:

Як я умру, на світі запалає
Покинутий вогонь моїх пісень,
І стримуваний племін засіяє,
Вночі запалений, горітиме удень.

Ця строфа має велике узагальнююче значення саме через наявність яскравої алегорії, що дозволяє вважати її заповітом поетеси.

Два члени, на яких спирається ця алегорія, — це *слово* і *вогонь*. Слово поета зіставляється з вогнем, маючи з ним певні спільні риси, — вони приносять у життя людей тепло і світло, напевно, духовне. У цій строфі знаходиться ланцюг таких паралелізмів: це не просто вогонь, а покинутий вогонь (через майбутню смерть поетеси), запалений вночі (свою власну добу Леся Українка порівнювала часто з ніччю). Вихідним пунктом однак і тут, як у всіх творах, є співставлення двох термінів, незалежно від того, чи названі вони (як у порівняннях) чи лише один (як у метафорах).

Будучи лише частковим виявом загального закону поетичного слова, художній образ не є завжди присутнім у віршах. Існують чудові вірші, в яких немає жодного образу, або є дуже мало образів. Один з них — це вірш Шевченка *Мені однаково*, аналізований нами у попередньому розділі. Наведемо тут менш відомий приклад, примітний своєю простотою і виразністю. Йдеться про вірш Бориса Грінченка *Смутні картини*, написаний 1883 р.:

*Убогіт ниви, убогіт села, —
Убогий, обшарпаний люд, —
Смутні картини, смутні-невеселі,
А інших не знайдеш ти тут.
Не став би дивитис■ схотів би забути, —
Так сили забути нема:
То рідні села, то рідні люди,
То наша Україна сама ...*

Хоч вірш і називається *Смутні картини*, в ньому дуже мало «картин», зате є настирливе повторення одних і тих же слів, головно прикметників, які розташовані симетрично, а також багато симетрично побудованих синтаксичних одиниць, і примітний розвиток по лінії посилення почуття. «Пуант», що появляється в останньому рядку, — *наша Україна* — розкриває смисл цієї градації і водночас примушує повертатись до прочитаного, розуміти його по-новому. Внаслідок цього, все попереднє стає залежним від цього завершення, утворюючи залежність типу, який в інформатиці відомий під назвою зворотного зв'язку. Саме стрункість граматичних фігур, яка визначає єдність твору, приводить до зворотного зв'язку, який примушує читача заглиблюватись у сенс вірша і становить його привабливість, незважаючи на позірну простоту використаних засобів.

Поняття зворотного зв'язку, запозичене сучасним структуралізмом із кібернетики, становить одну з головних його завоювань і, безперечно, являє собою крок вперед у порівнянні з попередніми методами стилістичного аналізу літературних творів⁵.

Справді, владає в око факт, що в художніх творах кожний поетично значущий елемент посилає читача назад до раніше прочитаного: слово в позиції рими посилає назад до слова, з яким перегукується, рефрен посилає до кінцівки попередньої строфи, і такі синтаксичні фігури як анафора, епіфора, алітерація, які спираються на паралелізм, також зафіксують у пам'яті попередній компонент пари. Навіть психологічний ефект очікування, який викликається римованою поезією, є, власне кажучи, зворотною стороною того ж бажання пригадувати, освіжити в пам'яті раніше відмічений прийом. Читаючи вірш Грінченка, який своєю структурою близький до загадки, адже **В**гадка — слово Україна — дається поетом лише у фіналі, так і хочеться заново повернутись до нього після прочитання, бо кожний елемент набуває тепер додаткових значень у світлі цього

пуанту. Цим і виправдовується використання поетом наскрізного паралелізму. Адже численні однотипні граматичні форми, які у звичній мові справили б враження багатослів'я, редундантності, в цьому контексті доцільні, бо приводять до переважання поетичної функції над номінативною.

Однак у літературному вірші таких випадків, коли художній ефект викликаний майже одними граматичними фігурами, порівняно мало. Здебільшого художність ліричного твору ґрунтується на взаємодії метафор і граматичних симетрій. Зате в народній творчості таких прикладів безліч.

Роман Якобсон зауважив якось, що єдина жива усна традиція в індоєвропейському світі, яка використовує граматичний паралелізм як основний спосіб нанизування суміжних рядків, це російський фольклор — як пісня, так і речитатив. Щодо українського фольклору він обмежив сферу дії паралелізму до такого застиглого жанру, як думи, і то із застереженнями⁶. Ми, з свого боку, вважаємо, що в українському народному вірші наскрізний паралелізм живий, активний поетичний принцип. Щоб це довести, почнемо аналіз не із старовинного твору, а з цілком звичного, з жартівливої пісні, яка дуже популярна серед українського населення Мараморщини, — твору, що перебуває ще в процесі кристалізації.

На тім боці при потоці
Солома горіла.
*Прийди, прийди, легінику,
Бо-м ся розболіла.*

*Тай коли-м ся розболіла
Та й на головоньку,
Прийди, прийди, легінику,
Хоч на годиноньку.*

*Прийди, прийди, бо без тебе
Пуста хата стала,
Через твоє чеканічко,
Я не замітала.*

*Через твоє чеканічко
Я не можу їсти,
Не знаю, де притулитись,
Не знаю, де сісти.*

Це перша, найбільш усталена частина пісні. Чотири строфи в'яжуться не тільки зсередини морфологічною римою наприкінці кожного чотирнадцятискладового коломийкового рядка (занотованого тут по традиції шевченківського коломийкового вірша як 8 — 6), але й між собою: наступна строфа щоразу підхоплює чи то останній, чи то передостанній рядок попередньої. Пісня в такому вигляді справляє враження чогось незавершеного, тому текст продовжується, звичайно, трохи тривіальною кінцівкою, яка не відповідає цілком настрою попередніх ліричних строф. У цьому закінченні зберігається той же принцип нанизування строф:

*А як підеш до другої,
Не діждав би-с року.
Руки би ти поломило,
Рот би ти став збоку.*

*Руки би ти поломило,
Рот би ти став збоку,
А я прийду, подивлюся,
Скажу «тьфу» нівроку.*

Пісня завершилась, але відійшла від свого початку: темпераментна дівчина, яка спочатку тужила за хлопцем, кликала його, тепер уже, ніби заздалегідь, пре-

зирає його, накликує на нього нещастя. Деякі строги фольклористи сказали б у даному разі, що це штучне поєднання, що кінець «взятий з іншої пісні». Нам це не здається. Виконавець лише використав до кінця один і той же принцип нанизування, вибрав навіть можливий поворот теми. У більш досконалих творах народної музи дотримана однак не тільки єдність конструктивних принципів, але і єдність настрою. Твір завершений сам у собі. Ось такий приклад:

Козака несуть
І коня ведуть.
Кінь головоньку клонить. (2)

А за ним, за ним
Його дівчина
Білі рученьки ломить. (2)

Ой ломи, ломи
Білі рученьки
До єдиного пальця. (2)

А не знайдеш ти
Та дівчиноньку
Над козака коханця. (2)

Перший рядок першої строфи і третій рядок останньої строфи перегукуються (говориться про козака, він і названий). За козаком сумує кінь (перша строфа) і дівчина (друга строфа), далі підхоплюється ця же ідея, але не як у вищенаведеній пісні, де ситуація змінилась на протязі твору, тут безнадійність дівчини виводиться з початкової ситуації. Відповідно до цього зчеплені й мотиви ламання рук, пальців, — зовнішні вияви горя. Цей зв'язок — семантичний. З погляду граматичного — паралельні останній рядок першої і другої строф —

Кінь головоньку клонить — (дівчина) білі рученьки ломить — і симетрія доходить до наявності зменшувальних суфіксів. Саме ці «білі рученьки» підхоплені у третій строфі. Отже, лексично пов'язаний початок і кінець твору (слово «козак»), лексично, морфологічно і словотворчо перша, друга і третя строфи. Паралелізм — наскрізний.

Найдосконаліший приклад наскрізного паралелізму в українському фольклорі — це знаменита *Пісня про Байду*.

1. В Цареградї на *риночку*
2. *Та н'є Байда* мед-горілочку,
3. *Ой, н'є Байда* та не день, не два,
4. Не одну нічку, та не годиничку.
5. *Ой, н'є Байда* та й кивається,
6. Та на свого *цюру* поглядається:
7. «*Ой, цюро* же мій *молодесенький*,
8. Та чи будеш мені *вірнесенький?*»
9. *Цар* турецький к ньому присилає,
10. *Байду* к собі *підмовляє*:
11. «*Ой, ти Байдо* та *славнесенький*,
12. *Будь* мені та *лицар* ти *вірнесенький*,
13. *Візьми* в мене *царівночку*,
14. *Будеш* паном на всю *Вкраїночку!*»
15. «*Твоя, царю*, віра *проклятая*,
16. *Твоя царівночка* *поганая!*» .
17. *Ой* крикнув *цар* на свої *гайдуки*:
18. «*Візьміть Байду* добре в *руки*,
19. *Візьміть Байду*, *ізв'яжіте*,
20. За гак *ребром* *зачепіте!*
21. *Ой висить Байда*, та й не день, не два,
22. Не одну нічку та й не годиничку.
23. *Ой висить Байда* та й *гадає*
24. Та на свого *цюру* поглядає.
25. Та на свого *цюру* *молодого*

26. І на свого коня вороного,
27. «Ой, цюро же мій молодесенький,
28. Подай мені лучок та тугесенький,
29. Подай мені тугий лучок
30. І стрілочок цілий пучок!
31. Ой бачу я три голубочки,
32. Хочу я убити для його дочки.
33. Де я мірю, там я вцілю,
34. Де я важу, там я вражу!»
35. Ой як стрілив — царя вцілив,
36. А царицю в потилицю,
37. Його доньку в головоньку.
38. Отож тобі, царю,
39. За Байдину кару!
40. Було тобі знати,
41. Як Байду карати.
42. Було Байді голову ізтяти,
43. Його тіло поховати,
44. Вороним конем їздити,
45. Хлопця собі зголубити.

Поштовх до виникнення цього твору дала реальна подія⁷ — мученицька смерть засновника Січі, князя Дмитра Вишневецького, якого тюремники скинули з висоти турецької вежі Галата над Босфором. Він зачепився на гак і прожив так ще три дні, аж доки люди, які проходили протилежним боком, не вбили його стрілами за те, що він не переставав знущатись з магометанської віри. В народній фантазії подія інверсувалась — Байда убиває з лука своїх головних ворогів — султана і його родину, які полонили його і заключили в тюрмі за спробу зайняти молдавський престол без згоди Порти.

Оскільки сюжетом твору стала кара і помста героя, цілком виправдана і його паралелістична побудова, отже твір явно розпадається на дві частини. Друга

частина, починаючи від 21 рядка, — репліка до першої, в якій ішлося про заманювання й про відмову Байди, і суворе його покарання. Все у другій частині, де йдеться про муки й помсту, симетричне по відношенню до першої.

Симетрія ритмічних щодо дії двох частин підкреслюється мовними засобами. Перші 2 рядки можна розглядати як зачин, експозицію. Отже, початок пісні складають рядки 3—4. Рядки 3—4 повторюються майже дослівно на початку другої частини. Різниця між ними зумовлена зміною ситуації: в першій частині герой щасливий, він гуляє: — «П'є Байда та не день, не два, не одну нічку і не годиночку» — ці рядки базуються на негативному паралелізмі. Повторюється і перший вчинок Байди. У першій частині він п'є, кивається і на щору поглядає, у другій, відповідно до ситуації, він висить, гадає і на щору поглядає. У першій частині Байда звертається до «щори молодесенького», у другій він дивиться на «щору молодого». Паралелізм повний. У першій частині він питає зброєносця, чи буде йому вірний, у другій відбувається випробовування його вірності. У першій султан пропонує Байді свою дочку і за відмову наказує покарати його, у другій частині Байда убиває султана, його жінку і доньку, мстить за кару.

До речі, треба відмітити, що пісня має багато казкових елементів: хтонічну цифру три, привід убити голубів, згадка про царя (замість султана), про царицю і царівну. Заміна історичного султана казковим царем пояснюється тим, що обіцянка руки царівни героєві, — це мотив, який увійшов глибоко в традицію українського фольклору. Розібравши паралелізм по висхідній лінії, по ієрархічній структурі сюжету і мовних засобів твору за принципом симетрії двох частин, розберемо тепер прояви лінійного паралелізму в менших відрізках тексту.

Спочатку про римування, просодичні і граматичні аспекти. Римування *Пісні про Байду* слідує принципу римування в українському фольклорі, — подибуємо пе-

реважно морфологічну риму, тобто римують між собою однакові частини мови на основі однакових парадигматичних (відмінкових і дієвідмінкових) форм. Крім того, римують однакові частини мови з однаковими, звичайно пестливими, суфіксами. Наприклад: риночку — горілочку, молодесенький — вірнесенький, славнесенький — вірнесенький, молодесенький — тугесенький, тобто називні форми іменників або прикметників із зменшувальними суфіксами. Прикладом можуть бути: кивається — поглядається, присилає — відмовляє, гадає — поглядає. Це дієслова теперішнього часу першої дієвідміни третьої особи, перша цитована пара — зворотні дієслова.

Більшість рим у пісні зустрічається у кінці рядків, але подекуди зустрічається внутрішнє римування того ж типу. На внутрішньому римуванні побудована найбільш динамічна частина пісні — момент убивства султана і його сім'ї (рядки 33—37): «Де я мірю, — там я вцілю. Де я важу, там я вражу». Далі римують два дієслова в формі минулого часу чоловічого роду, а ще далі дві пари іменників жіночого роду в знахідному відмінку. В даному разі римування ґрунтується не тільки на відмінкових закінченнях, але і на суфіксах іменників: *царицю* — *потилицю*, *доньку* — *головоньку*.

Випадають із послідовності вживання рим у пісні лише 4 рядки, саме ті два, які повторюються майже однаково (не день, не два; не нічку, не годиночку). Відмінність просодії цих рядків ще більше підкреслює їх функцію членування пісні на дві частини. Наявність рими, яка базується на певних морфологічних категоріях, відразу підказує нам, що в творі рясніють випадки синтаксичного паралелізму, адже однакові закінчення слів, які належать до тих самих частин мови, підказують наявність синтаксично однакових конструкцій.

Це наочніше доводиться тим, що дуже часто є паралельними не лише закінчення рядків, але й початки.

Синтаксична і лексична анафора домінує в тексті, спираючись найчастіше на лексично несамостійні частини мови (сполучник «та», вигук «ой») і на повторенні тих самих дієслів або займенників. Назвемо лише найбільш яскраві приклади синтаксичного паралелізму, щоб не повторювати всю пісню. Дієслово *н'є* появляється тричі підряд: у 2-му, в 3-му і в 5-му рядках. Перші два випадки не підкріплені однаковими конструкціями, це лише введення мотиву; третє повторення уже спирається на паралелізм двох рядків: «Ой н'є Байда, та й кивається, та на свого щору поглядається (одинакові дієслівні конструкції) — однакові присудки. «Цар турецький к ньому присилає, Байду к собі підмовляє», — форми *к ньому*, *к собі* граматично паралельні і мають однакові прийменники, їх семантика протилежна: одне позначає віддалення від себе, друге — приближення.

Рядки 11–12: перший рядок це звертання, а далі йдуть рядки: «Ой, ти Байдо та славнесенький, Будь мені лицар та вірнесенький»; друге речення включає дієслово у наказовому способі. Рядки подібні тим, що в обох виступає сполучник *та* і прикметник у пестливій формі. 12-ий рядок відкривається словом *будь*, яке співвідноситься до слова *будеш* у звертанні Байди до зброєносця і до слова *будеш*, яке з'являється через рядок, — на початку 14-го рядка. Цілком паралельні 15–16 рядки, об'єднані анафорою: «Твоя, царю, віра проклятая, твоя царівночка поганая», — рядки, які рясніють і співзвуччями. Голосні в цих рядках такі: о, я, а, ю, і, а, о, я, а, я / о, я, а, і, о, а, о, а, а, я. Це ті самі голосні з майже однаковою дистрибуцією. Дієслово *взяти* повторюється кілька разів підряд (як і дієслово *бути*) з певними варіаціями словоформ. На початку 13-го рядка надібуємо форму *візьми*, на початку 18 і 19 рядків — форму *візьміть*, за якою слідує слово «Байду», яке пов'язує 18-ий рядок із 19-им, тоді як 19-ий із 20-им пов'язується однаковим закінченням рядків і синтаксичним паралелізмом у побудові речення (однорідні при-

судки). Такий альтернативний зв'язок між рядками характеризує всю пісню. 1-ий і 2-ий рядки пов'язані кінцем, 2-ий і 3-ий — початком (повторюється слово *н'є*), 5-ий і 6-ий — кінцем, 5-ий і 7-ий — початком (*ой*), 7-ий і 8-ий — кінцем, 6-ий і 8-ий — початком (*та*), 13-ий і 14-ий — кінцем, 12-ий і 14-ий — початком (*будь-будем*), хоч, звичайно, може статись, що пов'язані і кінець і початок завдяки римі й анафорі (рядки 15—16).

Побудова другої частини іде за тими же принципами. Перші два рядки (21—22) повторюють 3 і 4 рядки першої частини, але вони так само добре зцементовані з другою частиною, бо початок 21-го рядка повторюється у 23-му: «Ой висить», а 23-ий рядок у свою чергу має однакову синтаксичну будову із 24-им: «Висить... та гадає. Та... поглядає», 24-ий рядок пов'язаний із 25-им анафорично, повторюється словосполучення «та на свого щюру», 25-ий і 26-ий рядки цілком паралельні: «та на свого щюру молодого, та на свого коня вороного» — це два паралельних додатки. 27-ий і 28-ий рядки римують, отже морфологічно останнє слово належить до тієї ж парадигми і стоїть в тій же формі.

Синтаксично паралельними є 28-ий і 29-ий рядки з повторюваним наказом і навіть однаковою семантикою й тотожним складом: «Подай мені лучок тугесенький», «подай мені тугий лучок». Повторюване дієслово *подай* у наказовому способі співвідносне з наказовою формою дієслова у 18-му і 19-му рядках *візьміть* не тільки граматичною формою, але й тотожністю семантичного поля (давати, брати). Повторюваність у 29-му рядку плеонастична, вона виправдана не стільки загально-стилістичними міркуваннями, скільки необхідністю вжиття в кінці рядка слова *лучок*, яке у попередньому рядку стояло всередині рядка. Тим самим відразу готується терен для двох слів з 30-го рядка: *стрілочок* і *лучок* — останнє з них в позиції рими. 33—37-ий рядки найбільш сконденсовані щодо рими і поєднують фонетичну і просодичну симетрію. Така симетрія закладена

в усіх римах із морфологічною рекурренцією, характерних для народної пісні. Крім того, ці рядки являють максимальну синтаксичну і семантичну симетрію: «Де я мірю... там я вцілю, де я важу... там я вражу». Тут наявна однакова синтаксична конструкція обох рядків, а слова *мірю* і *важу* з одного боку, *вцілю* і *вражу* — з другого, — є синонімами. Синтаксично паралельні 36-ий і 37-ий рядки, а слова *головонька* і *потилиця* мають між собою метонімічний зв'язок (частина-ціле). Дієслово *вцілити* повторюється у 33-му і 35-му рядках. Рядки 41—45 представляють собою своєрідний підсумок твору засобами вивірення протилежного розгортання подій. Це ніби криве дзеркало пісні.

На основі вищерозглянутих прикладів напрошується такий висновок. Конденсація поетичних творів — результат згущеності естетичної інформації. Народ справедливо каже: «З пісні слова не викинеш», маючи при цьому на увазі не тільки лексикальну вартість даних мовних одиниць, але і надійність їх вкраплення в текст завдяки використаним граматичним фігурам.

«Поезія граматики», як її називав Роман Якобсон, збільшує емоційну виразність поетичних текстів найрізноманітнішої вартості, походження, спрямованості.⁸ Для більшої доказовості звернімось до прикладу з лірики Івана Франка. Йдеться про яскравий своєю образністю твір, в якому між образними і граматичними прийомами поетичності наявний взаємоспрямований зв'язок. Вірш — без заголовка й писався 1896 року:

Пісне, моя ти підстрелена пташко,
Мушиш замовкнуть і ти.
Годі ридати і плакати тяжко,
Час нам зо сцени зійти.

Годі вглибитися в рану затрутую,
Годі благать о любов.

З кожною строфою, з кожною нотою
Капає з серденька кров.

З кожною строфою, з кожною нотою
Слабшає відгомін твій...
Пісне, напоєна горем — отрутою,
Час тобі вже на спокій.

На початку розділу «Речення як клітина поетичного твору» ми висунули гіпотезу про те, що між образним мисленням і будовою речення існує структурна гомологія, спираючись на яку можна було б знайти спільний знаменник для методології їх взаємозв'язаного аналізу. В наведеному тексті поєднується на образному рівні уявлення про птаха — співучу істоту — і пісню поета. Ситуація обох представляється однаковою — обидва поранені. Наявність такого уособлення пісні приводить до нашарування поетичної функції на означаючу, номінативну, отже до виникнення двозначності, яка свідомо підтримується поетом, — підстрілена пташка, але сам він заглиблюється в свою не тілесну, а душевну рану, отрутою напоєний знову таки не птах, а пісня. З другого боку, в результаті введення уособлення, можливе роздвоєння — поет розмовляє з власною піснею, більше того, з власним поетичним даром — (який є тільки потенцією, а не реальністю), як із живою істотою.

На рівні образності відбувається постійна гра між двома планами — абстрактним і конкретним, тобто між метафорою і її реальним відповідником. Ця гра не була б можливою, якби образ не мав подвійну основу, тобто паралелістичну структуру.

Цей же паралелістичний принцип діє і на чисто мовному рівні твору. Запозичений він автором з народної творчості. Про це легко можемо переконатись, порівнюючи вірш Франка з наведеною народною піснею *На тім боці при потоці*. Принцип зчеплення строф однаковий. Заключні рядки одної строфи підхоплюються на

початку наступної чи то завдяки анафорі, як на початку другої строфи, коли слово *годи*, яким відкрився третій рядок першої строфи, підхоплюється двічі, чи то внаслідок дослівного повторення, як це сталося на початку третьої строфи, де повністю повторений третій рядок другої строфи.

Цілий ряд внутрішніх повторень сигналізують наявність синтаксичних паралелізмів. Надибуємо у творі і синоніми, і тавтологію — тобто паралелізми на лексичному рівні (ридати-плакати, горе-отрута), які також пов'язані з поетикою народної пісні. Причому такі граматичні фігури використані у творі, який водночас тісно пов'язаний і з поетикою літературного вірша уже самою тематикою, адже звертання поета до своєї пісні, до музи це надзвичайно популярний в традиції європейського літературного вірша мотив. Топос, «загальне місце», в цій традиції є також порівняння життя з театром, яке й підказало поетові запрошення до пісні: «Час нам зо сцени зійти». Отож, твір є синтезом усно-народних і писемних традицій, що й зцементовуються завдяки загально-поетичному і мовно-системному принципу паралелізму.

Граматичний паралелізм важливий — хоч далеко не єдиний, — конструктивний принцип поезії Лесі Українки. Цей факт був у свій час помічений і П. Филиповичем, який однак розцінив його негативно, як різновид романсових повторів, що вплинув і на О. Олесья. Як приклад з Лесі Українки П. Филипович наводив такий уривок:

Не дивуйте, що квітом прекрасним
Розцвілася дівчина несміла, —
Так під промінням сонечка ясним
Розцвітає первісточка біла.

І характеризував його так: «Розпочавши так першу строфу вірша *Напровесні*, дві дальші строфи Лесі Українка будує таким же способом, розбиваючи кожную на дві

частини, відокремлені крапкою (вірогідно комою з.н.) і рисою, і починаючи з того ж виразу «не дивуйте». Це повторення з'єднує порізнені куплети в одне ціле». П. Филипович вказує на те, що О. Олесь майже копіює Лесю Українку у вірші *Любов*, з якого цитує другу строфу:

О, не дивуйсь, що пахоші навколо,
Що, мов зомлілі, дивляться квітки, —
Ця ніч твоє вквітчає ними чоло
І з них тобі плете вінки.

А далі в одному з віршів 1905-го р. стрічає такий приклад:

Ти не дивуйсь, що в'януть квітки,
Як сонце дивиться на них, —
У кого ж стане сил стерпіти
Вогонь очей твоїх палких.

І коментує: «І кожна строфа далі починається «Ти не дивуйсь», надаючи чималі одноманітності віршові.» Характеризуючи лірику поета, П. Филипович продовжує: «Олесь уміє як слід ужити різні комбінації повторів окремого слова, окремого рядка, півстрофи чи строфи, досить цікавої в деяких поезіях, а то й кілька строф, але в цілому, безперечно, зловживає романсовою формою». Слідом за Б. Ейхенбаумом П. Филипович називає «романсовий повтор» одним з «найпримітивніших засобів «мелодики вірша».⁹

Вірогідно, страх перед цим «примітивізмом» заважав тонкому критикові, яким був П. Филипович, помічати, що в оперті Олесь на досвіді Л. Українки криються не одні композиційні прийоми і не тільки надокучливе повторення слів і фрагментів, а що подібні анафори є лише частковим проявом більш охоплюючого і комплексного явища, яке торкає всі компоненти вірша і

походить не від романсу, а від найдавніших витоків світової поезії. Для доказу процитуємо такий же рясний на повтори «романсового» типу вірш Лесі Українки з циклу *Кримські спогади*: «Грай, моя пісне!»

*Досить невільная думка мовчала,
Мов пташка у клітці замкнута од світа,
Пісня по волі давно не літала,
Приборкана тугою, жалем пририта.*

**Час, моя пісне, у світ погуляти,
Розправити крильця, пошарпані горем,
Час, моя пісне, на волі буяти,
Послухать, як вітер заграв понад морем.**

*Плинь, моя пісне, як хвиля хибкая, —
Вона не питає, куди вона плине;
Линь, моя пісне, як чайка прудкая, —
Вона не боїться, що в морі загине.*

**Грай, моя пісне, як вітер сей грає!
Шуми, як той шум, що круг човна вирус!
Дарма, що відгуку вітер не має,
А шум на хвилиночку погляд чарус!..**

Розгляд усіх граматичних паралелізмів цього вірша зайняв би втричі стільки місця, як його текст; саме на тлі цих паралелістичних, переважно двоїчних структур і вкраплено кілька повторів (звертання «моя пісне» — 5 разів, слово *час* — 2 рази, слово *вона* — 2 рази, слово *шум* — 2 рази). Граматична структура вірша така ж двотактна, як і його звукова сторона, яка спирається на перехресне римування. Деякі моменти цих паралелізмів ми позначили графічно.

Дуже велике значення має наскрізний паралелізм у вільному вірші¹⁰. Оскільки у ньому немає надсегментар-

ної впорядкованості на рівні віршування, а вірш без осі організованості просто розпадається, то поети часто вживають граматичну симетрію, щоб відтворити цю єдність відмінними засобами. Функціонування наскрізного паралелізму у вільному вірші можна простежити на прикладі *Балади про три пояси* Івана Драча:

- Ніч засина на моїй руці.
Мінорна мелодія пахне холодним Вагнером.
Кружेलить в непам'ять здиблений лист,
Збитий вогнем на багнети.
- 5 Три хмари в киреях чорних
Ведуть у бересклетах місяця.
Три сивих зорі на блакитних ракетах
Везуть мені долю, долю мені везуть ...
Три скривавлені пояси доля мені вручила.
- 10 Пояс мого народу, інкрустований сріблом чорним,
Пояс моєї планети, вишитий голками ракет,
Вишитий заповночю диму,
Інкрустований сріблом сліз,
Скривавлений пояс моєї планети ...
- 15 Я погорджую долею, що завітала до мене:
Сонячний пояс готую моєму народові,
Зоряний пояс планеті своїй готую.
Не погорджую тільки, доле,
Поясом свого життя,
- 20 Вишитим чорно-вогневою заповночю:
Я надто смакую у темно-вишневих барвах.

Цей цікавий, змістовний вірш містить в собі глибокий роздум про тяжку історію двадцятого віку і про таку ж історію українського народу. Будучи вірним принципам модерної, переважно предметної поезії, автор здебільшого уникає оціночні епітети. Єдиний такий епітет у цьому вірші «холодний», який використаний по відношенні до музики Вагнера, яка справді мало мело-

дійна, не липне до серця. Здебільшого, емоції поета виражені кольоровими епітетами, переважно імпресіоністської фактури: *чорні* киреї (хмар), *блакитні* ракети, *чорне* срібло, *чорно-вогнева* заполоч, кольоровий відповідник якого — темно-вишнева барва. Ці епітети багаті на конотації. Кирея хмар — чорна, тому що вона предвіщає бурю, ракети — блакитні, тому що вони є символом радісних подорожей до зір, а оксиморон «чорне срібло» асоціюється із сріблом сліз, про що іде мова далі у вірші. Сенс чорно-вишневого кольору заполочі розкритий самим автором: це комбінація чорного кольору страждання й жалоби і вишневого кольору вогню — символу пристрасті й боротьби. Семантичним стрижнем вірша виступає образ поясів, які мають хто-нічне число три і відносяться послідовно до народу, до планети і до власної долі поета. Дуже модерний лексикою і проблематикою вірш, в якому немає ані правильної метрики, ані римування, тримається з погляду архітектоніки на цій дуже архаїчній тріаді, яку зустрічаємо і в народних казках. Граматичні конструкції вірша також пов'язані з помітними паралелізмами. Чотири рядки зачину розгортають перед читачем картину ночі, на фоні якої виділяються найяскравіше небесні тіла. Вони в основному двотактні: перший і четвертий рядки мають непрямі додатки, введені прийменником *на*, в другому рядку перед підметом і непрямым додатком стоїть означення, виражене трискладовим прикметником, двотактність третього рядка забезпечена перестановкою, причому перед підметом стоїть означення, а присудок доповнений обставиною місця.

Починаючи від 5-го рядка і аж до 9-го включно, організуючим фактором виступає анафора *три*, якою починаються непарні рядки — 1, 3 і 5-ий. П'ятий і сьомий рядки включають синтаксично-паралельні конструкції. Відмітимо однак, що в 7-му рядку відразу після слова *три* стоїть епітет, який ніби підготовляє 9-ий рядок. В рядках 6-му і 8-му на першому місці стоїть дієслово

в теперішньому часі. Йдеться, зокрема, про паронімічні дієслова — *ведуть* і *везуть*. 8-ий рядок — класичний приклад риторичної фігури — конверсії, одні й ті ж слова повторюються у зворотному порядку. Починаючи від 10-го рядка, вірш організується навколо слова *пояс*. 10-ий і 11-ий рядки мають абсолютно однакову граматичну організацію, а з лексичного погляду повторюються перші дві лексеми.

Абсолютно однакову синтаксичну і морфологічну організацію мають і рядки 12 та 13. А 14-ий це, власне, підхоплення початку 11-го рядка з наявністю на першому місці епітета «скривавлений». Цей епітет має яскраву семантичну роль, оскільки йому протиставляються епітети до слова *пояс*, якими відкриваються 16 і 17 рядки. Між рядками 16 і 17 існують цікаві граматичні відношення. Починаються вони паралельно з погляду граматичного, а далі, від третього слова, виявляють цікаві зразки *хіазму* — зворотного повторення двох граматичних функцій. Оскільки висловлення «готую своєму народові — планеті своїй готую» включає одночасно і лексичне співпадання крайніх слів, ці два рядки можна трактувати і як приклад конкатенації, тим більше, що в них повторюється і слово *пояс*. У 18-му рядку підхоплюється слово *погордую* з початку 15-го рядка, а в його кінці повторюється в іншому відмінку слово «доля» з того ж рядка. Це — згадана нами риторична фігура, названа греками *поліптотон* — повторення у різних відмінках. Те саме можна зауважити на початку 19-го рядка, адже тут повторюється в орудному відмінку слово *пояс*, — головна лексема всього фрагменту. Це і підготовляє вживання орудного відмінка у всіх словах 20-го рядка. Розбіжним у цілій паралелістичній структурі вірша виступає хіба лише останній 21-ий рядок. Але така асиметрія внаслідок зворотного зв'язку ще більше підкреслює паралелізм, як конструктивний принцип цілого вірша.

Вірш І. Драча *Балада про три пояси* своїми конструктивними принципами стоїть близько до побудови вищеаналізованого нами народного твору *Пісня про Байду*. Принцип цієї схожості не обов'язково пов'язаний з впливом фольклору. На відміну від вірша Франка *Пісне, моя ти підстрелена пташко*, метафоричність вірша І. Драча, за винятком цифри три, не має нічого спільного із зображувальними засобами народного вірша. Подібність обох творів впливає з цілком інших причин, а саме із застосування в обох випадках граматичного паралелізму як дуже загального принципу «граматики поезії».

V. ВІРШ ЯК ФОРМА ОРГАНІЗАЦІЇ МОВЛЕННЯ

В цій книзі виходимо з припущення, що художня література поділяється на чотири великі ділянки: лірична поезія, ритмізована проза, епічна проза і драматургія. Всі інші жанри, як-от епічна поезія, лірична новела та інші — проміжні.

Така дещо відмінна від загальноприйнятої класифікація виправдовується як генетичними, так і структурними факторами.

Структурні чинники, які визначають потребу виділення поезії в окрему ділянку словесності вивчались нами у попередніх двох розділах. Вони пов'язані зокрема з наявністю паралелістичних структур і з тісно спорідненими з ними формами естетичної динамізації мовлення при допомозі звукових і морфологічних засобів.

Однак, як ми далі побачимо, подібні структурні особливості має і ритмізована проза. Автономність ліричної поезії серед інших ділянок словесності зв'язана ще з одним, додатковим фактором — із специфічними для неї формами музичної організації творів, яких називаємо правилами віршування. Нормативність віршування пояснюється саме тим, що на своїх початках поезія тісно пов'язувалась із музикою. В неодноразово цитованій нами книзі з поезики Б. Навроцького, яку сучасна радянська дослідниця Г. К. Сидоренко цілком справедливо вважає «дуже ґрунтовною і досі не заста-

рілою»¹, знаходимо з цього приводу цікаві міркування. Автор вказує зокрема на те, що в основу музики і первісного вокального мистецтва покладено ще примітивніші спроби людини опанувати звук передусім власного голосу. Тому-то і музика й мова виростають на одному стовбурі, а найдавніші мови, як і мови малокультурних народностей, визначаються великою співучістю. З другого боку, довгий час музика відігравала лишень роль супроводу (акомпанементу) до первісної пісні². І поезія виникла саме в цей момент тісного переплетення між звуком і значенням, тому надзвичайно тяжко розібратися в тому, що було визначальним моментом; чи потреба організації мови на певний кшталт, чи вплив музичного, ритмічного елемента.³ В фундаментальній книзі Г. К. Сидоренко, присвяченій історії українського віршування, читаємо з цього приводу: «Найхарактернішою ознакою народної пісенності є невідокремленість співу від слова. Ритмічне членування пісні виникає внаслідок взаємного пристосування тексту й мелодії».⁴ Авторка цитує з цього приводу П. Бажанського, який видав 1891 року у Львові книгу під заголовком *Руськонародна поетична і музикальна ритміка*, де між іншим зазначав: «Се властива старожитна вокальна музика, перший ступінь розвою ритму, зв'язаного з словом».

Характеризуючи діалектичну взаємозалежність значенневих і музичних моментів в українському фольклорі, Г. К. Сидоренко відмічає: «Від паралелізму й симетрії піввіршів до римування й від тактового поділу до рівноскладовості — такий природний шлях розвитку ритміки народної української пісні. Паралелізм веде до утворення ритму, але сам він утворюється не з ритму, а з потреби передати настрої через звертання до життєвих асоціацій... *Отже, рівноскладовість народної пісні не є першою причиною її ритму, а сама від нього походить* (підкреслення авторки)⁵».

Далі однак Г. К. Сидоренко згоджується з Іваном Франком, який ототожнював ритмічні одиниці вірша з музикальною стопою, сполученою музикальним акцентом. Вона підкреслює, що лише трудність виміряти такі відрізки музично, оскільки відносно елементів мови вони не сумірні, примушує нас взяти як одиницю виміру підрахунок складів.

Все це показує, що не ясно, якому елементу — мовному чи музичному — надавати першість в народнопоетичній творчості. Таке відокремлення відбулось лише історично. О. М. Веселовський, великий авторитет у питанні історичної поезики, довів переконливо, що розвиток тексту й змісту в первісній пісні обернено пропорціональний до занепаду віршової основи⁶. Лише так можна пояснити появу ліро-епічної поеми і віршованого епосу.

Літературний вірш, т. зв. ліричний вірш, виникає ще в момент симбіозу музики й тексту. Не випадково давньогрецькі поети Піндар і Сафо виконували свої поезії в супроводі ліри. Але поступово цей зв'язок щезає, а в новітній поезії відмежовування вже цілковите. Сліди музикальних витоків поезії однак і надалі помітні в звуковій організації вірша, в його ритміці, інтонаційному малюнку, строфіці. Довготривалий симбіоз лірики й музики пояснює і дивну на перший погляд обставину, що цей жанр літератури, який, здавалося б, є найчистішим виразом літературності, так пізно здобув визнання в поезиці. Як відомо, Платон відрізняв три літературні жанри: наслідування (мімезис), до якого зачислявав трагедію і комедію, розповідний, зразком якого вважав дифірамби, і комбінований, до якого відносив епопею. Арістотель розрізняв у своїй *Поезиці* два види літературної творчості: активний — драматургію, і розповідний — епіку. Греки періоду класицизму ще навіть не говорили про лірику, а вживали лише термін «мелікос» — споріднений із словом «мелос» — «спів», і лише в період еллінізму почав уживатись термін «лірикос».

Римляни також говорили лише про «карміна», тобто про «співи». Італія до кінця XVI-го століття також вживала для позначення лірики термін «канцони», тобто «співи». Увагу теоретиків літератури довгий час привертала лише один різновид лірики, а саме ода, хвалебна пісня, хоч і вона поруч із іншими видами лірики, як-от ідилія, елегія, сонет вважались периферійним видом літератури. Так розглядає види лірики і Буало, який у своєму знаменитому *Поетичному мистецтві* зараховує їх в ряд «petits ouvrages» — «дрібних праць». Загальне слово «лірика» здобуло право громадянства в естетичних трактатах, лише починаючи з XVIII-го століття, але тоді зміст цього поняття не був ще досить ясно окресленим. У відомого в той час теоретика мистецтва Шарла Баттьо визначення лірики виразно співпадає з визначенням оди. Він писав: «Лірична поезія намагається викликати простим контактом із захопленістю такі пристрасті, які вона переживає. Внаслідок цього, вона повинна використати всі риси, які спроможні зображати могутньо захопленість і передати її»⁷. Таким чином лірика здобула право громадянства як спосіб наслідування природи, зокрема почуттів, як різновид мімезису.

І лише великі зміни у світовідчужанні й естетичній свідомості, які сталися разом із наближенням доби романтизму, який ставив експресію вище зображувальності, привели до владного наступу інтимної й філософської лірики. Вона саме відтоді зайняла найважливіше місце в ієрархії літературних жанрів і стала об'єктом сильного зацікавлення з боку теоретиків літератури. Романтики пов'язували з ліричним задумом навіть такі твори світової літератури, які попередні століття відносили до великих жанрів, покликання яких — наслідувати природу. Леопарді називав Дантову *Божественну комедію* «суцільним ліричним твором», тому що лірика найбільш поетичний з усіх жанрів. Підносячи найвище від усіх жанрів лірику, романтики водночас не затушко-

ували, а, навпаки, підкреслювали її зв'язок із музикою з тих же причин, з яких зв'язок із нею спричинився до нехтування лірикою. Новалис, чий геніальні здогадки не втратилий досі своєї актуальності, вважав, що всесвіт має симфонічну структуру. Отож, найближче до його сутності стоїть саме музика, яку ніхто не може запідозрювати у «наслідуванні» природи. А поезія, особливо коли вона неясна, туманна, має щось від музики, вона збуджує до філософських мрій, без того щоб заключати у собі логічні умовисновки.

Звідси відкривалась пряма дорога до «чистої поезії», під знаком якої наступила доба символізму. Символісти однак підкреслювали не тільки глибинний зв'язок між поезією і музикою, вони рішуче наполягали на музикальних вартостях поезії, недарма ж їх улюбленим гаслом став рядок Верлена: «*De la musique avant toute chose*». Саме з рядів поетів символістів вийшов один із найвидатніших теоретиків віршування — Андрій Белий, який на основі ретельних обрахунків зробив докладну класифікацію віршових схем, беручи за основу не тільки розмір, але й інтонацію. Багатство інтонацій він уважав найважливішим показником звукового багатства ліричного вірша. А це в свою чергу було для нього найважливішим мірилом поетичних вартостей. У передмові до збірки поезії *После разлуки* (1922 р.) він писав: «Просте слово вигнано з вірша, нема простих пісень, вимірюється процентне відношення слів до метафор, чим більше метафор, тим краще, однак зовсім не в метафорі і в благозвуччі сила цілого, а в пісенному ладі, в мелодії пісні. В чистій ліриці мелодія важніша від образу, ліричний вірш — пісня».

Сучасна лінгвістика дійшла до подібного висновку, довівши, що функція повторюваності лежить в основі як музичного виразу, так і поетичної мови.

Правила віршування, які дуже відрізняються від одного народу до іншого, будучи результатом спільних культурних традицій певних комплексів і закладених у

фонологічній системі кожної мови передумов,⁸ мають проте спільну функцію — наблизити поезію до милозвучності й емоційної виразності музики.

Оскільки розвиток українського віршування, як на рівні народної творчості, так і на рівні літературного вірша, всебічно досліджений, надалі будемо ілюструвати різні загальновідомі схеми віршування прикладами взятими переважно з українських збірок фольклору і писемної поезії опублікованих в нашій країні, використовуючи цю нагоду для виявлення багатства і різноманітності цієї, досі ще систематично не вивченої літератури. Причому почнемо саме з фольклору, оскільки народний вірш найближчий до витоків поезії як окремої ділянки словесності.

Українське населення Румунії в більшості своїй автохтонне, проте, внаслідок відомих історичних причин, воно досить різноманітне щодо належності до різних говорів і діалектів української мови. Це й пояснює відмінність фольклорної продукції різних областей і повітів не тільки щодо їх змісту, але і щодо мовного виразу. Більше того, помічається перевага в різних частинах нашої країни тих чи інших розмірів, неоднакова ступінь їх урізноманітненості. Наскільки нам відомо, питання розподілу силабічних народних віршів відповідно до певних географічних зон фольклористами ще не вивчалось. Зібраний у нашій країні матеріал проте засвідчує, що така диференціація існує.

Українське населення Південної Буковини, до якого входять як гуцули, так і хліборобське населення низовини, у мовному відношенні прилягає до населення західноукраїнських областей Галичини і Північної Буковини. Ілюстративним для його фольклору є збірники Мирослави Шандро. У збірнику *Ой кувала зозулечка*, що складається з пісень, записаних переважно у гуцульському селі Нісіпіті, що біля Путни, переважає коломийковий розмір. Ось такий зразок:

А чія ти, дівчинонько,	8
Ци не богачева?	6
Сорочка ти шовком шита,	8
Міхом підточена.	6

А чія ти, дівчинонько,	8
Богацка, богацка?	6
Сорочка ти шовком шита,	8
Зісподу громадська.	6

Як взагалі в народній творчості, основним у творі є паралелізм думки, в даному разі протиставлення показового багатства і його нечесного походження. Паралелізм думки виражається паралелізмом композиції, підтриманої повторюванням звертань (дуже часто дані пісні мають драматичну структуру, розіграні в лицах). Варіації у повтореннях пояснюються вимогами рими (багачева-підточена, богацка-громадська). Численні повтори сприяють стрункості ритмічного малюнка, незважаючи на відсутність регулярного віршового розміру.

Говори українських сіл Мараморощини належать до найбільш архаїчних, що помічається найбільше у формах дієслова і у фонетиці. Ця архаїчність зв'язана з тим, що ці говори входять до пограничних, і завжди мови та говори, які знаходяться на крайніх точках певної групи діалектів і мовних груп, числяться до найбільш архаїчних. Зате лексика українців з Мараморощини дуже строката, в ній надibuємо багато впливів інших мов. Хоча відмінності від одного села до іншого досить великі, в цілості мараморські говори близькі до українських говорів Закарпаття. Найкраще представлена українська народнопоетична творчість цього повіту в збірнику Олекси Бевки *На високій долині*. Цей збірник включає як коломийкові вірші, в яких чергуються восьми і шестискладові рядки, так і вірші, в яких чергуються семискладові і шестискладові рядки. Наведемо

один вірш цікавий тим, що він близький до фольклорних джерел *Тіней забутих предків* Коцюбинського, де зустрічаємо рядки:

Ізгадай мні, мій миленький,
Два рази на днину,
А я тебе ізгадаю
Сім раз на годину.

Так співає Іванові Марічка.

Дівчина з Полян і сьогодні так співає:

Вийди, вийди, файний любку, 8
Ходь разок ид мені. 6
Най ми серце не в'яєст 8
По сто раз на днині. 6

Ай вийди, файний любку, 7
Ходь у перед днини. 6
Розвесели моє серце, 8
Ходь до половини. 6

А вийди, файний любку, 7
У верхні полиці, 6
Розвесели моє серце, 8
Ходь до половиці. 6

Цікавою з погляду віршування є пісня, з якою вокальний ансамбль виступив недавно на фестивалю «Оспівування Румунії»:

Порізаний пальчик 6
Ой болить, 3
Зелений листочок 6
Не гоїть. 3

Зелений листочок	6
Не гоїть, не гоїть,	3+3
Загоїть.	3
Ой чий же той хлопець	6
Як ружа,	3
Я б його любила,	6
Як мужа.	3
Я б йому робити	6
Не дала, не дала,	3+3
Я б його для краси	6
Тримала.	3
Він прийшов до мене	6
В суботу,	3
Як я мала пильну	6
Роботу.	3
Як я мала плаття	6
Білувать, білувать.	3+3
А він пішов іншу	6
Цілувать.	3
Він прийшов до мене	6
В неділю,	3
Як я мала пильну	6
Надію.	3
Як я мала плаття	6
Гладити, гладити	3+3
А він пішов іншу	6
Любити.	3

Ця пісня прекрасно ілюструє взаємозалежності тексту і музики: довжина рядків залежить від потреб музикаль-

них повторень, які в свою чергу пов'язані з паралелізмами.

Звертає на себе увагу фольклорне багатство, збережене українським населенням Добруджі, яке походить частково з запорізьких козаків, а частково з селян втікачів дореформенної доби. Ось зразки із збірника, складеного Віргілієм Річком, *Ой Дунаю, Дунаю*. Перша пісня «Ой за гаєм, гаєм» записана в селі Телиця 1979 року.

		А він пише, пише	6
Ой за гаєм, гаєм	6	І в листах питає:	6
Гаєм зелененьким,	6	Чи привикла, сестро,	6
А чом в тебе, гаю,	6	У чужому краю?»	6
Листячко дрібненьке?	6		
		«Чи привикла? Не	
Ой листя дрібненьке	6	привикла.	8
Вітер не колише,	6	Треба ж привикати.	6
А брат до сестриці	6	Я в розкошах не	
Рідко письмо пише.	6	виросла,	8
		Треба горя знати.»	6

Цей вірш дуже яскравий, в ньому містяться психологічний паралелізм між картиною природи і переживаннями дівчини, досконале римотворення і ланцюгове підхоплення, яке забезпечує симетрію на рівні лексики і морфології, а також численні повтори, що підпирають ритмічність, яка є результатом рівноскладовості рядків. Але у Добруджі ж записані й пісні набагато складнішого, хоч цілком гармонійного, складочислення, як оця:

Ой посіяла жито.	7
Та й посіяла густо,	7
Посіяла густо,	6
Та все пішло пусто,	6
Та все пішло марно	6
Та пусто.	3

Ой посіяла просо,	7
Та й посіяла рідко.	7
Кого я не знала,	6
Зроду на видала, —	6
Та втаскав мене	5
Дідько.	2
Ой не лай мене, муже,	7
Та й не бий мене дуже,	7
Нагайка біленька,	6
Тіло молоденьке	6
Та й болить мене	5
Дуже.	2

Знаходимо тут ознаки поетики фолькору, зокрема психологічний паралелізм і силабічне віршування. Римування за своєю складністю стоїть вже на рівні літературного вірша. Вражає і оригінальність відношення між образом природи і долею героїні, тонкість і делікатність у вираженні почуття, у ставленні до жорстокості життя.

На першій стадії розвитку використані поетами розміри були досить обмеженими щодо діапазону. Це були або традиційні стопи без жодних варіацій, або ж безпосередні імітації фольклорних розмірів, як наприклад у творчості Гаврила Клемпуша, лісоруба з Мараморщини, який оспівував нове життя коломийковим віршем:

Верховинці у Карпатах,
 Гуцули, гуцули,
 В боротьбі за життя й волю
 Ніколи не вснули!

В верховинців своя хата
 У горах зелених,
 З смеречини збудована,
 Вапном побілена.

З смерік, ялиць збудована,
Драницями вкрита,
Прекрасними садочками, —
Вінком оповита.

Правда, вже 1963 р. поетеса Оксана Мельничук зверталась до своєї музи по допомогу такими рядками: «Що в мову ти мою вкладаєш / Спокійний ямб чи то дактиль, / Мені однаково від того. / Не прагну я солодких слів. / Навчи мене чогось нового, / Щоб хвилював людей мій стиль.» (*До музи*), але хвилюючі рядки вийшли з-під пера наших поетів значно пізніше, в атмосфері загального піднесення поезії як в нас, так і на Україні. На матеріалі віршів, що появились за останні роки й розглянемо розміри, що зустрічаються в українському віршуванні в нашій країні.

Для того, щоб якнайкраще розкрити багатство пошуків у цій галузі, простежимо комплексно питання метрики і строфіки.

Спочатку розглянемо зразки творів, написаних на основі силаботонічної системи, яка вже майже два століття є домінуючою в українській поезії. В силаботонічній системі існують двоскладові і трискладові стопи. Стопа — по-румунськи *рісіог* — це назва, яка також бере свій початок із стародавньої риторики, оскільки грецькі й латинські вірші читались по тактах, які відбивались ногою. Але античним є тільки походження назви, тому що в силаботоніці вирішальною є не кількісна, а якісна сторона — віршовий ритм, який визначається наголосом. Від кількості наголосів і залежить кількість стоп у кожному рядку, тому деякі дослідники віршування дотримуються думки, що немає принципової відмінності між трохеєм і ямбом, оскільки головне врахувати ритміку вірша, починаючи від першого наголошеного складу.⁹ Нам однак здається, що немає потреби відступати від традиційного поділу стоп в сила-

ботонічній системі. Згідно з нею є два типи розмірів для двоскладових стоп: хорей — з наголосом на першому складі, і ямб — з наголосом на другому складі. Щодо трискладових розмірів, то можливі три комбінації: з наголосом на першому складі — дактиль, з наголосом на другому складі — амфібрахій і з наголосом на третьому складі — анапест.

Хорей або трохей схематично позначається або \perp — або $_ \cup$. Він вважається характерним для віршів жвавих, динамічних. Хореїчну тенденцію має український народний вірш, але його система віршування не силаботонічна, а силабічна. Оскільки хореїчний ритм бадьорий, найбільша вірогідність знайти написані хореєм вірші у поетів, для яких характерна саме бадьорість настрою. Справді, він широко представлений у віршах для дітей Юрія Павліша. Для початку розглянемо один рівноскладовий хореїчний вірш із збірки «Неозорі далі» — «Ділова розмова»:

Перша строфа:

Бараганська жовта ніво,	$_ \cup$ $_ \cup$ $_ \cup$ $_ \cup$
І широка, і багата.	$_ \cup$ $_ \cup$ $_ \cup$ $_ \cup$
Радуйся: доспіле жниво	$_ \cup$ $_ \cup$ $_ \cup$ $_ \cup$
Жде комбайна, наче свята.	$_ \cup$ $_ \cup$ $_ \cup$ $_ \cup$

Це цілком канонічний чотиристопний хорей. Всі п'ять строф вірша написані в цьому розмірі. Всі рими вірша жіночі. Щоб урізноманітнити свої вірші, Павліш іноді переходить на нерівноскладові строфи. В нерівноскладовому вірші *Коник* надibuємо також хорей:

Скаче коник по травиці	$_ \cup$ $_ \cup$ $_ \cup$ $_ \cup$
Біля річеньки водиці,	$_ \cup$ $_ \cup$ $_ \cup$ $_ \cup$
Скаче коник ще й тікає.	$_ \cup$ $_ \cup$ $_ \cup$ $_ \cup$
Хто його впіймає?	$_ \cup$ $_ \cup$ $_ \cup$

Строфа чотирирядкова — катрен з жіночими римами, як у попередньому вірші, але четвертий рядок вже не чотиристопний, а тристопний хорей. Це скорочення рядка надає ще більшої жвавості творові, цілком доцільної, оскільки автор намагався інтонацією вірша наслідувати грайливість коника. Отож наступна строфа, свого роду рефрен, ще більш урізана:

Хто його,	— ∪ —
Хто його,	— ∪ —
Хто його впіймає?	— ∪ — ∪ — ∪

Перший і другий рядки тут наче зачин до третього, і вони наполовину урізані 3 + 3 + 6.

Ця ж схема витримана в такій формі до кінця вірша: катрени чергуються з трирядковими рефренами-терцетами, і щоразу метрична схема 4 + 4 + 4 + 3 і 11/2 + 11/2 + 3.

Хореем написаний і один з двох *пантунів*, вміщених Юрієм Павлішем до збірки «Сходи» (1979). Вірш називається «Золотяться буки» і має такий текст:

Золотяться буки,	— ∪ — ∪ — ∪
Пахнуть сходом сонця.	— ∪ — ∪ — ∪
Простягають руки	— ∪ — ∪ — ∪
Далі до віконця.	— ∪ — ∪ — ∪

Пахнуть сходом сонця
Квіти і коралі.
Далі — до віконця,
Я думками, — в далі.

Квіти і коралі —
Усмішка жіноча.
Я думками, — в далі,
Даль така пророча...

Усмішка жіноча —
Радощі і муки.
Даль така пророча...
Золотяться буки.

Пантун (або пантум) — це розмір, який походить з малайської поезії. В європейську поезію його ввів Віктор Гюго. В українській поезії розмір цей був використаний, наскільки нам відомо, лише Сильвестром Яричевським у кількох поезіях.

Пантун має амебеїну композицію¹⁰, тобто кожна строфа складається з двох різко відмежених частин — 1-а і 2-а половини, і саме ці дві половини розвиваються одночасно і незалежно одна від другої. Особливість пантуна полягає в тому, що злиття двох мотивів відбувається лише наприкінці вірша, оскільки останній рядок, який нормально мав би продовжувати другий мотив вірша, підхоплює перший рядок твору, тобто перший мотив.

Найбільш розповсюдженим розміром літературного вірша є *ямб* за схемою $_ _ _ \perp$ або $\cup _ _$. В українській поезії він відомий ще з *Енеїди* Котляревського, який сприйняв ритмічні особливості російського ямба XVIII століття й переніс на український ґрунт характерні для одичного вірша акцентні норми. Писав він чотири-стопним ямбом із двома сильними наголосами на початку і наприкінці рядка.

Використана Котляревським строфа — десятирядкова з чергуванням чоловічих і жіночих перехресних рим у перших чотирьох рядках, далі з парними римами (5 і 6), тоді як 7-ий і 10-ий рядки, 8-ий і 9-ий мають кільцеве римування. Як видно, строфіка досить складна як на перший друкований твір нової української літератури.

Популярність ямба в українській поезії, широко представленому в чотиристопних ямбах Шевченка і в усіх наступних українських поетів, пояснюється на думку Н. П. Чамати, тим, що з усіх віршових розмірів він най-

ближчий до усної мови, що було відмічено вже Арістотелем.¹¹

Найбільш поширеними залишаються досі чотири-стопний і п'ятистопний ямби. Це помічається і в творах українських поетів з Румунії. Ось приклад чотиристопного ямба в Івана Ковача (збірка «Поезії» 1972 р.)

Свою нудьгу, свій сміх тяжкий	υ — υ — υ — υ —
несу, немов склепіння сині,	υ — υ — υ — υ — υ
лелечий клопіт, гуркіт злий	υ — υ — υ — υ —
жбурляю в трави, ой зелені...	υ — υ — υ — υ — υ
Я серце чорне, сум густий	υ — υ — υ — υ —
під ніч косою перекошу!...	υ — υ — υ — υ — υ
Свою нудьгу, свій сміх тяжкий	υ — υ — υ — υ —
несу, немов склепіння сині...	
І позачася я попрошу	
обняти скроні й потоптати,	
на вилах плач проб'ю вже свій...	
Як тихо мокнуть в сні сонати!	
Я гладжу знов, як бог журний,	
свою нудьгу, свій сміх тяжкий...	
(«Свою нудьгу...»)	

Як бачимо, це цілком звичний чотиристопний ямбічний вірш, новації виступають на рівні порядку чоловічих і жіночих рим, а також повторень. Зате в Ореста Масикевича переважають довші, шестистопні ямби, які мають подекуди дактилічні рими, тобто трискладову риму, яка відповідає дактилічній стопі за схемою — υ υ, тоді як чоловіча рима, яка відповідає ямбові за формулою υ — і жіноча, яка відповідає хорейові, за формулою — υ, — двоскладові. Саме тому ямбічні строфи з дактилічною римою досить оригінальні. Щоб побачити різницю, процитуємо з творчості О. Масикевича одну строфу з шестистопними ямбами, де чергуються чоловічі й жіночі рими, і одну, де чергуються жіночі й дактилічні рими:

Ти зна́єш, що́ над спра́глим пу́стирём, де я	6
тебе́ шука́ю, — ка́нькає жади́бна ка́ня,	6
вітрів су́хих проко́чується те́чія,	6
круго́м ка́міння сі́ре й де́нь мо́го мовча́ння.	6

(«Моє мовчання»)

Вірш входить до збірки «Буреквіти» (1979). Звідти наводимо й строфу з вірша *Ключ-зілля*:

Зарінок ту́т, а та́м лу́ги... Круго́м — приви́лля... 6
На бе́резі круто́му я сиджу́ на ка́мені; 6
можли́во, що́ на хви́лі встріч води́ ріка́ мені 6
підки́не хо́ч сього́дні ча́рівне́ ключ-зілля. 6

Рими в першій ямбічній строфі: Я-КАНЯ-течіЯ-мовчАННЯ. Це перехресне римування чоловічих і жіночих рим. У другому зразку рими: привІЛЛЯ-КАМЕНІ-ріКА МЕНІ-зіЛЛЯ. Це охоплюючі рими, I і IV жіночі, II і III дактилічні. Рима «ріка мені» — результат комбінації двох слів. Така рима справді несподівана, сюрпризна. І вона підвищує враження словесної магії, фасцинації слова, що є метою всякої віршової творчості, як вияву мистецтва слова. Такий відчутний елемент словесної магії доцільний саме в такому вірші, де говориться про таємні пошуки щастя-долі і про архаїчні повір'я, зв'язані з зіллям, яке дає щастя. Цікаво відмітити, що поет у даному разі порушив класичну схему ямба і, внаслідок вживання дактилічної рими, фактично приглушив останню стопу, перетворивши її на пірихійну стопу без наголосу. Адже обдаровані поети не пишуть вірші на основі підручників з метрики, а як підказує їм їхнє музикальне чуття і поетична культура. А теоретичні узагальнення і здогадки спеціалістів приходять уже потім.

Ямб — найбільш вживаний розмір для сонетів.

Українське сонетярство почалось фактично від Івана Франка. Але незважаючи на дбайливість обробки й

намагання наслідувати канонам петрарківського сонета, Франко дозволив собі значно більше вольностей, ніж сучасні поети, оскільки він у катренах, в яких переважає перехресна рима, часто використовував виключно жіночі рими. Починаючи від визначного сонетаря нашого століття, Миколи Зерова, в українському сонеті стало своєрідним правилом чергування чоловічих і жіночих рим. Цей принцип використаний і сонетарями з Румунії. Схема римування, використана Миколою Зеровим, зустрічається часто в сонетах Кирила Куцюка-Кочинського. Ось сонет із збірки «Вогні смеркання»:

В гробах забутих селища старого	11
Вони заснули по труду важкім:	10
Стогнав за кожним спорожнілий дім,	10
Як янголи літали над порогом.	11
А урагани почуття палкого	11
В степу накрились саваном рудим, —	10
Утома й гнів у небі золотім	10
Горять у сяєві життя нового.	11
І сходяться на учту імена,	10
І ожива загублена дорога,	11
Щораз, як в полі зацвіте весна,	10
Зникає із сердець печаль убога,	11
Сміється в квітах рідна сторона,	10
Купаючись у кухолі вина.	10

У катренах маємо кільцеве римування з чергуванням жіночих і чоловічих клязул (завершень рядків). Терцети побудовані на двох римах — жіночій і чоловічій. Схема рим: АББА АББА ВГВ ГВВ.

У сонетах О. Масикевича завжди у другому катрені порядок рим представлений за схемою: АББА БААБ.

Цю ж формулу використовує у своїх сонетах і Микола Корсюк. В одному з його сонетів ми зустріли однак

перехресне римування за схемою: АБАБ БАБА. Це перший сонет його триптиху *Гра в скраклі*. Процитуємо його як ще один зразок сонетярської творчості наших поетів:

В часи прадавні нерозгадних літ,	10
Коли ніхто не мріяв про спектаклі,	11
Прийшли беззвучно на цей білий світ	10
Прості, безрадні і невинні скраклі.	11

Роки минали... Ідоли поблякли	11
З престолу падали, а небозвід	10
Красу свою їм послав по краплі,	11
І стерпним вже здавався долі звіт.	10

А скраклі тут і там чиясь рука,	10
Мов у житті, усіх їх розмістила,	11
Ніхто не зна, чи божа чи людська.	10

І лиш покажуться вони, — світила, —	11
Із другого кінця рука ж така	10
Вже котить кулю, їх аби розбила.	11

Цитовані нами автори відрізняються і віком і соціально-культурним тлом і досвідом, все ж між цими двома творами є щось ніби спільного — філософський уклон віршів. Автори обрали таку форму тому, що вона їм видавалась відповідною для втілення такого роду задумів, бо ж традиційно сонет — форма, що у своїх 14 рядках вміщає багато змісту, правила його композиції і порядок рим — ідеальна канва для розкриття діалектики життєвих ситуацій і переживань. Тому ми цілком правильно дошукуємось в сонетах саме філософських роздумів, хоч, звичайно, не тільки філософських роздумів, а будь-яких розгортань, в яких співставляються життєві протиріччя, які під кінець роз'язуються в той чи інший спосіб. М. Зеров вложив у

свої сонети дуже часто якийсь епічний мотив, який приводив його до імпліцитної чи експліцитної думки чи то етичного характеру, чи то пов'язаної з історичною долею людства. Нам здається, що наявність певної анекдотики дуже корисна для сонетярства, недарма ж, починаючи від Петрарки, великі сонетярі задумували свої серії сонетів, як невеликий роман. Інакше одноманітність віршування неминуче приводить при нагромадженні сонетів до взаємного стирання їх яскравості. Про це хочеться нагадати, оскільки в наших поетів намічається виразна тенденція до створення сонетних циклів. Поетеса Оксана Мельничук опублікувала вже сонетний триптих, а Микола Корсюк, окрім триптиху, створив ще й вінок з 15 сонетів. На жаль, він дотримався лише одного з правил сонетних вінків — тобто підхоплення останнього рядка попереднього сонета у першому рядку наступного. Не дотримався однак при цьому найтяжчого з «верхзавдань» сонетного вінка, яке вимагає, щоб останній, п'ятнадцятий, сонет складався з усіх початкових рядків попередніх 14.

Рондель також дуже давня відозміна строфіки. Його початки сягають давньофранцузької поезії XII століття. Коловидна форма, про яку засвідчує і назва, виразно нагадує танець. Орест Масикевич, чи то спонуканий Тичиною, чи то румунським поетом Александром Мачедонські, створив дев'ять ронделів. Ось його *Рондель жалю* із збірки «Буреквіти» (1979):

Ні крихточки свого жалю
не відпущу, не дам нікому;
пливти по морю грозовому
судилось тільки кораблю.

У лихоліття бур і грому
на ласку здатись — не люблю,
ні крихточки свого жалю
не відпущу, не дам нікому.

Спалю в надіях серця втому,
переорю життєву тлю
блискучим плугом на ріллю,
й не дам нікому з серця, з дому,

ні крихточки свого жалю.

Рондель характеризується надзвичайним багатством внутрішніх повторів, перший і другий рядки першої строфи стають третім і четвертим рядками другої строфи, а наприкінці третьої строфи знову появляється перший рядок першої строфи, позначаючи ніби, що все починає від початку, що й підкреслено автором виділенням цього вірша в окремий рядок наприкінці поезії. Ронделі побудовані на двох римах, в українській поезії переважно на одній чоловічій і одній жіночій, що ще більше підсилює його двотактність. Наведений вірш має, так би сказати, характер морально-поетичного кредо, і його афористичності дуже сприяє рондельна форма, тобто дуже лаконічна й багата на внутрішні повтори.

Для дистиха — двовірша — ямб далеко не обов'язковий, але ми вирішили поговорити про різні види строфіки — сонет, рондель і дистих — саме при обговоренні ямба, оскільки саме вони дуже часто зустрічаються при всіх цих різновидах. Ось ямбічний дистих Ореста Масикевича *«Над чорним озером»*:

Вночі опівночі до острова добігли ми,
Мов янголи з крильми під небом обгорілими.

Тут жоден із чужих божків нас не каратиме
за те, що ми вродились з душами багатими.

Шляхи й сліди, мов гральні карти, переплутані...
У глушині ми слухаєм, як сині сутіні

снуються всюди й накривають наші полудні,
і як тут падають з дубів крислатих жолуді.

Ще раз хочеться підкреслити цікавий контрастний ефект дактилічної трискладової рими на тлі двоскладового ямбічного вірша. Це тут відчувається ще сильніше, оскільки дистих, як видно, вимагає парної рими, які й надають певну самостійність кожній короткій дворядковій строфі.

Трискладових розмірів є три, і їх типи залежать від місця наголосу: коли наголос падає на перший склад, це буде дактиль (— ∪ ∪). Дактилем звичайно перекладають стародавні епопеї, оскільки він наближається до античних розмірів. Дактильними бували давні гекзаметри, однак ці дактилі основувались на чергуванні одного складу з довгим голосним і двох складів з коротким голосним. В українській поезії цей розмір рідкісний. Прочитуємо один дактилічний білий (неримований) вірш із збірки Івана Ковача «Рівнодення»: *Коліскова*

Трави ступають у очі твої,
спи ти без себе,
тче свою ткань у темряві ця ніч,
спи у мені.

Кличе провалля на гулі тебе,
тільки без слів,
вітер хай виплаче щедрість полів,
долю віків.

Спи вербовою ти хвилию зорі,
в місячнім сні,
щоб у склепіння небесне пішла
доля твоя.

На відміну від рідкісного дактиля, амфібрахій — один з найбільш популярних віршових розмірів українського

літературного вірша. Це пояснюється поширеністю в українській мові трискладових слів з наголосом на середньому складі. До них належать, зокрема, прикметники: червоний, зелений, великий, щасливий, білявий, красивий, величний, чудовий і т.д., а також ряд дієслів у особових формах: читає; співає; радіє; будує; порадить; напише і т.д. Амфібрахій — один з улюблених розмірів Ореста Масикевича. Ось початок його вірша «Вечір» (збірка «Буреквіти»):

Ввірвалися буйволи чорні в село,	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
зламалося сонця тремтливе крило,	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
хати у диму, на останнім прогоні	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
кульгають налякані смерки червоні.	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
Ховаються вулиці, біля воріт	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
росте аж до неба фіалковий цвіт	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

Справді, цей розмір прекрасно інтегрує українське слово, вияскравлюючи ніби характерні для нього інтонації.

Анапест знову таки досить рідкісний розмір. Ми його знайшли у вірші Миколи Корсюка *А дерева* (збірка «Монолог дерева», 1980 р.):

А дерева ...	υ υ υ υ
А дерева ні в кого	υ υ υ υ υ υ υ
Не питаються,	υ υ υ υ υ
як їм бути і жити на світі,	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
розбивають на струнах	υ υ υ υ υ υ υ
чиюсь тугу скрипчасто	υ υ υ υ υ υ υ
і молитву ховають у віті.	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

Рядки цього вірша помітно відрізняються щодо числа складів, і схема однієї строфи не повторюється у наступних строфах. Друга строфа вірша має 6 рядків, 3-я має 8 рядків, 4-а знову 8, 5-а має 6 рядків, Перший рядок другої строфи має 4 склади, другий — 11 складів, тре-

тій — 10, четвертий — 7, п'ятий — 7, шостий знову 7. Але процитуємо цю строфу:

А дерева ...	— — — —
А дерева нерозгадано дивні,	— — — — — — — — — — —
простягнувши до неба рамена,	— — — — — — — — — —
на двадцятого віку	— — — — — — —
стоять на тротуарах,	— — — — — — —
немов доля зелена.	— — — — — — —

Однак, незважаючи на цю нерегулярність числа складів, вірш у основному анапестичний.

У поезії Ореста Масикевича помічається дуже відмітна тенденція до порушення рівноскладовості рядків при збереженні надзвичайно строгої регулярності метрики. Це порушення двох типів. У цього поклонника бездоганного віршування спостерігається альтернативність, чергування довших і коротших рядків найрізноманітніших типів: 6 + 3, 12 + 5, 8 + 5 і т.д. Таких віршів є багато у збірці «На місячних перехрестях». Такі у другій збірці «Бурековіти» переважають «розстрільні» вірші, в яких регулярний вірш графічно розставлений у такий спосіб, що він нагадує вільний. Ось, наприклад, вірш *На Чумацькому шляху*:

З хрещатого барвінку сплівши патерицю, опівночі виходжу на Чумацький шлях...	З хрещатого барвінку сплівши патерицю, опівночі виходжу на Чумацький шлях ... Краду з Малого Воза провідну зірницю й мандрую, наче в снах, по голубих полях. Зірниця береже мене від тьми й напасті; я, досвітковий невгамовний пілігрим, навколішках шукаю у небеснім рясці до мрій моїх непримиренних — світлих
наче в снах, по голубих полях.	РИМ.

Зірниця береже мене
від тьми й напасті;
я, досвітковий невгамовний пілігрим,
навколішках
шукаю
у небеснім рясті
до мрій моїх непримиренних —
світлих рим.

Паралельно наведена транскрипція доводить, що це цілком регулярні катрени з шестистопним ямбом і чергуванням жіночих і чоловічих рим. Таким чином, графічна розхристаність вірша Масикевича криє в основі дуже регулярні схеми, причому інерція силаботоніки розповсюджується навіть на його стилізації під фольклор. Недарма ж альтернативно повторені довгі й короткі рядки в нього лише щодо довжини нагадують принципи українського народного вірша, зокрема коломийки, в основі ж це рядки написані за ритмічними правилами літературного вірша.

Але зате саме у Масикевича знаходимо дуже цікаві варіації всередині традиційного віршування, зокрема дуже рідкісні логаеди, тобто строфи, в яких чергуються регулярно різні розміри.¹²

Вдалим зразком логаедів є вірш *Пізно вночі* із збірки «Буреквіти»:

Пізно вночі,
як заспаний місяць не знає, коли зійде сонце, —
як лилики чорні крильми б'ють у синє віконце,
срібні ключі
хочу найти до твоєї душі і до серця,
але не збагну я ніяк твої сині озерця —
пізно вночі...

Пізно вночі
ти очі розплющиш, і будуть розгадані тайна

любові і загадка вічна життя, живодайна,
нам сяючи,
як лилики чорні крильми б'ють у синє віконце,
як заспаний місяць не знає, коли зійде сонце,
пізно вночі.

Цей вірш, що має цікаву кільцевидну побудову (перші три рядки повторюються наприкінці вірша в оберненому порядку), незвичний і метрично. Всі довгі рядки — амфібрахії, тоді як короткі представляють собою комбінацію трохея і ямба.

Цілком іншими є конструктивні принципи вільного вірша, досить широко представленого в творчості українських поетів нашої країни.

Вільний вірш (верлібр) появився в світовій поезії всередині XIX ст., його застосував у США Уолт Уїтмен ще в 1855 р., а Рембо використав його у вірші «*Magie*» 1872 р., але справді його тріумфальний похід розпочався лише в нашому столітті. Велика популярність вільного вірша пояснювалась теоретиком віршування і поетом Дмитром Загулом у книзі *Поетика* (1923) тим, що його вільний ритм найбільше відповідає зміненому ритму і темпу модерного життя. Тому він уважав, що верлібр стане скоро універсальною нормою поезії.

Зміна смаків і уподобань сильно впливала на риторику всіх епох, взагалі на всі літературні конвенції. Однак пророцтво Загула про цілковите витіснення традиційних віршових норм верлібром не здійснилось, точно так, як безпредметий, абстрактний живопис не витіснив цілковито ніде у світі традиційний фігуративний живопис. Як і в живописі, так і в поезії, є митці, які послідовно дотримуються нової формули, інші ж повертаються до старої, а треті від старої формули роблять екскурси на терен нової. Щоб зостатись лише в межах української поезії в Румунії, процитуємо приклад Івана Ковача, в якого вірші написані традиційними розмірами чергуються з вільними (збірка «*Диво*», 1981),

М. Корсюка, який після двох «верлібритьських» збірок видав третю — «Монолог дерева», в якій широко представлений дуже традиційний сонет, і нарешті П. Романюка, який поки що пише вільним віршем. Подібна є і ситуація на Україні. В творчості т. зв. «шестидесятників» можна вилічити вірші І. Драча, який проводить сміливі експерименти на терені верлібру, багато вільних віршів В. Коротича і Ірини Жиленко, але там же подибуємо канонічні вірші Б. Олійника, а головню Ліни Костенко.

Оскільки верлібр займає в сучасній світовій поезії примітне місце, доцільно розібратись в його суті. Зазначимо для початку, що «вільний вірш» поняття досить відносне. Польські автори поетик воліють вживати термін «нерегулярний» вірш¹³, і вони в цьому відношенні мають рацію, оскільки форми і ступені порушення традиційного віршування різні в кожній літературі. Внаслідок того, що принципи віршування для кожної культури відмінні, «вільним» буде даний вірш у першу чергу по відношенні до встановлених норм у даній поетичній традиції. У французькій і польській поезії порушення силабіки, рівноскладовості рядків вважається вже відчутним проявом верлібризму, в цих літературах силабіка є основною опорою організованості вірша. В українській поезії порушення канонічного віршування не є чимось незвичним, ані новим, адже і для Шевченка чотиристопний ямб був затісним, і поет часто порушував його замінивши чотири стопи на три, міняючи дуже часто всередині вірша і розмір, і ритміку, бо в нього навик віршування формувались під впливом дуже еластичного народного вірша. Його наступники виявились більш ортодоксальними щодо метрики. Зате сміливі повороти до шевченківського вільного поводження з ритмом, як, наприклад, в Тичини, ще не вважаються у цій поетичній традиції вільним віршем. Вільний вірш починається там, де порушується основна опора українського віршування, а саме співвідносність

наголосів і довжини рядка. Першим таким вільним віршем вважається вірш О. Олесея «Щороку», який появився 1904 року. Цей вірш не слідує ані за силабічними принципами українського народного вірша (оскільки рядки не мають однакове або альтернативно рівне число складів), ані за ритмічним принципом українського літературного вірша (силаботоніка), оскільки в ньому не можна віднайти жоден із вищеаналізованих віршових розмірів. Як це показав літературознавець Б. Навроцький у книзі *Мова та поезія*¹⁴, ритм цього вірша не залежить ні від віршової стопи, ні від рядка, а від оформлення цілісних уривків, кожний з яких має свою власну організацію в залежності від інтонації, яка нав'язується заспівом даної групи у вільному вірші. Таким чином, ритм нав'язується не спільною схемою для тисячі і тисячі віршів, автори яких виражають цілком різні почуття, він органічно пов'язаний з коливанням настроїв у даному вірші, який виступає як цілісна музикальна структура, але і як унікум. Без певної організованості, жоден вірш не може називатись твором мистецтва. Але у вільному вірші цей принцип не є шаблонним. Фрази (французька назва «лаїс») — оформлені самостійно. Хоча стопи далеко не рівні, існує певна, дуже відносна, регулярність у появі пауз — цезур після кожної приблизно рівної групи складів, певна тенденція щодо місця наголосу на початку рядка. Відсутність рим і регулярного ритму компенсується багатим звукописом — алітераціями, асонансами, переважанням одних і тих же голосних (гармонією голосних) і дуже часто синтаксичними паралелізмами. Цим самим організація вільного вірша наближається дещо до організації ритмізованої прози. Сучасний французький літературознавець Жан Коген, який дуже чутливо зреагував на стирання межі між прозою і поезією, дійшов висновку, що на сьогоднішній день єдина реальна межа між поезією та прозою — це пауза наприкінці рядків¹⁵. Саме цю паузу, яка дуже часто не співпадає з синтаксичною,

із слів. Отож, мірою достоїнства вірша не буде успішне розгортання певної ідеї, а координація елементів вірша на всіх його рівнях в залежності від одного або більше слів. З цього погляду даний вірш Павла Романюка цілком вдалий. Його константою є повторення на початку кожної фрази-строфи слова *три*. Логічного виправдання це слово не має. Замість нього може з таким же успіхом стояти цифра два або чотири. Але слово три має дві переваги — воно граматично незмінне і має за собою якісь прадавні спогади, якусь конотацію магічного характеру, а цей магічний, хтонічний характер засвідчений казками і піснями всіх народів¹⁶. Отож, цифра три може сприяти виникненню тієї словесної магії, до якої прагне кожний справжній поет. Образи кожної фрази співвідносні до тих предметів, троїстість яких декларується на початку строфи (вітер-тополя, стежка-трава, блукання, сестри, коси-вечорниці, брати-паломники, Мекка, пісок, пустиня-небо). Отож, координація наявна на рівні метафорики. На звуковому рівні вірша лексичній константі *три* відповідають певні елементи звукопису (ВітРи знеВІРІлись рОзгОйдуючи тОпОлі кОханья у крОві мОїй, стЕжкиИ сплЕЛИ сЕстри розплЕЛИ кОсИ рОсИ і т.д.), отже, в кожній фразі існує певне звукове оформлення. Все це компенсує у деякій мірі відсутність рими і віршового розміру. Як показує схема, в ритміці й силабіці вірша годі шукати закономірності. Наявна хіба певна регулярність 5-и складових відрізків між цезурами, певна повторюваність десяти-складових рядків і наявність деяких хорейчних зачинів, що відповідають односкладовому анафоричному слову-константі *три*.

А ось інший, уже інакше задуманий з логіко-синтаксичного погляду вірш Павла Романюка *Ще не...:*

Кораблі ще не приплинули,
ні парусів білих ще не видно,
лиш тут,

на старій,	---
вітрами обмитій палубі,	-----
застрягло біле	-----
підбіте	---
пташине крило...	-----
В небі так чисто.	-----
І хмари — сні блукаючі —	-----
забули розмотати	-----
свою	--
бавовняно-білу казку...	-----
Так тихо,	---
хоча за містом	-----
вже народились	-----
перелітні співи...	-----
Так тихо,	---
що й сонце спинилося	-----
усмішкою полудня	-----
на	-
здавна поголубленій	-----
вітровіями	-----
палубі...	---

З погляду метрики цей вірш можна розглядати як акцентний, оскільки, як і в народній поезії, рядки мають по одному (короткі) і по два (довгі) опорні наголоси, окрім того деякі суміжні рядки мають початкові наголоси на тому самому місці. Так, наприклад, на другому складі стоїть наголос у другому, п'ятому, шостому, сьомому і восьмому рядках першої строфи, а друга строфа має наголос на другому складі у всіх рядках, крім першого. Нерегулярність у плані просодії — тобто ритміки, компенсується прекрасним звукописом. У першій строфі помічається рішуча перевага голосного звука *и*, що появляється дев'ять разів і поруч з триразовим повторенням близь-

кого до нього звука *e* творить відчутну гармонію на рівні голосних. Те саме можемо сказати про повторюваність голосного звука *i* у третій строфі і про звуки *o* та *u* в останній строфі.

Варто підкреслити у цьому вірші з високим коефіцієнтом вокалізму наявність свідомої тенденції до звукового інструментування, до звукопису. Це характерна особливість верлібру, і в цьому відношенні поети, які пишуть вільним віршем, продовжують експерименти символістів. Не випадково ж, як це вище відмічалось, перший верлібр був створений символістом Артуром Рембо, автором сонета *Les voyelles*, в якому говориться про вплив різних голосних звуків на душу людини.

Науковий аналіз естетичного ефекту звукового інструментування став можливий тільки в останні десятиріччя, коли спектральний аналіз і аналіз формантів замінили у фонології вивчення способів утворення звуків, і на місці артикуляційної фонетики запанувала акустична. Саме врахування нею ступеня концентрації акустичної енергії відкрило широке поле для розвитку метафоричної фонології. Акустична фонетика ставить перед собою завдання вивчати диференціальні ознаки звуків у залежності від відмінного їх сприйняття вухом. Піонером у цій галузі виявився Роман Якобсон. Окрім нього, однак, і інші вчені зацікавились цією проблематикою. Серед них назовім чеського вченого Богуслава Галу і угорського вченого Івана Фонадя, автора книги «3 історії фонетики поетичної мови» (1959).

На думку цих дослідників, ефект евфонії (благозвуччя) завдячується наявності в тому самому рядку вірша, тобто по горизонталі, або у суміжних рядках, тобто по вертикалі, низки подібних або контрастних звуків.

Прикладом може правити і вищенаведений вірш Павла Романюка, в якому в першій частині нанизуються голосівки *e*, *i* та *u*. Акустична фонетика вважає, що звуки

e та *i* знаходяться по осі реєстру на вищому полюсі акустності.

В останній частині вірша домінують голосні звуки *o* та *y*, які протистоять звукам *e* та *i* по осі тональності. Це типово бемольовані звуки, протилежно до дієзних *e* та *i*. Отож, поставлені поруч звуки *e* та *i* гармонічні, так само, як і звуки *o* та *y*.

В сполучених між собою словах внаслідок евфонії має місце взаємне віддзеркалення на семантичному рівні. Це можна також ілюструвати прикладом вірша Павла Романюка, де в третій строфі взаємно віддзеркалюються слова *містом*, *перелітні*, *співи*, а в четвертій слова *сонце усмішкою*, *полудня*, *поголублений*. У кожній з цих груп домінують звуки, що розташовані на тій же осі.

Опорами цього вірша є також і деякі синтаксичні та лексичні константи. Слово *палубі* з першої строфи, яке способом зворотного зв'язку підтримане на семантичному і звуковому рівнях словом *парусів*, повторюється в кінці вірша. Тричі повторюється в цьому вірші ключове слово поезії Павла Романюка — прикметник *білий*. Перегукуються між собою зачини строф, які виявляють однакову синтаксичну структуру: «В небі так чисто», «Так тихо», «Так тихо». В цілому же вірш семантично зв'язаний. Контекстуальний його аналіз дозволяє виділити дві значеннєві сфери, навколо яких групуються слова, а саме морське плавання і польоти птахів.

Заслуговують уваги і експерименти Михайла Небиляка на терені верлібру. Для аналізу ми вибрали вірш із його збірки *Криниця моїх очей*

Померла одна ніч	---/---	3+3
від темного плачу	---/--	4+2
і народилась дитина	-----/---	5+3
на кордоні між мною й водою.	----/---/---	4+3+3

Народилась дитина!	----/---	4+3
Народилося небо	-----/--	5+2
і сонце	---	3
і квіти.	---	3
Народилось каміння	----/---	4+3
і руки	---	3
і серце.	---	3
Народилась дитина!	----/---	4+3
Які веселі мої друзі,	-----/-----	5+4
як миють ніччю чола свої!	-----/-----	5+4
Народилась дитина	----/---	4+3
на кордоні між мною й водою.	----/-----/---	4+3+3

«Смерть однієї ночі»

В цілому вірш не має регулярних стоп. Але в ньому наявна одна лексична і ритмічна константа, обумовлена повторюваністю слова *народилось* в комбінації з різними словами, але завжди в рядку з однаковим оформленням з погляду ритміки. Розмір тут щоразу анапест і щоразу це рядок із семи складів. Трискладові рядки з наголосом всередині зустрічаються у вірші чотири рази, а група 4+3+3 — у формі анапеста — зустрічається двічі. Отож, фразове ритмічне оформлення вірша досить відчутне, і рядки, які відхиляються від загальних просодичних тенденцій (або з погляду метрики або місця цезури), сприймаються як варіації на відносно регулярному фоні. Тон вірша задається рядком «народилась дитина», який є його смисловим, але й просодичним ядром. До сталих структур вірша належить і повторюваність сполучника *і*, яким починаються п'ять рядків, і повторюваність — гомофонія — приголосного звука *н*, а також близького до нього приголосного звука *м*. Ось відповідна схема: м-н-н, м-н, н-н, н-н-м-м-н; н-н; н-н-, н; н-м-нн, -, -; н-н; м, м-н, н-н, н-н-м-нн.¹⁷

Цікавим явищем звукопису вірша є повторюваність окремих звукових комбінацій у прямому або зворотному порядку: наРОДИлась ДИтина кОРДоні мНОЮ водоЮ ніЧЧю Чола.

До цікавих семантичних знахідок вірша слід зарахувати контрастність *смерть-народження* і співвідношеність *ніччю-дитина-вода*, адже життя народилось із води і темряви. Це зайвий доказ тяжіння сучасної поезії до архетипів, до міфу.

VI. РИТМІЗОВАНА ПРОЗА

Ритмізація прози, як це показують такі прославлені приклади світової літератури як *Геній християнства* Шатобріана, *Слова віруючого* Ламенне, *Книги польського народу* Міцкевича, *Ангели* Словацького і *Так мовив Заратустра* Фрідріха Ніцше, — щоб навести лише приклади з ХІХ-го століття, — явище значиме. Однак, всупереч думці дослідника ритмічних засобів українського літературного вірша, Володимира Ковалевського¹, правила віршованого ритму не можуть служити підставою для вияснення особливостей ритмізованої прози, хоча б тому, що пересічний вірш перевершує щодо регулярності ритму найблисучіші витвори ритмізованої прози.

Але це не означає, що ритмізована проза не піддається аналізу. Найбільших успіхів добився в цьому напрямі структуралізм. Таке дослідження існує і щодо російської ритмізованої прози, і воно належить перу одного з видатних філологів ХХ-го століття, який формувався у рамках «формальної школи», — Віктору Жирмунському².

На думку структуралістів, ритмізована проза належить до тих форм організації мови, які дозволили поставити бар'єр між використанням мови для мистецьких цілей і для побутового спілкування. Ритмізована проза давніша на тисячоліття від розповідної прози, як вид

писемної літератури. Вона така же давня, як і ліричний вірш, і рівноправна з ним. Про це свідчить хоча б коментар Богдана Стельмаха до українського перекладу давньоєгипетських творів про кохання³. На жаль, структура давньоєгипетської ритмізованої прози нам не відома. Зате добре відомий так званий біблійний стиль, яким написані поетичні книги Біблії. Цей стиль відіграв, через посередництво перекладів Біблії на мови світу, величезну роль у формуванні як середньовічної, так і новітньої прози у різних країнах. Вартості цього стилю найбільш наочно виступають в оригінальній версії цих книг, тому ми й вирішили аналізувати за оригіналом книгу Ісаї. Йдеться про 21—23 стихи першої глави: — І. 21 Ейха хайта лезона кіріа неемана малеті мішпат цедек ялін ба веата мерацехім. Переклад: «Ой, стала повією благовірна фортеця (благовірне місто), сповнена духом справедливості, в ній ночувала правда, а тепер убивці».

Аналіз 21 стиха дозволяє розкрити в ньому ряд семантичних співвідношень, серед яких домінують синонімія, антонімія і прогресія. Синонімічними є вирази «сповнена духом справедливості» і «в ній ночувала правда», а синонімічний ряд (прогресія) встановлений іменниками *повія* і *вбивця*, оскільки другий із них ще сильніший, ніж перший, з морального погляду. Відношення антонімії встановлюється між іменниками «повія» і «благовірна фортеця». Слово «повія» в даному контексті являє собою метафору, оскільки у Біблії міста названі «доньками Бога». Антонімічними є також вирази «у ній ночував дух справедливості, а тепер (ночують у ній) убивці». Ці семантичні відношення спричинились до появи специфічних синтаксичних і морфологічних структур. В залежності від них стих розпадається на два піввірші, кожний з яких у свою чергу розпадається на дві частини. Між цими чотирма семантичними одиницями, з яких складається стих, існують складні граматичні відношення, і кожна частина залежить від ін-

ших трьох. Оскільки вони очевидні, на них не зупиняємось.

— I, 22 *каспех* *гая* *лесігім*, *савех* *маул* *бамаім*. Переклад: «Твоє срібло перетворилось на попіл, твоє вино змішалось з водою». Помічаємо, що двадцять другий стих не пов'язаний жодним сполучником з попереднім, але їх послідовність цілком виправдана, оскільки між ними існує очевидний семантичний зв'язок. Занепад моралі, про який говориться у 21 стиху, поширюється на всю матерію, яка у свою чергу також розкладається. Стих складається з двох піввіршів, між якими існує відношення прогресивної симетрії, оскільки у розумінні стародавніх євреїв псування вина — даного людям Богом, щоб вони раділи життям, представляє собою щось страшніше, ніж розпад грошей (срібла), що є простим засобом. На відміну від попереднього стиха, тут маємо просту двоїчну симетрію, відсутній другий поділ, внаслідок якого у 21-му стиху виникло семантичне відношення між чотирма членами. Все ж, сегментація на четверо відтворена в плані інтонації завдяки морфологічним симетриям, оскільки зустрічаємо тут два паралельних підметів (*каспех* — *савех*) і два паралельних іменникових присудки *гая лесігім*, *маул бамаім*, — або, якщо точніше виразитись, ідеться про дві прийменникові конструкції після дієслова (*ле* і *бе* в старовірській мові проклітичні прийменники).

— I, 23 *Сареіх* *сорерім* *вехаврей* *ганавім* *куло* *охев* *шохад* *веродеф* *шалмонім* *ятом* *ло* *ішпоту* *верів* *алмана* *ло* *яво* *алехем*. Переклад: «Твої князі не підкоряються законам і є друзями злодіїв, всі люблять поклони і виглядають дарунки, не чинять правосуддя сироті і вдовина справа не доходить до них». У 23 стиху думка попереднього стиха розвивається також на основі семантичного зв'язку без додаткового сполучника. Оскільки у попередніх стихах ішлося про прояви морального занепаду, тепер пророк відкрито обвинувачує винуватців цього занепаду — можновладців. Вони не тільки не-

покірні божим наказам (відомо, що староіудейське право мало теологічну підставу) і підкупні, вони відмовляються навіть виконати свої найбільш елементарні обов'язки, тобто бути опорою для скривджених. У світлі загальноприйнятих в ту добу поглядів і в тому середовищі таке становище було загрозливе. Адже існувало пророцтво, що в той день, коли проб'ється до Бога плач сиріт і вдів, наступить кінець світу. Така внутрішня логіка цього стиха, і вона примушує нас розглядати семантичний зв'язок між двома піввіршами як наростання, прогресію, тоді як всередині кожного з піввіршів відношення — двоїчна синонімія. З усіх вищеаналізованих стихів найскладніший саме 23-ий, внаслідок багаточисленності понять, які вступають у семантичні відношення, оскільки перший піввірш розпадається в свою чергу на дві, засновані на двоїчній симетрії частини, і таким чином у цілому стиху взаємодіють шість частин. І все ж, не є можливою жодна плутанина, оскільки кожна з цих частин має своє самостійне морфологічне моделювання завдяки характерним для давньоєврейської мови засобам іменникової й прикметникової детермінації. У філології цей тип словосполучень відомий під назвою «статус конструктор». Те, що, скажімо, в українській мові передається сполученням іменника у родовому відмінку множини з іменником у називному відмінку множини, — гебрейська мова, яка не знає відмінювання, передає засобами прилягання, — із модифікацією закінчення першого іменника. «Друзі злодіїв» передається словосполученням «хаврей ганавім» з модифікацією іменника у множині «хаврей» (замість *хаверім*), але «справи вдови» передається просто приляганням незмінних форм іменників — «рів алмана». Дуже подібною до цих конструкцій є прилягання дієслова до іменника, внаслідок якого дієслово набуває функції іменника. «Куло охев шохад»: всі є любителями поклонів, «веродеф шалмонім» — і всі бажаючи дарунків. Отсж, у обох випадках дієслово функціонує як іменник.

Завдяки цим аналогічним конструкціям увага читача сконцентрована на всіх елементах висловлювання, бо суміжність відчувається як семантично значима. І виходить, що можновладці глухі до плачу вдів тому, що вони аж надто жадібні до хабарів.

Цікавим у цих стихах, як взагалі у біблійному стилі, є урівноваження абстрактних слів, понятійного і пластичного, образного вираження думок. Вони всі входять до одного і того ж умовисновка, що й створює специфічну атмосферу алегоричного, метафоричного стилю. Симетрія завжди двоїчна, навіть якщо піввірші у свою чергу розчленовуються. Дуже рідко виступають триразові повторення, враження триразовості впливає здебільшого з невірного тлумачення тієї ж двоїчності.⁴ Вирішальним чинником симетрії є семантична аналогія. Семантичні симетрії викликають появу морфологічних і синтаксичних симетрій, а не навпаки. Немає ніякої наміреної двотактності на рівні інтонації або звукового оформлення, вона виникає внаслідок тієї ж семантичної симетрії у зв'язку з особливостями мовної системи, зокрема словотвору.

Все це варто підкреслювати, оскільки в інших мовах, окрім семітських, вже неможлива така досконала двоїчна симетрія: на пізніших стадіях мовного розвитку членування думки відбулось все більше при допомозі ускладнення синтаксичних конструкцій, багатого розгалуження системи підрядних речень, первісний партаксис витіснявся все більше гіпотаксисом. Крім того, лише семітські мови мають таку чітку систему іменникових і дієслівних коренів, на яких спирається практично вся будова мови. Внаслідок сильного впливу стародавньої риторики, яка знала не тільки двоїчні, але й троїчні паралелізми (ізоколони), новітня ритмізована проза досить відчутно віддаляється від біблійного зразка, навіть тоді, коли автори намірено намагаються наслідувати біблійний стиль. Все ж, щоразу коли перед нами текст з яскравим двоїчним паралеліз-

мом, можемо припускати певний, хоча б і опосередкований, вплив біблійної ритмізованої прози.

Для вияснення джерел ритмізованої прози в українській літературі найдоцільнішим буде історичний підхід.

Слов'янські переклади Біблії робились на основі грецьких, і зразками ораторської прози були твори отців церкви, які приходили з Візантії. Отож і в період Київської Русі треба врахувати грецьке посередництво у формуванні риторичного стилю. Однак відносно архаїчна стадія мовного розвитку уможливила досить послідовне збереження двоїчних, паратаксічних структур біблійного стилю. Прикладом може правити знамените *Слово о законе и благодати* митрополита Іларіона, який читав грецькі твори в оригіналі. Ось уривок:

«Тебе же како похвалим, отче честный и славный, в земленних владыках премужественный Василіе? Како доброте твоей почюдимся крепости же и силе? Каково ти благодареніе въздадим, яко тобою познахом господа и льсти идольскыя избыхом; яко твоимъ повеленіем по всей земли Христос славиться? Ли что ти приречем, христолюбче, друже правде, смыслу место, милостыни гнездо? Како верова? Како разгореся в любовь Христову? Како вселися в тя разум выше разума земленных мудрець, еже възлюбити невидимаго, и о небесных подвигнутися? Како възыска Христа? Како предася ему? Повеждь нам, рабом твоим, повеждь нам, учителю наш: откуду ти припахну воня святаго духа? Откуду испи памяти будущія жизни сладкую чашу? Откуду вкуси и виде, яко благ господь? Не видел еси Христа, не ходил еси по немь: како ученик его обретеся?»

В цьому тексті знаходимо силу двоїчних і троїчних симетрій, послідовних повторень, синонімії, антонімії і синтетичних або прогресивних відношень, цілі каскади питальних речень.

На думку Д. С. Лихачова *Слово про Ігорів похід* належить до ораторського жанру⁵. Це, до речі, підтвер-

джується і назвою цього славетного твору, адже «словами» називали в давнину переважно проповіді. Однак в такому разі напрошується висновок, що паралелізми, якими рясніє цей твір, мають те саме джерело, як і симетрії ораторської прози Іларіона, і що *Слово про Ігорів похід* як зразок ритмізованої прози має стильові характеристики, які так чи інакше співвідносяться з біблійним стилем. Це, звичайно, лише гіпотеза, не беремо на себе сміливість формулювати якийсь остаточне судження про цей твір, який, незважаючи на дбайливе вивчення його рядом видатних вчених, залишається надалі загадковим щодо своїх зразків. Останніми роками розпочалися пошуки щодо можливого впливу на нього візантійських поетик. А це доказ, що наші здогади не надто ризиковані.

Наближаючись далі у напрямку до сучасності, зупинимось на постаті письменника, чия творчість являє собою перехід між давньою і новою українською літературою, а саме на Григорію Сковороді. Ось, як характеризує його стиль український радянський дослідник І. В. Іваньо: «Основним засобом ритмізації тексту є однакова побудова фраз, що утворюють великі абзаци. Саме за такою однотипною структурою простих речень, які слідують одне за одним, утворюється енергійний ритм такого уривка»⁶ і далі І. В. Іваньо цитує з твору Сковороди: «Маленькая искра разоряет городскія стены. Из крошечнаго зерна выходит толика яблонь. Легенькій воздушный шум есть испущенное из уст слово, но оно часто или смертно уязвляет, или в кураж приводит и оживляет душу. Малая птица — петух пугает льва, а мыш — слона. Невидная пружина в составе движет всю часовую машину. Неосязаемая в цыркуле точка источником есть всех фигур и машин. Десятофунтная машинка ворочает стопудную тяжесть. Соломяный крутень разбивает кремень. Ничтожная гражданских законов бумажка содержит гражданство в тишине. Отцовская старость владеет жестоковыми рабами

и буйними синами. Слабаго здоровья государ управляет безсловесную свирепость народную».

Сковорода прекрасно знав античну літературу, ба навіть писав часто латинською мовою, а з Біблією не розлучався. Якщо тепер ставити питання, який стиль міг більше вплинути на такого типу абзаци його творів, то напрошується відповідь, що найбільше на почерк Сковороди позначився стиль Біблії. Латинська мова характерна своїми складними синтаксичними будовами, численністю синтаксичних зворотів і підрядних речень. У Сковороди абзаци складаються з простих речень, навіть якщо висловлювання не розділені крапками, вони поєднані за принципом приєднальної сполучниковості, паратаксису. Відношення між окремими синтаксичними одиницями встановлюються на основі семантичних відношень синонімії, антонімії й прогресії (градації). Нахил Сковороди до образного виразу, до алегорії і символу примушує його ставити в один ряд абстрактні положення і інакомовні вирази. Думається, що навіть часті етимологічні екскурси Сковороди мають як первісний поштовх стиль Біблії. Адже до таких екскурсів штовхала семантична система біблійних словосполучень, а також численні єврейські коментатори Святого письма, в тому числі й кабалісти, якими Сковорода особливо захоплювався. Варто звернути увагу ще на одну важливу обставину. В цитованому абзаци Сковорода розвиває думку, яка ілюструється цілим рядом прикладів, між якими існує відношення аналогії, але самі речення не пов'язані між собою сполучниками. Біблія навчила Сковороду, що коли існує внутрішня послідовність думки, сполучники стають зайвими. Зв'язок утворюється самим ритмом думки. Подібне ми бачили частково в проаналізованому вище уривку з книги пророка Ісаї.

Сковорода органічно засвоїв стилістичні принципи Біблії, але сам не намагався спеціально наслідувати біблійний стиль. Натомість романтики месіанського

прямування, які хотіли створити в різних літературах ритмізовану прозу на підставі наслідування книг старозавітніх пророків, спромоглись здебільшого лише до зовнішньої імітації. Вони не вловили того, що так добре зрозумів Скворода, а саме, що ритм такої прози досягається насамперед двотактністю, яка в тексті Сквороди впливає або з наявності групи підмета і паралельної групи прямого додатка, або з наведення двох ефектів однієї дії (наприклад ефект слова), або ж двох аналогічних прикладів (лев боїться півня, слон — миші). Цікавим для аналізу є і таке речення: «Батьківська старість панує над жорстоковійними рабами і буйними синами». Тут яскраво виступає бінарна симетрія між групою підмета і групою непрямих додатків, а також двоїчність цих же додатків. Всередині кожної з цих груп іменник супроводжується означенням, а вираз «отцовская старость» дуже нагадує староеврейські іменникові сполучення типу «статус конструктор».

Імітатори книг пророків доби романтизму не зуміли по-справжньому вловити подібні структурні особливості. Книга Ламенне *Слова віруючого* (Париж, 1834) має поетичну атмосферу, але вона створена досить відмінними від біблійного стилю засобами: двочленність паралелізму часто замінена тричленністю, сурядний зв'язок — часовим або наслідковим, семантична, значеннева синонімія замінена повторенням тих же самих слів, а метафора замінена уособленням. Для того, щоб якось зберегти те, що чомусь новітні письменники вважають наївністю біблійного стилю, Ламенне висловлюється головню короткими реченнями, які поєднує часто єднальним сполучником *et (i)*. Цей спосіб імітації вибрав і Адам Міцкевич, автор «*Книг польського народу і польського паломництва*» (1834), який знав твір Ламенне. Цю ж особливість знаходимо і в творі тієї ж філіації, приписаному Алеку Руссо: *Оспівування Румунії* (1850)⁷.

Оскільки справжніх прийомів, які злютовують біблійні стихи, у творі немає, такий стиль викликає враження штучності.

Те саме можна сказати і про український відповідник цієї романтичної моди на месіанські тексти, т. зв. *Книги буття українського народу*, авторство якого приписують Миколі Костомарову. Твір писався десь 1846 р. і починається так: «Бог создал світ: небо і землю і населив усякими тварями і поставив над усею тваррью чоловіка і казав йому плодитися і множитися і постановив, щоб род чоловічеський поділився на коліна і племена, і кожному колінові і племену дарував край жити, щоб кожне коліно і кожне племено шукало Бога, котрий од чоловіка недалеко, і поклонялись би Йому всі люде і вірували в Його, і любили б Його, і були б усі щасливі.

Але род чоловічий забув Бога і оддався діаволу, і кожне племено вимислило собі богів, і в кожному племені народи повідумували собі богів, і стали за тих богів битися, і почала земля поливатися кров'ю і усіватися попелом і костями, і на всім світі сталось горе, і біднота і хвороба, і нещастя і незгода.

І так покарав людей справедливий Господь потопом, війнами, мором і найгірше неволею.»⁸

Текст має певні незграбності в мовному аспекті, тому що писався в період недостатньої усталеності норм літературної мови автором, який був сином російського поміщика і української селянки, народжений на пограниччі між великоруськими і українськими говорами, і який до кінця життя вживав у своїх українських творах силу російських слів і словоформ. Але враження незграбності завдячується і штучності у встановленні зв'язків між словами, що є результатом нагромодження сполучників. При чому ці сполучники враховані на те, щоб встановити як симетрії за подібністю, так і зв'язки у послідовності розгортання думки, що й утворює нелад у тексті, замість того, щоб його ущільнити. Справді,

існуюче в семантичній системі мови відношення між словами «небо» і «земля» цілком іншого типу, ніж відношення між словами «создав», «населив», «поставив» і «казав», яке наявне лише в даному тексті. Знову таки між синонімами «плодитися» і «множитися», або ж «коліна» і «племена» існують кореляції у самій системі мови, тоді як синонімічний ряд «поклонялись», «любили», «були б щасливі» входить до системи фінальних субординацій. Отож у першому «параграфі», що має відтворити біблійний стих, вжито не менше як 14 разів сполучник «і» з дуже різною семантикою. Натомість, як ми вже те показували, у самій Біблії єднальний сполучник вживається значно рідкіше⁹, а залежність між мовними одиницями і групами виразно симетрична.

Окрім того, паралелізм у Біблії послідовно бінарний (двоїчний), а Костомаров з великою полегкістю парус різну кількість елементів (наприклад: потопом, війнами мором і найгірше неволею).

Однак слід взяти до уваги, що моделлю для Костомарова послужила не стільки Біблія, скільки названий твір Адама Міцкевича. Досить процитувати хоча б польську модель до другого і третього параграфів: „Ale potem ludzie wyrzekli się Boga jednego i naczynili sobie balwanów i klaniali się im i zabijali na ich cześć krwawe ofiary i wojowali za cześć swoich balwanów. Przeto Bóg zesłał na balwochwalców największą karę, to jest niewolę.“

Щодо розвитку ритмізованої прози в новій українській літературі, то тут є більше витоків. *Книги буття українського народу* залишились довгий час у рукописі в архівах царської охранки і впливу на розвиток прози не мали. Марко Вовчок писала свою підкреслено ритмізовану прозу під впливом народної творчості. Панас Мирний писав свою поетичну прозу під впливом Гоголя, який у свою чергу вироблював власний поетичний стиль на зразках українського фольклору, надбання якого він переніс на ґрунт російської культури, але також у

значній мірі і під впливом давньої і, головню, церковної літератури. Проза Мирного вражає своєю симетрією, в якій переважають двоїчний паралелізм і синонімія, а також умінням комбінувати на базі префіксації цілі ряди семантично пов'язаних слів.¹⁰ До речі, саме цей засіб, а не нагромадження еднальних сполучників, є для слов'янських мов найбільш органічним засобом утворення наскрізного паралелізму. Новітня ритмізована проза характеризується, на відміну від біблійного стилю, широким запровадженням гіпотаксису (підрядних зв'язків), який починається від латинської ораторської прози і так збагатив архітектоніку європейської прози. Романтики, автори месіанських книг, хотіли уникнути цієї підрядності, нав'язуючи своїй прозі силу еднальних сполучників. Але, як ми те бачили, ці сполучники маскували лише наявність багатьох підрядних синтаксичних зв'язків, яких у писемній мові сучасних народів уникати не можна. Отож, краще їх використати для утворення стрункої архітектоніки фрази, як це робить Мирний.

Наприкінці століття під впливом неоромантизму українські письменники почали виявляти посиленій інтерес до поетичної прози¹¹. Буквально, всі прозаїки цієї епохи писали на початку своєї письменницької кар'єри чи то «поезії», чи то «поєми в прозі». Такий етап відомий у творчості Стефаніка, Черемшини, Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Сильвестра Яричевського. Моделями найчастіше послужили для них твори німецьких і польських неоромантиків. Сильвестр Яричевський, окрім цього, спробував наслідувати і «біблійну прозу» Міцкевича. Сам він у листі до Василя Лукича говорить про спробу писати «біблійною прозою».¹² Розвиток стилю цих письменників на пізнішому етапі їх творчості ішов однак різними шляхами. Коцюбинський, як ми це знаємо з статті-спогаду Горького, від жанру поезії у прозі відмовився, хоч його стиль зберіг до кінця прикмети музикальної організованості. Ольга

Кобилянська довгий час писатиме ліричні новели з явними прикметами ритмізації. Сильвестр Яричевський писатиме, навпаки, «реалістичні» новели, які своєю фактурою близькі до репортажних нарисів. Василь Стефаник писатиме незвично лаконічною, але дуже витонченою щодо стилістичних прийомів прозою. Найбільше до стилю, який можемо вважати ритмізованою прозою, наблизатиметься в своїй цілості творчість Марка Черемшини. Однак в його зрілій творчості це вже не буде наслідуванням чужих зразків, а результатом відкриття прекрасних стилістичних прикмет народної творчості. Про ритмічність прози Черемшини писав дуже проникливо і чітко у свій час Микола Зеров у статті *Марко Черемшина і галицька проза*: «Ці співучі, причитувальні вирази, ці своєрідно використані голосіння сполучаються у Черемшини у довгі рядки по двоє, по троє, дуже часто і більше, надаючи його фразі особливого ритму своїм симетричним, однаково виповненим побудуванням. Окремі симетричні фрази зміцнюються ще, цементуються анафорою. Уміщені наприкінці мистецького твору, вони часто підкреслюють якийсь центральний, основний момент, становлять його формулу, і тоді використовуються як назви цілого оповідання («За мачуху молоденьку», «Бо як дим підоймається», «Зарікайся мід-горівку пити» і т.п.)»¹³

Найяскравіше виступають ці прийоми, на погляд Зерова, у «переболеному» листі Черемшини до «колядників науки», українських студентів у Берліні. Ось один уривок з цього твору:

«Колядники науки, підвалини наші!

Колядуйте нам:

що кованими возами та вороними кіньми вертаєте до нас...

що всі двері у нас вам відтворились, самі свічки поза-свічувались, самі книги та й розчитались...

що врадувалися вами на ріллі скиба, у морі риба, у горах зело, у стогах зерно...

що вся рідна земля се одна світлиця-веселиця, сонечко у весні, місяць у креслі, зоря із моря...

що віншуєте нас прибутком добрим та віком довгим, урожаєм на хліб, миром межи людьми, між народами, гараздом та волею в оборогах і у всіх чертогах, на ланах, дорогах, у лісах і водах, в повітрі і світлі всієї рідної землі»...

Залежність такого типу ритмізованої прози від народної уснопоетичної творчості проявляється у наявності великого числа явищ звукопису, а найбільше у великій кількості внутрішніх рим, що зовсім не характерно для традиції ритмізованої прози, яка йде від біблійного стилю й стародавнього греко-римського ораторського мистецтва.

Так званий імпресіоністський етап розвитку стилю української прози мав сильний вплив і на перше десятиріччя радянської прози, тому що у дану епоху дуже цінилися такі прикмети прози як емоційність стилю, прикрашеність, метафорика. Оскільки наш огляд не є історико-літературним, а типологічним, ми вирішили виділити лише зразки чисто ритмізованої прози, без огляду на загальні явища орнаментации стилю. Ідеться про цикл Павла Тичини *Живем комунією* і згадані вже казки Наталі Забіли.

Як свідчать *Щоденникові записи* поета, Тичина скомпонував цикл *Живем комунією* в момент високого творчого натхнення і пов'язував з ним якісь особливі творчі амбіції.

Писався твір *Живем комунією* 1920 р. на хуторі «Дідищина» близько Межигірського монастиря, і він представляє діалог поета з Дніпром про історичну долю України. Поет міркував про себе так: «Побачив струмок, що в Дніпро з гори біжить, і пішов шукати джерела. Кристалево-чисто видзвонює собі поміж камінням, неістотно, як той Фет, або Тичина в *Сонячних кларнетах*. Наївно-безвинно. А внизу Дніпро шумить, несе собі і чисте і брудне, всі радощі й болі. І йому жінки,

сорочки перучи, розказують свої дрібниці. — Ні, піду до Дніпра.»

А написавши вже твір, поета охопило почуття гострого незадоволення собою, коли порівнював його із зверненими «до мертвих, і живих і ненароджених» творами Шевченка. Такої сили він ні у себе, ні у своїх сучасників не знайшов. І навіть дивувався, чому в провінції читають його поему в прозі *Живем комуною*, зауваживши при цьому: «І цим мізерієм зачитуються люди. Що ж ми даємо, ми «нові», «найновіші»?»⁸

До такої гострої самокритики навряд чи спромігся хто інший з творців поетичної прози 20-тих років. І все ж *Живем комуною*, хоча Тичина на цьому експерименті й зупинився, — твір, який вигідно виділяється на тлі експериментаторства доби. Проаналізуємо першу частину, де йдеться про життя молодих ентузіастів-комунарів у монастирі:

«Живем комуною, працюєм. Навколо ліс, самотні села і люди дикі мов шипшина. **Ах, скільки радості, коли ти любиш землю, коли гармонію шукаєш у житті!** То ж кожен з нас будує людськості палац і кожен як провісник. **Ах, скільки радості, коли ти любиш землю.** Нема у ній ні ангелів, ні бога, які семи небес. А є лиш *гордість і горіння, сукупна праця і хвала.*

Ну що з того, що всесвіт кров залляла — майбутні встануть покоління — єднання *тіл і душ*. Ми робим те, що робим, і світ новий — він буде наш!»

Ця поезія у прозі має всі прикмети наскрізного паралелізму. Звернім увагу на роль займенників. Їх всього 8 і вони перегукуються між собою у творі, обрамлюючи його. Переважає у творі займенник першої особи множини, однак введення займенника *ти*, як ознаки означено-особового речення, підносить вартість цього *ми* на ступінь широкого узагальнення, тим більше, що він підкріплений ще і неозначеним займенником *кожен*.

Паралелізм виступає тут на всіх мовних рівнях. На рівні фонетики він виступає у вигляді слів, які почи-

наються однаковими звуками ЛЮди — ЛЮбиш, ГОРдість, ГОРіння, на лексичному і фразеологічному рівнях виступають ідіоматичні пари: села і люди, гордість і горіння, праця і хвала, тіло і душа. На семантичному рівні паралелізм проявляється у постійному переклику значень слів. У великому кадрі цієї поезії в прозі маємо такі перегуки: *працюєм — робим* (перше і останнє речення — рамки твору), *самотні села — людськості палац, люди-людськість, земля-всесвіт-світ, радість-гармонія, ангели-бог-сім небес*.

На синтаксичному і морфологічному рівнях зустрічаємо велике число однакових форм дієслів і іменників, які виступають здебільшого в однакових синтаксичних конструкціях: це або однорідні члени речення, або однотипні речення.

Однорідні члени такі: живем-працюєм, самотні села і люди дикі (приклад хіазму), ні ангелів, ні бога, ані семи небес, гордість і горіння, праця і хвала.

Однакові речення у цьому тексті такі: коли ти любиш землю, коли гармонію шукаєш (однотипні підрядні речення), кожен з нас буде, кожен як провідник (паралельні сурядні речення).

Дивергентним є хіба речення «Ну що з того, що все-світ кров залляла?» Це єдине питальне речення цієї поезії в прозі. Але і воно пов'язане із наступним наявністю інверсії, точніше хіазму: «і всесвіт кров залляла, майбутні встануть покоління».

Тичина, випускник духовної семінарії, регент церковного хору, мав глибоко вкарбовані в пам'яті тексти псалмів, літургійної літератури, релігійних гімнів. Поема в прозі *Живем комунією*, яка своїм змістом заперечує релігію як щось анахронічне, віджила, формою продовжує традицію церковної культури. І це не є недоліком твору, — навпаки. Адже між *Словом о законі і благодаті*, що створилось у XI-му столітті, і до цього твору, що писався у XX-му, існує певна наступність. Порівняння обох текстів не залишає в цьому жодного сумніву.

І якщо сам Тичина був чомусь незадоволений своїм твором, то це пояснюється хіба максималізмом епохи, коли хотілось творити чогось небувалою. І при перечитуванні віршів свого великого попередника, Тараса Шевченка, він зрозумів, що чогось небувалою він не створив. Але варто підкреслювати, що для свого єдиного зрілого твору, написаного ритмізованою прозою, він вибрав ту формулу, яка на протязі тисячоліть виявилась найбільш плідною і відповідною — формулу наскрізного паралелізму, який спирається на семантичних і синтаксичних засадах.

Про те, що саме це і є найбільш придатною формою створення «поетичної прози», свідчить і письменницький досвід Михайла Стельмаха, який в післявоєнній українській прозі ішов найбільш послідовно по лінії поетизації стилю. Для ілюстрації подамо два невеликих уривки з роману *Кров людська не водиця* (1957): «І цього останнього цвяха *не витримала* материна душа, *не витримали* і пальці, **які** біля грудей любов'ю пестили маленького Василя, **які** гладили голівку його, **коли** хтось збіжав дитину, **які** тремтіли на його плечах, **коли** він йшов у найми, і стулялися у мозолясту пучку перед образами, щоб повернувся її син із війни».

«Мов на золотому снопі, лежала його дружина на своїх **розплетених косах**... Вечір шле в їхню кімнату *потоки несказаної сині*, на небо густо виходять *чисті вересневі зорі*. А може це не зорі, а небесні сльози, що тремтять на віях ночі і тихо осипаються на землю? Він чує, як цей *вечір*, і *зорі*, і *соромливий усміх* дружини **розпростують** його зібгану душу, **омивають** її новими надіями.»

У першому прикладі маємо два паралельних сурядні речення, при чому від другого з них (опорне слово: «пальці») залежать підрядні, майже цілком симетричні означальні і часові речення як по відношенню до головного речення, так і між собою, в своїй синтаксичній і морфологічній будові. У другому прикладі звертає на

себе увагу наявність паралелізму двочленних і тричленних синтагм: золотий сніп, розплетені коси, неказана синь — вересневі зорі, вечір-зорі-усміх дружини. Цікавими є семантичні відносини, які утворюються всередині тексту, розраховані на перенесення в сферу величного і прекрасного звичних моментів людського життя. Цілком банальна сцена, яка могла б бути описана натуралістично, поетизується шляхом зіставлення слів із сфери небесних тіл із поняттями з семантичного поля людського тіла (небесні сльози, вії ночі), поставленням в один синтаксичний ряд слів «зоря» і «усміх дружини» та різнорідного їх комбінування («а може то не зорі, а небесні сльози»).

Яскравій метафоричній прози Стельмаха у вищій мірі відповідають паралелістичні структури його синтаксису. Якщо у давньоєврейському прозовому стилі яскрава метафоричність виникала з особливостей архаїчного мислення, набагато конкретнішого, ніж у вищій мірі абстрактне, понятійне мислення сучасної людини, то Стельмах знаходить можливості у межах того ж багатотисячорічного паралелістичного стилю ритмізованої прози створити густо насичені метафорикою речення, виходячи вже із новітніх метафоричних прийомів. Отож, цей прекрасний, провірний досвідом багатьох культур прийом утворення поетичної прози зберігає надалі широкі можливості емоційної виразності, якщо попадає в горнило творчості митця.

Однак синтаксичні засоби не є єдиними засобами ритмізації прози. У всіх літературах існували не одні спроби підійти з іншого боку до ритмізації прози — з боку поезії, тобто створити прозу, виходячи з поезії, замінюючи організаційний принцип семантичної і синтаксичної симетрії на принцип просодійний. У даному разі повторюються не однотипні граматичні і, зокрема, синтаксичні одиниці, а ритмічно співрозмірні групи, внаслідок правильного розподілу наголосів. Уявлення про те, як виглядає такий тип ритмізованої прози, можуть

дати ритмізовані казки Наталі Забіли. Ось більший уривок однієї з них: *Ясочка на святі*:

Свято, свято!

Сонце і травичка. В місті тепло й радісно — весна!

Наша Яса зовсім невеличка, та на свято піде і вона.
На голівці в неї гарна стрічка, як вогонь, червона й ясна.

Свято, свято! Сонце і травичка!

Перше травня!

Перше травня!

Радісно. Весна.

Вийшла Яса з мамою на площу. Ой людей!.. Ідуть з усіх кінців...

Теплий вітер прапори полоще. І оркестр!.. Й злива голосів!..

Ось ідуть війська. Кіннота скаче, і гримучий танк за танком мчить...

Щоб мала усе могла побачить, мама Ясю держить на плечі.

Бачить Яса, як з усіх заводів лавами йдуть робітники, що працюють славно, всім на подив, а тому й пісні такі дзвінкі.

Школярі ідуть, і в них на грудях галстуки палають, як вогні. І дзвенять, летять по всіх усядах піонерські захватні пісні.»

Цей текст можна прекрасно переписати як нерівноскладовий трохей, до речі, римування помітне з першого погляду. На жаль, все це більше заважає, аніж сприяє емоційному сприйняттю тексту, створюючи у читача враження, що автор хоче гратися з ним, видати за прозу те, що насправді є віршем. Бо ж ритмічність прози така ж давня, як ритмічність вірша, і хоч між ними існує тісний зв'язок, порушити автономність прози, підпорядковуючи її віршеві, не слід, так як не слід зливати поезію з прозою. В обох випадках втрати будуть більшими, ніж здобутки.

На щастя, це розуміє більшість поетів, і коли вони переходять на прозу, то вибирають для ліричних від-

ступів модель ритмізованої прози, а не вірша. Хотілось би завершити цей розділ яскравим прикладом пристосування талановитого сучасного українського поета-лірика до специфічних традицій ритмізованої прози. Прочитуємо один уривок із повісті Миколи Вінграновського «У глибині дощів» (1979) із позначенням лексичних і граматичних паралелізмів.

«Буфетниця зняла з обличчя марлю і налила склянку томатного соку... *Де я бачив це обличчя? Коли? Коли воно так запам'яталося мені, що я не міг і не можу знайти собі місця всі останні часи?.. Я дивився на неї, я перебирав у пам'яті міста і вокзали, дороги і аеропорти, вагони, базари, станції метро і села, ракети на підводних крилах, кафе і пивнички — ні, не було її там, не бачив ... Але я точно знаю, що я десь бачив її. Хіба що, може, з кимось її переплутав, тоді з ким? Хоча, хіба мало облич проходить, пролітає, проминає під час роботи? Одні обличчя забуваються назавжди, інші, що й хотів би забути, — так ні, ще інші не забуваються ніколи, добре, що не забуваються, бо носиш їх в собі, як свято, як щастя краси, ніжності і любові...»*

Легко помітити, що це стиль надзвичайно гармонійний, і що ця гармонія ґрунтується на симетрії, повторення і підхоплення у паралельних рядах слів. Можна щоразу виділити і двоїчні і потрійні групи, при чому домінуючим є саме бінарний паралелізм.

VII. КООРДИНАТИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

У розвідці *Із секретів поетичної творчості* Іван Франко зробив між іншим докладний аналіз вірша Шевченка *Я не нездужаю, нівроку*. Вірш має такий текст:

Я не нездужаю, нівроку,
А щось такеє бачить око,
І серце жде чогось. Болить,
Болить, і плаче, і не спить,
Мов негодована дитина.
Лихої, тяжкої години,
Мабуть, ти ждеш? Добра не жди,
Не жди сподіваної волі —
Вона заснула: цар Микола
Її приспав. А щоб збудить
Хиренну волю, треба миром,
Громадою обух сталить;
Та добре вигострить сокиру —
Та й заходиться вже будить.
А то проспить собі небога
До суду божого страшого!
А панство буде колихать,
Храми, палати мурувать,
Любить царя свого п'яного,
Та візантійство прославлять,
Та й більше, бачиться, нічого.

Аналізуючи твір рядок за рядком, Франко зазначає: «У першій схарактеризовано фізичний стан поета. Але як? Аж двома неґаціями. Ми розуміємо його, але наша увага не одержала ніякого пластичного образу. В другій рядку поет апелює ніби до нашого зору, але знов не дає ніякого образу: зоровий нерв подразнений, зіниця розширяється, але не бачить нічого. В третій рядку поет так само торкає наше внутрішнє чуття: серце жде чогось, б'ється сильніше, але і тут увага не одержує ніякого пластичного образу. Се напруження зміцнюється аж до почуття неясного болю. Тільки один змісл одержує виразний імпульс — слух. Йому причувається далекий, сумний, монотонний голос, мов плач голодної дитини вночі»¹.

В продовженні Франко роз'яснює, що тайна впливу цього вірша завдячується тому, що поет зумів при допомозі специфічних для його мистецтва засобів викликати велику емоцію, оперуючи лише єдиним конкретним враженням, оскільки він заздалегідь приготував читача, а розворушив його душу саме тим, що не задовольнив попередні очікування вражень.

Але хіба воно справді так? Допустимо на хвилину, що з цим віршем ознайомлюється в перекладі на іншу мову людина зовсім не ознайомлена з історією і культурою України або Росії, якій невідомо, яку саме волю чекало суспільство в період написання цього вірша, яка не знає про деспотизм і заскоружлість самодержавства і не чула про християнську віру у страшний суд божий, який відтворить правду на землі. Нам здається, що в такої людини зостанеться досить неясне враження про цей вірш, незважаючи на справді майстерний спосіб, у який поет підготував її у першій частині до емоційного сприйняття другої, головної частини вірша. Інакше кажучи, літературний твір треба завжди читати у ширшому контексті, механізм його впливу на читача стає незрозумілим, якщо взяти до уваги лише спосіб реагування людської психіки на той чи інший подраз-

ник. Сприйняття літератури не стільки психо-фізіологічна проблема, скільки проблема соціальна. Літературний твір діє на читача в обсягу тієї текстуальної сукупності, яка утворюється суспільством і історією. Одночасно він і виникає на такому широкому тлі. Розуміння цього факту саме й викликало потребу введення в літературознавство нового поняття, а саме поняття про *інтертекстуальність*. Це поняття було введено в літературознавство французькими критиками, тому ми спиратимемось в цьому розділі головним чином на їх міркування і визначення. Оскільки ця проблематика досить складна і потребує максимальної чіткості в застосуванні відповідної термінології, намагаємось уточнити значеннєві координати і її сфери вживання.

Найбільш загальне значення цього терміна було окреслено нами при аналізі вірша Шевченка «Я не нездужаю, нівроку», і для нього можна запозичити дефініцію, яка належить Юлії Кристевій: «Назвемо інтертекстуальністю показник, відповідно до якого певний текст читає історію і вкраплюється в неї.»² Ролан Барт, аналізуючи структуру роману, виділяє в ньому п'ять «голосів», і саме п'ятий з них належить до інтертекстуальності. Цей «голос» співпадає з кодом посилянь на культуру, зокрема на фольклор, різні науки, філософію. Ролан Барт розглядає конотацію, як зв'язок твору з іншими текстами, а не як асоціації, які впливають із психіки читача. На його думку, кодом твору слід уважати не тільки мову письменника або читача, але й сукупність всього написаного. Саме тому, що такий «голос» наявний у кожному творі, виправдовується підхід до нього не тільки з боку психології, але і філософії та соціології.³

Отож, якщо розглядати з такого погляду наведений нами вірш Шевченка, напрошується висновок, що для серйозного аналізу цього твору і правильного його сприйняття треба знати про те, що у зв'язку із можливістю запровадження селянської реформи, тобто лікві-

дацією кріпосного права, на сторінках тогочасних газет і журналів розгорнулась величезна полеміка, яка тривала кілька років. У цьому вірші Шевченко, будучи добре ознайомлений з цією полемікою, тобто з відповідними текстами, висловлює своє ставлення у даному питанні. Те саме можна сказати і про його позицію по відношенню до царату, в якій віддзеркалюються і чутки про нахил царя Олександра II-го до п'янства, які відбилися у підпільній літературі доби, і про зв'язок, установлений ним між спадщиною Візантії і царатом, а ці питання мають також свій культурний контекст, як і вся проблематика страшного суду, про який існує величезна література як канонічного, так і апокрифічного характеру.

Не слід уважати, звичайно, що літературний твір це обов'язково реакція лише на щось написане, зафіксоване на папері. Контекст літератури це контекст людської цивілізації взагалі, отож твір може підключатись до певної усної традиції. Найкраще цьому свідчення — народна творчість. Фольклорний твір завжди вписується у певний код. І це не тільки код народного життя, народних звичаїв, народної історії і народної моралі. Це і певний мистецький код. І тут підходимо до другого, вужчого розуміння слова інтертекстуальність, яке можна сформулювати при допомозі визначення, яке дає французький критик Філіп Соллер: «Текст пишеться за допомогою текстів, а не тільки речень і слів».⁴

Щоб яскравіше вияснити, що означає це положення з погляду писемної літератури, процитуємо висновок Норсропа Фрая про Шекспіра-сонетяря як типового ренесансового поета: «Від ренесансового поета не бажалось, щоб він увійшов у життя і пронісся по його течії, щоб збирати «досвід» і описати його в поезії. Від нього вимагалось, щоб він перетворив свій розум на потужну лабораторію і щоб здобував там свій досвід від високою напругою і при пильному спостереженні. Література забезпечила його умовністю, конвенцією, і

ця літературна конвенція дала йому ті форми і категорії, в які він повинен був вилити свої безформні переживання. Таким чином, розвиток його уяви, читання та вивчення літератури розгорталися разом і взаємно запліднювались.»⁵

«Текстом» фольклору, в який входить кожний окремих фольклорний твір, буде величезна маса традиційних формул, пісенних і епічних мотивів, матриці віршування і мелодики, фольклорна символіка. В цьому розділі будемо торкатись лише останнього аспекту, щоб показати, що фольклорний твір не є щось закрите в собі, ізольоване, а є лише пунктом, в якому сходяться численні інші тексти, коди, знаки. Для початку наведемо майстерний аналіз О. Потєбні одного характерного мотиву української народної пісні. Приклади у нього такі: «Над горою високою голуби літають. Я розкоші не зазнала, а літа минають». «Ой гиля, гиля, сизі голубоньки, на високе літання, та уже важко, моє серденько, та з тобою горювання». «Ой з-за гори, із-за кручі орли вилітають. Не зазнаю я розкоші, вже й літа минають». Потєбня зазначає: «Високе літання птахів має ніби значення необмеженої свободи. Чеське *bujeti*, польське *bijać*, російське *ширять*, *парить* означають не тільки високо, але і привільно літати. Такому ширянню протиставлено горе, пригноблене становище людини, відсутність розкоші, тобто привілля, свободи, яка, звичайно, має своєю передумовою порівняння щасливої людини з птахом, який літає високо. І цей прийом пізніший порівняння». Потєбня вважає, що в цитованих ним прикладах між символом і життєвою ситуацією наявний не паралелізм, а протиставлення, і коментує: «Крім складності форми, можна так думати, тому що в цьому протиставленні прихована думка про байдужість природи до страждання людини, про розлад останньої з дійсністю, а ця думка природна для сучасного нам поета, але надто сумна для первісної епічної пісні».⁶

Такі складні взаємовідношення між символом і життєвою ситуацією є однак винятком у фольклорі. Найчастіше внутрішнє символічне кліше знаходить собі прямий відповідник у дійсності й виступає у ряді пісень у найрізноманітніших комбінаціях. Ось для початку зразок з іншої серії:

Чи це ж тая криниченька, Що голуб купався? Гей, гей, гей! Що голуб купався.	Вже ж до тої криниченьки Стежки заросли. Гей, гей, гей! Стежки заросли.
--	--

Чи це ж тая дівчинонька, Що я женихався? Гей, гей, гей! Що я женихався.	Та вже ж мою дівчиноньку Сватати прийшли. Гей, гей, гей! Сватати прийшли.
--	--

Чи це ж тая криниченька, Що я воду пив? Гей, гей, гей! Що я воду пив.	Уже ж з тої криниченьки Орли води п'ють. Гей, гей, гей! Орлу воду п'ють.
--	---

Чи це ж тая дівчинонька, Що я полюбив? Гей, гей, гей! Що я полюбив!	Уже ж мою дівчиноньку До вінця ведуть. Гей, гей, гей! До вінця ведуть.
--	---

Ой це ж тая криниченька, Те ж саме відро. Гей, гей, гей! Те ж саме відро.	Один бере за рученьку, Другий за рукав. Гей, гей, гей! Другий за рукав.
--	--

А вже мене дівчинонька Забула давно. Гей, гей, гей! Забула давно.	А я стою, серце болить — Любив та не взяв! Гей, гей, гей! Любив та не взяв.
--	--

Засипало криниченьку
Та жовтим піском.
Гей, гей, гей!
Та жовтим піском.

Повінчали дівчиноньку
З іншим козаком.
Гей, гей, гей!
З іншим козаком.

А тепер подамо текст, записаний 1976 р. у нас, в селі Читалької в Добруджі, де виступають деякі з символів наведеної пісні.

За туманом нічого не видно,
Тільки видно дубок зелененький,
Під тим дубом керниця стояла,
З тої керниці дівка воду брала.

Упустила золоте відерце,
Засмутила козакові серце.
— А хто теє відерце достане,
Той зо мною на рушничок стане.

Обізвався козак молоденький:
«А я ж тобі відерце достану,
Я з тобою на рушничок стану.»

В обох піснях образ криниці — символ дівочого кохання. Те ж саме символізує відро — в другому варіанті — «золоте відерце». В першій пісні і криниця і відро — на місці. У другій — дівчина навмисно опускає відро — тобто ставить козакове кохання перед випробуванням. Це еквівалентно з жестом дівчини з *Пісні про Штефана Восводу* та інших українських балад, коли дівчина кидається у воду і обіцяє належати тому, хто її врятує. Зате в першій пісні ці шанси загублені, бо ж до криниці заросли стежки і вона засипалась. Пояснення дається спочатку в алегоричному, а потім і в реальному планах. У криниці спочатку купався голуб — символічний еквівалент козака, який співає, але нині воду з криниці п'ють орли, супротивники героя, теперішній

наречений і його друзі. Співвідношення лагідний голуб — хижий орел підкреслене і мовою жестів та рухів. Нарешті синонімічними, вже в плані обрядової символіки, є вирази «до вінця ведуть» і «на рушничок стану». Обидва означають весілля.⁷

Отож, обидві пісні розповідають про намір героя одружитися з милою його серцю дівчиною і про драматичні перешкоди на цьому шляху.

Символи копання криниці, відра віднаходяться і в дуже популярній пісні, де описані відмінні події. Не чужий хлопець взяв для себе кохану дівчину, а вона сама відмовляє козакові:

Розпрягайте, хлопці, коні
Та лягайте спочивать.
А я піду в сад зелений,
В сад криниченьку копать.

Копав, копав криниченьку
У зеленому саду...
Чи не вийде дівчинонька
Рано-вранці по воду?

Вийшла, вийшла дівчинонька
В сад зелений воду брать,
А за нею козаченько
Веде коня напувать.

Просив, просив відеречко —
Вона йому не дала,
Дарив, дарив з рук колечко,
Вона його не взяла.

«Знаю, знаю, дівчинонько,
Чим я тебе розгнівив:
Що я вчора ізвечора
Із другою говорив.

Вона ростом невеличка,
Ще й літами молода,
Руса коса до пояса,
В косі лента голуба.»

Новим комбінаційним елементом виступає в цій пісні кінь. У першій строфі коні виступають познакою буденності, якій протиставляється заняття вищого рангу — залицяння (криниченьку копать). Далі кінь виступає, як символічний двійник козака, для нього просить він відерце, щоб напоїти. Характер дії символічний, отож і наявність *ключа* виступає ясно, якщо взяти до уваги першу цитовану нами пісню, де відро було атрибутом залицяння козака.

А тепер два варіанти пісні, де герой цурається дівчини, символічний план пісні складається з тих же атрибутів, як і в трьох попередніх:

Закувала зозуленька на хаті — на розі, гей!
Приїхали до дівчини три козаки в гості, гей! (2)

Один коня випрягає, другий коня в'яже, гей!
Третій стоїть під віконцем, добрий вечір каже, гей! (2)

«Добрий вечір, стара мати, дай води напитися, гей!
Кажуть люде — дівка гарна, дозвожь подивитися, гей!» (2)

«Вода в сінях у діжочці — іди та й напийся, гей!
Дівка в хаті на кроваті — іди подивися, гей!» (2)

Вода в тебе не холодна, піду до криниці, гей!
Дівка в тебе некрасива, піду до вдовиці, гей!» (2)

Пісня цікава наявністю граматичного паралелізму. Цілковита симетрія мовних і значеннєвих елементів відповідає символічному плану дії. Символічне значення криниці загальновідоме. Це бажана любов. Діжечка — це небажана пара. Оригінальність пісні полягає в тому, що криниця символізує не любов дівчини, а любов вдови. Мотивація естетична — дівчина некрасива. Ще цікавіша інша, споріднена з першою пісня, в якій мотивація вибору моральна. Козак вибирає не дівчину, а вдовицю, тому що дівчина ледача, а вдовиця працьовита й багата.

Закувала зозуленька
В сінях на помості,
Гей, приїхали до дівчини
Три козаки в гості. (2)

Один іде, коня веде,
Другий коня в'яже,
Гей, третій стоїть під
віконцем,
«Добрий вечір, — каже, (2)

Добрий вечір, стара мати,
Дай води напиться,
Гей, кажуть люди — дочка
гарна,
Позволь подивиться!» (2)

«Вода в сінях не холодна, —
Піду до криниці,
Гей, дівка ваша нехороша, —
Піду до вдовиці. (2)

«Вода в сінях у кадушці,
Візьми та й напийся,
Гей, сидить дівка у світлиці,
Піди подивися!» (2)

У вдовиці дві світлиці,
А третя кімната,
Гей, а в дівчини одна хата,
Та й та не прибрата! (2)

Таким чином, інтерпретація народної пісні вимагає інтертекстуального аналізу. Для її розуміння треба зіставити текст з іншими піснями, підшукати ряд, до якого належить її символіка, інакше можна помилково зрозуміти ідею даної пісні.

Ролан Барт писав: «Крок за кроком, текст може увійти у контакт з будь-якою іншою системою. Інтертекст не має інших законів, окрім безмежного числа його підхоплень»⁸. Це положення ілюструється також і українським фольклором. Цілі прошарки його тісно пов'язані з обрядом, і «текстом», на тлі якого розшифровується їх символіка, будуть народні звичаї. Іван Ребошапка переконливо показав це, розкривши зв'язок між величальною поезією і весільним обрядом.⁹

Інтертекстуальний аналіз доцільний і при інтерпретації творів, що належать до певних жанрів писемної літератури. Покажемо це на прикладі байки в її віршованій і прозовій видозмінах.

Генетично байки походять від казок про тварин. У плані загальноєвропейської літературної традиції вони числяться від Езопа, хоча грецький байкар не був письменним, і тексти його прозових байок збережені лише усною традицією. Уважний аналіз Езопових байок показує, що на тому етапі ще не було усталеної алегоричної відповідності між певними тваринами і моральними якостями. В Езопа лев лякається півня і жаби, отже

зовсім не поводитьсь, як сильна і жорстока тварина, в інших випадках він виявляє твердість і безжальність. У байці «Лев, осел і лисиця» лисиця хитріша від осла, але у байці «Собака, півень і лисиця» її перехитрує півень, який символізує тут мудрих людей. Отож, висновок у таких байках не міг мати силу узагальнення, йшлося лише про типи поведінки, які відповідають або не відповідають ступеню загрозовності даних ситуацій. Усунення таких протиріч стало необхідним. Лише після того, як певна тварина стала загальноприйнятим знаком якихось прикмет, стало можливим суб'єктивне переосмислення типових фабулярних ситуацій в залежності від історичних обставин, або від ставлення байкаря до навколишнього суспільства. Скажимо, байку Лафонтена про лисицю і ворону можна зрозуміти тільки тоді, коли припускати, що лисиця неодмінно хитра, а ворона дурна. Його байка *Осел у шкурі лева* можлива, тільки якщо вважати осла дурним і немичним, а лева сильним і непохитним, оскільки саме його хутро примушує звірів тремтіти. Муха, звичайно, — тип метушливого паразита. Такою виступає вона у Лафонтена у байці *Карета і муха*, в якій ідеться про те, що коні не могли тягнути карету диліжанса нагору, аж поки самі подорожні не зішли з карети і не штовхнули її на верх, однак муха, яка була при тому, хвалилась, що карета рушила тому, що вона укусила коней. Глібов, припасовуючи алегорію до місцевих умов, примушує її — у байці *Орачі і муха* — хвалитись, що вона допомогла орачам справитись із роботою в полі. Це типова адаптація байкового сюжету, при якій міняється обстановка, але підтекст залишається незмінним, оскільки в обох авторів маються на увазі ледачі й чванливі люди.

В межах байки можливий і досить особистісний підхід до інтерпретації традиційних текстів. Колись український байкарь Микита Годованець коментував у такий спосіб свої переробки байок Езопа (1957): «Ось, скажімо, невеличка байка *Колеса і Бики* (в Езопа — *Воли і Осі*):

Тягнули віз Бики з великою вагою.
Колеса скрип та скрип, аж голосна
Над степом попливла луна.
Питаються Бики, хитнувши головою:
— Чом, навіжені, скрипите?
Колеса їм на те:
— Чому ми скрипимо?
Хай люди скажуть:
Тягар ми веземо,
А нас не мажуть!?

— —

Де чується скрипуха,
Туди серця і вуха!

Друга половина байки цілком моя, а мораль подана в дусі наших моральних народних настанов про чуйне ставлення до вимог і потреб людини. В Езопа ж байка має іншу мораль: «дехто гадає, що тільки він знемагає в роботі, хоч і інші так само тяжко працюють».¹⁰

Легко помітити, що при однакових алегоріях (*воли, колеса*), підтекст цілком змінений, а проблематика перстає бути моралізаторською — байкарською. В «езопівській мові» автор виразив тут скарги народу проти гніту з боку влади.

Така антитрадиційна інтенція характерна не тільки для М. Годованця. Різкі зміни в трактуванні цього жанру спостерігаються в байкарів різних країн. Назовім хоча б Аурела Барангу в румунській літературі. Зрушення в такому типово традиційному жанрі симптоматичні. Вони зайвий раз підтверджують слушність позиції С. С. Аверінцева, автора передмови до збірника «Поэтика древнегреческой литературы», який твердить, що в давньогрецькій літературі склалась у V—VI ст. до н.е. підстава «рефлексивного традиціоналізму», який зостався константою літературного розвитку для середньовіччя і Відродження, для барокко і класицизму, будучи остаточно скасований лише з перемогою анти-

Спасибі! — я сто раз сказав,
Тобі, мій батько по
книжкам,
Що словом рідним розігнав

Мою тугу, як був я там,
В тім Вавилоні, що огид,
Мов на чужині, мов той
жид.¹²

Переробки псалмів відомі і в інших літературах. Польська література знає прекрасні віршовані обробки псалмів Яна Кохановського. Але вони були душевною молитвою самого поета. В українській літературі, починаючи від вищезитованого вірша Метлинського, встановлюється точна еквіваленція — Україна = Єрусалим, Вавілон — царська Росія, і саме з таким підтекстом мотив проходить через творчість чільних українських письменників, через *Давидові псалми* Шевченка, переклади псалмів Пантелеїмона Куліша, драматичні поеми *На руїнах* та *Вавілонський полон* Лесі Українки. І навіть у Франка, який не жив на великій Україні, обробка 137 (136) псалма набирає подібний сенс, хоча в його вірші *На ріці вавілонській і я там сидів* говориться про психічні наслідки рабства в ширшому розумінні¹³. В кожному із цих випадків «конкретний спосіб здійснення інтертекстуальності даного тексту дає головну характеристику («соціальну», «естетичну») текстуальної структури»¹⁴. Так, наприклад, внаслідок зміни місця і часу написання, у цілком несподіваному ракурсі традиційний підтекст появляється в одному вірші, написаному Олександром Олесем в 1919 р. на еміграції:

Народе-страднику, навчи і нас в вигнанні
Любити свій Єрусалим...

Навчи в солодкому стражданні
Пройняти серце ним.

Щоб на чужині, над річками,
Поклавши кобзи жалібні,
Ми тихо сходили сльозами
В жалю по рідній стороні.

Народе-страднику, навчи і нас в вигнанні
Любити свій Єрусалим.
Навчи в солодкому стражданні
Пройняти серце ним.

У тексті Олеся відсутнє посилання на Вавілон. Ця прогалина в протиставленні Єрусалим—Вавілон пояснюється тим, що Єрусалим, як символ України, протиставляється не царській Росії, а країнам української діаспори, а Біблія писалась раніше єврейської діаспори, отож, у ній не можна знайти відповідної символічної пари для цього рівняння.

В радянській літературі протиставлення Вавілон — Єрусалим цілком природно зникло, але зовсім несподівано назва Вавілон воскресла у відомому романі Василя Земляка *Лебедина зграя*. Її значення розшифровується не на основі тексту псалмів, а Біблії в цілому. Звернімо увагу, що в Земляка Вавілон не просто собі село, а колишнє місто з фортецею на Абіссінських Горбах, яке занепало, але сучасні жителі ще зберігають спогад про колишню велич і давні непорозуміння. Славне місто Вавілон у Біблії також представлено як дуже давня фортеця, яка повалилась внаслідок стовпотворіння.

Концепт інтертекстуальності дозволяє трактувати в дещо іншому розрізі не тільки проблему алюзій, натяків і посилань, але й проблему літературних впливів. Ролан Барт висловлюється з цього приводу досить категорично: «(Інтертекст) не є в жодному разі банком «впливів», «джерел», «витоків», до якого прикликаний твір або автор, а це ширша і на цілком іншому рівні та площина, на якій відбувається те, що Соллер блискуче назвав «переправою» письма, це текст «в тій мірі, в якій він перетинає і перетинається».¹⁵

Спробуємо продемонструвати таке розуміння інтертексту на прикладі поезії Павла Тичини. Як відомо, в період голоду 1921 року Тичина написав вірш:

Осінь така мила
осінь
славна.
Осінь матусі їсти несе:

Борщик у горщику,
кашка у жменьці,
скибка у пазусі,
грушки в фартушку,

Один із текстів, які перетинають вірш Тичини і який послужив формальною моделлю до його написання, був твір з дитячого фольклору *Іди, іди, дощику*, який завершується такою строфою:

Іди, іди, дощику,
Зварим тобі борщику,
Собі зварим кашки
Стрибати гопашки.
Го-па, го-па, гопашечки,
Наїлись вже кашечки.

Вірш Тичини, в якому трагедія голоду сугерується образом матері, яка померла тому, що осінь принесла запізно «борщику» і «кашки», цілим своїм ладом нагадує цей дитячий вірш. Тичина зберігає його наївність і, враховуючи при тому, що його читачам відомий цей дитячий вірш, реалізує свій задум, використовуючи контраст між радісним завершенням, на яке сподівається читач, і сумним завершенням власного твору.

Його славнозвісна «Скорбна мати» має як вихідний пункт народну колядку з таким початком:

На Сіонській горі
Там сонце сходе.
Амінь, амінь, алелуя,
Там сонце сходе.
Там сонце сходе.
Пречиста ходе.
Амінь, алелуя,

Пречиста ходе.
Пречиста ходе,
Сина шукає.
Сина шукає,
Петра стрічає.
Ой Петре, Петре,
Чи ти не бачив сина?

Ой бачив, бачив
В царя за столом.
В царя за столом,

П'ють мед з вином,
П'ють мед з вином,
Три суди судять.

Ці три суди торкаються того, що не буде води, війни і долі для євреїв. Для вірного розуміння твору Тичини врахування цього стимулу дуже важливе, адже знову таки йдеться про реінтерпретацію народного джерела.

Проходила по полю,
Зелене зеленіє,
Назустріч учні Сина
Возрадуйся, Маріє:

Возрадуйся, Маріє!
Шукаємо Ісуса.
Скажи, як нам простіше
Пройти до Еммауса.

Здавалось би — те саме, — Марія ходить, зустрічає апостолів (Петро — один з них), вони сповіщають радісну вість — воскреслого Ісуса бачили в Еммаусі, туди й спішать його учні. В народній фантазії радість стала ще більшою — Христос знаходиться у якогось казкового царя, і вони радять, що не буде війни. Розв'язка у Тичини — протилежна, Христос не воскрес, його розп'ята тінь знаходиться в кожній селянській хаті на Україні, тому що війна таки відбулась і кровопролиття не закінчилось. Рух іде не вгору, до царського стола, а вниз, у гущу багатостраждаючого народу.

Але твір Тичини це площина, на якій перетинається не тільки цей фольклорний текст. Він вступає в інтертекстуальний зв'язок із віршем Лесі Українки «На роковини», присвяченому пам'яті Шевченка, в якому читаємо строфу:

І, взявши дар від неї, йшли
до іншої в гостину;

вони не знали, що то є
любити до загину.

Лише враховуючи цю строфу, можемо зрозуміти таке місце в Тичини:

Проходила по полю...
— І цій країні вмерти? —

Де Він родився вдруге, —
Яку любив до смерті?

Отож, вдруге Христос народився на Україні, як Шевченко. Це і виправдовує зміну декорації, незважаючи на посилення в поемі на біблійські місця: Юдея, Галілея, Еммаус, які пов'язані з євангельським життєписом Христа.

Концепт «інтертекстуальності» дозволяє поставити в іншому розрізі питання взаємин письменника не тільки з його попередниками, але і з сучасниками, і допускає можливість зворотного зв'язку, тобто пояснює, чому в світлі якогось нового твору ми примушені інакше прочитати твір, який послужив стимулом до його написання.

У зв'язку з віршем з «Кримського циклу» — *Пляж*, якого читач знайде у книжці: П. Тичина *Золотий годин*, Бухарест, 1980 р., ми натрапили на майже цілком неймовірний стимул — дві гуморески Остапа Вишні. Але великі поети, як бджоли, — збирають мед з усіх квітів, а Остап Вишня прекрасний письменник і стиліст, а ще до того був завжди дуже популярним. Природно було б, звичайно, якби Остап Вишня пародіював поважного Тичину, а не Тичина обробив би в патетичному плані використаний раніше гумористом мотив. Але в літературі всі напрями взаємозв'язані, й рух у зворотний напрям завжди можливий.

У гуморесці Остапа Вишні *Псьол* (1925 р.) читаємо: «А нещодавно шумів ліс шумом зловісним, ляскав, куцаками, нагаями та бомбами бандитськими... Ох скільки їх було в тому лісі! Кишіло бандами». У його ж «легенді» *Діва і Монах* (1924 р.) читаємо: «А заіржав першероном чернець суворий, і дременував чернець суворий, задравши мантию, просто до Диви. А Діва в море, а чернець за нею... А море плеше, море шепче, море реве». У творі Тичини 1926 р. читаємо: «Невже це було колись: банда... пожар. Її згвалтували і кинули в жар

О як вона вирвалася, кинулась в бір, і бігла, і бігла, і бігла — о жах...» і далі «Та море хвилює, та море буде, в нім стільки проклятих отих надбудов ...»

У сучасному французькому літературознавстві подибуємо іще інше вживання слова «інтертекстуальність», а саме як синонім до іманентного аналізу окремого літературного твору. Юлія Кристева відзначає: «Ми назвемо інтертекстуальністю цю текстуальну взаємодію, яка утворюється всередині одного тексту»¹⁶, а Філіп Соллер пише: «Інтертекстуальна робота відноситься як до звукового аспекту, так до синтаксису і до іманентної логіки обговорюваних текстів, до зіставлення цілих відрізків тексту»¹⁷. Отже фонетичний, синтаксичний і семантичний аналізи літературного твору, якщо їх метою буде розкриття внутрішніх взаємозалежностей, будуть також уважатись інтертекстуальним аналізом. Для проведення такого розбору ми вибрали вірш Івана Драча:

Єдина, з твоїх фантазій
Мені в пам'ятку єдина...
Мужчина з крилом підбитим
Схялився над юною жінкою.
Вуста її спрагло кличуть,
А руки горять з розпуки,
А перса пашать безсоромно,
А юні коліна тремтять.
Мужчині ж вона не до пари,
Бо крила, хоча б підбиті,
Йому пахнуть небом гордим.
Ні знятися він не годен,
Ні взяти її за дружину;
Він — небесен, вона ж земля.

А вона ж в очмарінні юнім,
Вся онімблена мудрістю статі,

Так розкрилася чистим лоном,
Так заламує руки в млості,
Затуливши собою від нього
Своїх двійко незламаних крил...
Жінка завжди лежить горілиць
На своїх *нерозлітаних крилах*,
Бо ж поламана мудрістю матері,
Лиш *крильцятами* персів злітає
До мужчини з *крилом підбитим*...

Єдина, з твоїх фантазій
Мені в пам'ятку єдина.

В цьому вірші ситуація описана досить натуралістично. Але поза всією анекдотикою існують дуже складні семантичні відносини, які утворюються між поняттями *крило-літати-небо* — *підбите крило-нерозлітане крило-зламане крило*, які несуть велике ідейне навантаження. Ідеться про розроблену колись засобами романтичної поеми у творі *Луцафер* Михаїла Емінеску тему, а саме протиріччя між духовними прагненнями мужчини-поета і земною суттю закоханої в нього дівчини. Звертає на себе увагу і певна відмінність у вирішенні проблеми. Поет романтик абсолютизував це протиріччя, і жестом максимального презирства присудив героїню, закохану у вечірню зірницю, балакучому і нікчемному пажеві, тоді як більш урівноважений сучасний поет визнає навіть духовно обмеженій жінці певні достоїнства, оскільки вона «онімблена мудрістю статі» і володіє «нерозлітаними крилами». Ідеться про її призначення стати матір'ю, про її мудрий жіночий інстинкт благородства. Саме ці значеннєві відповідності розкриваються за допомогою певних кореляцій, які установлені між словами. Вони у звичайній мові й при їх прямому значенні не зв'язані між собою, або ж зв'язані інакше, ніж тут (*небо-крило*). Це, зокрема, маркіровані

слова у даному тексті, і наше ставлення до них цілком свідоме, неавтоматизоване.

Інтертекстуально можна аналізувати і сукупність творчості поета, чи то за методом психокритики, виділяючи ключові слова для виявлення його нав'язливих ідей, obsesій, чи вживаючи історико-літературний підхід, розкриваючи джерело таких ключових слів у світовій літературі або в світовому мистецтві, відзначаючи водночас трансформації, яких зазнали ці символи в контексті поетової творчості та на фоні даної національної культури, як і їх філіації вже в традиції даної культури.

У вірші «На вічну пам'ять Котляревського» Шевченко писав:

Там з вітром могила в степу розмовляє,
Там не одинокий був би з нею я.

Здавалось би, це чисто український, більш того, шевченківський образ. Але спочатку він не мав нічого спільного з українськими степами, могила говорить з вітром у знаменитих поемах Макферсона, які він приписував гелському поетові Оссіану, і ця розмова відбувається на тлі туманів північної Європи. Шевченко відчув надзвичайну промовистість цього образу, як спосіб натяку на загублену славу України, оскільки унаслідований від скіфів спосіб ховати бійців під високими курганами характерний саме для України, і безперервна розмова могил із вітром про волю стане одним із домінуючих мотивів його ранньої поезії. І коли на початку нашого століття Микола Філянський напише свій повний докору вірш, адресований своїм землякам, які не зуміли зберегти рідну пісню і славу рідної землі, то він почне свій вірш так: «Спить ряд могил давно німих Під тихим світом зор с'умних». Могили — німі, тому що перестали говорити з вітром, як говорили за часів Шевченка. Єдина надія Філянського в тому, що нащадок, який «пройде

ланами рідними», почує «луни колишньої сумний глас». Великий поет завжди створює такий контекст понять і образів, по відношенні до якого наступні письменники розробляють свої реакції.

Візьмім аналогічний приклад з польської літератури. У драмі Словацького «Ліла Венеда» ворожка Роза Венеда запевнює свою сестру Лілу, що народ венедів ще не загинув, тому що вона уміє воскресити мертвих. Відповідний рядок звучить в оригіналі так: „a zmartwychwstanie dane przeze mnie szkieletom?“ І це не тільки окремий рядок, який губиться у творі. Цілий твір рясніє сценами такого воскресіння мертвих, і ці сцени неминуче потрясають уяву глядачів. По ста роках визначний польський поет нашого століття, Болеслав Лешмян, написав вірш „W czas zmartwychwstania“ з такою строфою:

Jest takie gróchno, co już dość	Буває такий порох, який вже досить
Zaznało zgrozy w swym hon- aniu	Зазнав страхіть у своєму конанню!
Jest taka dumna w ziemi kość	Буває в землі така горда кістка,
Co sie sprzeciwi — zmartwyc- hwstaniu.	Яка супротивиться воскрешанню!

Читаючи вірш Лешмяна, спочатку подумаєш, що автор має на увазі пророцтво з апокаліпсиса. Але знавець польської літератури відразу збагне, що окрім цього первісного, загального джерела всіх катастрофічних візій польського символізму, Лешмян у досконало була відома драма Словацького, і стимулом до твору послужив саме цей, ближчий до нього текст, хоча у вірші говориться про те, ніби сила божа приведе до того, що мертві встануть із могил. Та саме у Словацького ця процедура відбувається з тією легкістю і природністю, які могли насторожити поета, який намагався розвіяти романтичний туман.

Поверховість, а часом і неясність сприймання чужих нам літератур, завдячуються часто-густо не стільки незадовільному знайомству з мовою, на якій написані ці твори, скільки неповній ознайомленості з даною літературою. Читачеві залишаються незрозумілі інтертекстуальні зв'язки, установлені в національній літературній традиції, інтертекст творчості визначних представників даної літератури; він не схоплює текст діалогу між письменниками, могили йому не говорять...

Отже, концепт інтертекстуальності, розроблений сучасним французьким літературознавством, відноситься і до глобального аналізу творчої спадщини різних письменників, яку доцільно розглядати, як систему в собі і водночас як відкритий текст — повернений до універсального, необмеженого тексту, представленого людською цивілізацією¹⁸.

* * *

Цим розділом завершуємо першу частину книги, присвяченої загальним проблемам літературної творчості, а також і розгляду найдавніших її проявів, які до сьогодні не втратили своє поважне місце, — ліричної поезії і ритмізованої прози. Другу частину відкриємо розглядом великої епічної прози — повісті й роману, які займають панівне становище в сучасній світовій літературі. Тому їм приділено аж чотири розділи. Така економія книги пояснюється не тільки бажанням віддати належне цим жанрам, але і фактом, що зворотний зв'язок — універсальний закон літератури. Бурхливий розквіт роману примушує нас розглядати інакше розвиток літератури в цілому, починаючи з найдавніших часів. «Вічний рух» і «безперервна невпевненість», які розглядаються в «Комуністичному маніфесті» як ознака індустріальної епохи, висунули на перше місце в літературі цей жанр²⁰, який є самим втіленням максимальної свободи і максимальної широти охоплення

явищ життя. Виникає питання, чи і в світлі переможного ходу роману зберігаються старовинні підвалини літератури? Наше тверде переконання, що вони, хоч і у модифікованому вигляді, проте зберігаються. Оцю думку спробуємо аргументувати у наступних розділах.

ЧАСТИНА ДРУГА

ЎІІІ. ВИТОКИ ЕПІЧНОЇ ПРОЗИ

У своїй праці «Принципи природи і благодаті», одному з варіантів його знаменитої «Монадології», Г. В. Лейбніц писав: «Щодо раціональної душі або духа, то в ній немає нічого більше як в монадах або простих душах (простими душами Лейбніц називав душі тварин з.н.). Дух є не тільки дзеркалом світу творинь, але і образом божества. Він наділений не тільки відчуттям діл божих, він спроможний водночас створити щось подібного, хоча в маленькому масштабі. Не згадуючи про чудо сновидінь, коли винаходимо без наміру і зусилля речі, про які треба б було довго думати наяву, щоб їх відкрити, наша душа архітектонічна в своїх вольових діях і, віднайшовши закон, за яким Бог упорядкував речі, вона наслідує у своїй області, у цьому маленькому світі, де їй дозволено проявлятися, те, що бог творить у великому».

Якщо з цих слів відкинути релігійну оболонку, маємо перед собою визначення творчої діяльності людини, в тому числі (може, в найбільшій мірі) визначення творчої діяльності письменника, автора розповідного твору. Більше того, саме до цієї художньої діяльності людини підходить те, що Лейбніц каже у наступному, 15-му, параграфі про моральні результати цієї праці: «Через це всі духи, чи то людей чи то геніїв, входять, завдяки розуму і вічних істин, у своєрідне товариство з Богом,

вони є членами божого града, тобто досконалого стану, який складений і управляється найбільшим і найкращим із монархів, де немає злочину без кари, добрих вчинків без пропорціональної винагороди, і де існує стільки добродітності і щастя, скільки можливо»¹.

Будь-який розповідний твір — це результат моделюючої діяльності письменника, який вводить свої персонажі у створений ним мініатюрний світ. При чому він створений не стільки розумом художника, скільки його «раціональною душею». Читаючи вищенаведені рядки з праці Лейбніца, пригадуються у вищій мірі похвальні слова про цього філософа, сказані Ольгою Кобилянською, яка, будучи сама письменницею, і то прозаїком, уважала Лейбніца найбільшим філософом всіх часів, тому що він один оцінив гносеологічні здатності людської душі, твердячи, що єдине, що ми знаємо і коли-небудь пізнаємо, це те, що ми розуміємо при допомозі інтуїції нашої душі². Справді, те, що в буденному житті видається незрозумілим, навіть безглуздим, численні випадковості і збіги обставин в нашому щоденному існуванні, одержує свій смисл, своє виправдання у світі створеному художником, який підпорядковує всі події, в тому числі й смерть персонажів, певному моральному закону.

Створена художником модель світу має свої прозори, доступні нашому розумінню закони, тоді як закономірності великого світу, макрокосмосу, для нас здебільшого загадкові. Здатність, при допомозі якої у художньому світі все упорядковується і прояснюється, є фікція (вимисел). Саме з цієї причини вона є глибокою душевною потребою людини. Ми давно вийшли з доби, коли людство заселяло природу духами, та проте людина космічної ери так само живиться міфами, як і людина первіснообщинного ладу. Змінилась тільки їх форма. Ідея злочину і кари перенесена в детективний роман, в телевізійні фільми про поліцейських і бандитів, перемога справедливості й максимум добродітності про-

ектується у зоряні світи наукової фантастики, але суть зостається та сама.

Найбільш переконливим свідченням цієї потреби може правити феноменальний успіх південно-американської прози, в якій фантазія б'є джерелом. Досить пригадати роман нобелівського лауреата 1982 року, Габрієла Гарсія Маркеса, *Осінь патріарха*³. В ньому зібрана не тільки нечувана кількість страхіть, але й небачена досі кількість казкового, фантастичного матеріалу. Досить сказати, що в одному з епізодів герой, перестарілий диктатор, затуляє рукою сонце і зорі. Дівчина, яку він кохає, зникає у тумані під час затемнення сонця. Також він продає іншій державі, перед якою має великі борги, море з крабами; море забирають і зостається саме дно, пустеля, як на місяці. Герой бачить свій образ у горщику під час ворожіння, і з того образу розуміє, що помре природною смертю, і всі замахы на його життя будуть безуспішними. З цим переконанням він і досяг патріархального віку, перевершивши 200 років життя. Такі чудесні дії відбуваються в деяких місцях роману швидко, відбираючи в читача подих. Недарма ж автор визнав перед журналістами, що його справжнім покликанням була магія, ілюзіонізм. І в той же час рідко можна прочитати такий гостро політичний роман, як *Осінь патріарха*, в якому засобами гротеску викриваються диктаторські режими і водночас переконливо доводиться, що влада диктаторів завдячується наївній вірі мас в легенди, які виникають навколо них і підтримуються ними.

Але творчість Маркеса лише крайній приклад присутності фантазії в епічному творі. Насправді жоден твір розповідної прози не може обійтися без видуманого, фікційного елемента, і недарма ж в англійській мові новела і роман належать до жанру, який так і називається — фікція (fiction).

Англійським романістам належать і найбільш проникливі спостереження над механізмом виникнення і побутування розповідної прози.

«Дійсною, хоча і не визнаною самими авторами, ціллю епічної прози (fiction) є дати читачам насолоду, ідучи назустріч їхньому замилюванню незвичним у людському досвіді».⁴

Ці слова належать не автору сучасної наукової фантастики, а суворому реалісту, романи якого до такої міри потрясли сучасниками своєю правдивістю і трагізмом, що він мусив під натиском критики перестати їх писати. Йдеться про Томаса Гарді.

Інший англійський письменник, Е. М. Форстер, вбачає походження роману в тих незвичайних пригодах, які розповідали один одному люди печерної доби, сидячи вечорами навколо багаття.⁵

Новітні широкі дослідження в області колективної фантазії не заперечили ці припущення, а, навпаки, підтвердили їх. Мірча Еліаде, загально визнаний авторитет у питанні історії релігій, відзначає: «Оповідна проза і особливо роман зайняли те місце, яке посідало декламування міфів і розповідання казок в традиційних і народних суспільствах... Новочасна пристрасть до роману свідчить про бажання почути якнайбільше десакралізованих «міфологічних оповідей», або таких, які тільки приховуються у профанній формі»⁶.

Це й примушує Еліаде пов'язати витоки роману безпосередньо із міфом. Але при тому виникають деякі застереження, на які наштовхує сам Мірча Еліаде у цитованій праці. Адже «десакралізованим міфом» є казка, отже найприродніше вивести витоки роману не безпосередньо з міфу, а з народної казки. Правда, часом тяжко зробити відокремлення, оскільки у більшості примітивних суспільств міф і казка побутують поруч, і в казках скриваються в літературній формі деградовані міфічні мотиви (подорож у потойбічний світ і королівські вінчання). Все це в тій чи іншій формі увійшло

в тематологію розповідної прози новочасних літератур. Водночас Мірча Еліаде справедливо вказує на те, що роман можна в певній мірі співвідносити з концепцією В. Я. Проппа про походження героїко-фантастичної казки, оскільки в багатьох романах відтворений шлях пізнання життя героєм, а це примушує нас співвідносити формулу роману із ритуалом ініціювання (посвячення) юнаків в первісно-общинному ладі. Як відомо, В. Я. Пропп пов'язував виникнення казки із обставинами і реаліями цього процесу⁷.

Міркування Мірча Еліаде про суть народної казки дозволяють в певній мірі прослідкувати траєкторію роману. В давніх його зразках, як, наприклад, у античному романі (досить згадати про роман *Золотий осел* Апулея), а також у лицарському романі, казкова основа досить відчутна саме у формі десакралізованого міфу і ритуалу ініціювання. Те саме можна сказати і про шахрайський роман. Але для того різновиду роману, який став домінуючим, починаючи з доби романтизму, більше підходить на наш погляд, гіпотеза про залежність його від іншого розуміння казки, яке знаходимо в сучасного дослідника міфів, Г. С. Керка. Народну казку він визначає так: «Це традиційні розповіді без остаточно визначеної форми, в яких надприродні сили відіграють другорядну роль. Їх основна мета не є розробка «серйозних» тем і відображення глибоких проблем та зацікавлень, їх головний інтерес полягає саме в розповідному матеріалі. До них належать фантастичні казки і казки про тварин. Ворожбити й ворожки, велетні й дракони зустрічаються в них часто, як і предмети з магічною силою, і вони представляють надприродне, але в них герой або героїня це людська істота, часто скромного походження, і він або вона мусять виконати своє людське завдання при допомозі або всупереч цим магічним силам. Іноді предметом змагань є перемога над потворою, іншим разом завоювання нареченої. Часом казка більш звичайна, йдеться про знешкоджен-

ня махінацій злобної мачухи або зависливого брата чи сестри, і в такому разі ми натрапимо на певні роздуми, але ніколи не зустрінемо глибоку соціальну проблемність»⁸.

З цього визначення народної казки, даної з метою відмеження її від міфу, можна вивести архетипові моделі більшості новочасних романів. Але це не значить, що це і є суть новітнього роману і що, як вважали представники формальної школи, для романних сюжетів можна, як і для казкових мотивів, скласти систематичні каталоги, виводячи їх з кількох типових сюжетних ходів. Оскільки роман виріс із казки як її модернізація, але дуже часто і як її заперечення, не можна передбачати ані всі можливі сюжетні ситуації, ані напрям сюжетного руху в кожному романі зокрема. Рух інтриги в народній казці можна схематично собі уявити, як піднесення по вертикалі, в ході якого герой перемагає можливі перешкоди, ідучи назустріч своєму щастю, яке обов'язково піднесе його на соціальній драбинці. У великих романах, написаних після Сервантеса, який перевернув традиційні схеми рицарських і куртуазних романів, навпаки, сюжетний рух є, здебільшого, оберненим, особливо коли йдеться про шедеври критичного реалізму або про славетні романи ХХ-го століття. До певного моменту вертикальна схема збережена, але, дійшовши кульмінації, сюжетна лінія спускається вниз, назустріч катастрофі. В інших випадках «казковий» рух угору, назустріч щастю, такому звичному в міщанському романі *happy end*-у позірно зберігається, але це лише пародія на щасливий кінець. У продовженні подамо кілька прикладів сюжетних траєкторій українського і світового роману в порівнянні з казковими сюжетними схемами.

Але раніше, ніж перейти до цих ілюстрацій, хочеться вивіяснити суть категорії, якою найчастіше оперує по відношенню до епічної прози сучасне українське літературознавство, а саме категорії *творчого методу* для

того, щоб в'яснити, чи для нашого аналізу застосування цієї категорії було б доцільним, чи ні.

Поняття про творчий метод виникло в літературознавстві при зіставленні двох літературних течій, а саме романтизму і критичного реалізму, і воно має своє виправдання лише в межах цього порівняння. Будь-який твір епічної прози виникає, як це цілком слушно зауважив польський літературознавець Артур Сандауер, з бажання надати пригодам задуманого самим автором героя і самому герою вірогідності. Для авторів-реалістів це бажання особливо імперативне, оскільки їхні герої діють в життєвих умовах, які максимально нагадують реальні суспільні умови життя, отож і героя треба узгоджувати з фабулярним кадром.

Для романтиків ця вимога не мала такої гостроти, оскільки їхні твори переповнені незвичними, рідкісними «книжними» ситуаціями, а самі герої найчастіше — ідеалізовані автопортрети самих письменників. Реальність, правдивість цих творів лежить у іншій площині. Вона визначається художньою правдою самого конфлікту, найчастіше конфлікту між винятковою особистістю і ворожими обставинами, в яких вона діє. Отож, характер героя не вимагає реалістичних мотивацій. Це зауваження стосується й найбільш визначних творів романтичної прози, в яких не тільки конфлікт героя з суспільством має свою глибинну логіку, але й розкриті з великою проникливістю важливі історичні закономірності. Ім'я паризького гамена Гавроша, самовідданого героя і жертви липневого повстання 1830 р., стало вже загальним словом. Але ж воно запам'яталось із чисто романтичного прозового твору Віктора Гюґо *Знедолені*, в якому рясніє невмотивованими ситуаціями і такими ж метаморфозами головного героя Жана Валжана. Справді, як пояснити високу душевну культуру цього персонажа, його уміння пристосуватись до найрізноманітніших середовищ, бути скрізь «своїм»? Адже про відповідне сімейне тло, чинники, які могли б витворити

таку особистість, навіть про певний «ценз освіти» у творі немає даних. Ми знаємо лише те, що він украв з пекарні хліб, щоб нагодувати хвору сестру, що за це правопорушення він отримав невірогідно сувору кару, тяжкі роки каторги, де озлобився між злочинцями, і коли вийшов, то при першій нагоді взявся красти, і лише благородство окраденого ним єпископа Бьєнвеню врятувало його душу, навернуло на шлях істини. Але для формування певної особистості не досить моральних порухів, потрібні певні суспільні передумови, а про них у творі не сказано. Віктор Гюго, як справжній романтик, не відчував потреби сказати про це, легендарна іпостась наведеного грішника його цілком влаштувала.

Прозаїкиреалісти, які на початкових етапах своєї творчості здебільшого віддавали щедрю данину романтизму (не слід забувати, що Бальзак писав десять років анонімно мелодраматичні, бульварні романи і лишень поступово відкрив формулу реалістичного роману), із усе наростаючою гостротою відчували потребу цієї мотивації. У своїх романах вони продовжували розробляти традиційні сюжетні канви, але повертали їх інакше. Символічний, казковий образ «шагреневої шкіри», тобто думка про те, що чим жадібніше питимеш отруту життя, тим швидше воно скоротиться, залишилось надалі обсецією автора *Людської комедії* і символом його власної долі, але зовнішньо його романи уже не матимуть ознак романтичної казки, все буде вмотивовано соціальними обставинами, сімейним тлом, заняттям персонажа, який віддзеркалюється в своєму одязі, меблях, якими оточений, і сам стане в свою чергу їх дзеркалом. Система помноженого числа дзеркал надалі служитиме головною структурною особливістю роману. Це і є тим, що в певний момент розвитку радянської критики називатиметься «типові характери в типових обставинах». Але реалізм не міг зняти основну

дилему роману. Герой надалі залишався видуманим, фіктивним.

Загальновідомою є провокативна заява Гюстава Флобера: «Мадам Боварі — це я». Письменник вкладає в душу своїх героїв частку своєї, комбінуючи по-різному дозу автобіографічності й співвідношеності між характером і специфічними, описаними в творі умовами.

До наведеної вище декларації Флобера можемо додати дуже характерний приклад з сучасної румунської літератури. В романі Маріна Преди *Великий одинак* («*Marele singuratic*»), що появився 1972 року, автобіографічні риси надаються автором зустрінутому читачем в ряді його творів персонажеві — Ніколаю Моромете. Йому приписується, зокрема, сімейне тло автора, деякі моменти з дитинства Преди, включно з навчанням в учительській семінарії. Однак далі виступає роздвоєння. Ніколає Моромете, який став партійним працівником у силу певних обставин, покидає це заняття, стає садівником і складає приватно іспити на інженера садовода. До мистецтва, на відміну від автора, відношення він не має. Але письменник відчув потребу до кінця сказати про проблеми, які займали його в роки, що передували написанню роману. А це були насамперед проблеми відношення художника і його долі, художника і суспільства, художника і народу, проблема співвідношення краси і вірності життю. Всі ці проблеми не мали чого цікавити героя-самітника, садівника. Для їх втілення письменник увів нового персонажа — жінку, художницю Сіміну Патрашку, яка не тільки живе проблемами автора, будучи фанатично відданою мистецтву, але так само жадібна кохання. Доля Сіміни в романі мовби передвіщає трагедію, яка вісім років після появи твору обірве життєвий шлях автора *Морометів*. Не тільки ліричний твір є, здебільшого, сповіддю письменника. Ним є дуже часто і твір епічний.

Термін «творчий метод» був би адекватним, якби загальне уявлення про письменника як людину, яка з

максимальною тверезістю і об'єктивністю каталогізує і систематизує чужий життєвий досвід, відповідав правді. Перечитуючи щоденники письменників, швидко переконуємось, що воно не так. Звичайно, письменники бувають добрі психологи, вони знаються на людях, але в цій здатності їх дуже часто перевершують люди практичні, особливо ті, хто має силу і хист керувати іншими. Те, що відрізняє письменника від загалу, не є краще знання людей, а інтенсивніше ~~чуття~~ чуття, більша сила переживання власного життєвого досвіду. Ольга Кобилянська майже все своє життя прожила ізольованою, замкнутою в хаті, внаслідок часткового паралічу і пороку серця. Проте, окрім Франка, жоден із письменників її покоління не мав такого дару створити величезну кількість сюжетних ситуацій. Сучасники дивувались з того, не розуміючи, відки в неї все це береться. Перечитуючи її нещодавно видані щоденники, легко переконуємось, що її твори віддзеркалюють кипіння її власної душі, пригоди її героїнь — це її власні пригоди, це ситуації, до яких інші жінки її віку ставились би цілком байдуже, але на які через душевний неспокій, непереможне бажання щастя, постійну непевність щодо призначеної їй долі, вона незвичайно сильно реагувала. Кожне приязне сдово видавалось їй обіцянкою щастя, кожна неуважність до її особи ставала під впливом бурхливої фантазії драмою життя. Для такого темпераменту і при даних життєвих умовах не існувало іншого виходу як стати письменницею, щоб якимось відвести, «сублімувати» цей ураган почуттів. У своїх творах вона проєктує ці сподівання й розчарування не тільки на персонажів, які наділені прозорими автопортретними рисами, але і на персонажів, які видимо з особою авторки не пов'язані. Так, наприклад, приниження, які зазнає в повісті «Ніоба» Осип з боку своєї жінки Рут, це «об'єктивізована» образа письменниці на жінку свого брата Максиміліана, Анелю, в хаті якої вона зазнала найгірше приниження; переживання героїні з оповідання «При-

рода» і зустрінутого нею у горах молодого гуцула ніщо інше як сплетені її фантазією можливі відносини між нею і сільським парубком Іванком, який причарував її своєю силою, простотою і чемністю. Свою любов до Ернеста Зерглера вона проектує в «Щоденнику» на милі її серцю смереки: «Нині я знов побачила її — високу самотню смереку, що височіла на горі далеко на заході, чітко вирізняючись на тлі червонястого неба... Я знаю, хто те самотнє міцне дерево, миле і горде в холодному присмерку. Коли я стояла надворі, мене непереборено тягло до нього, до його дужих рук. Хай би він задушив в своїх обіймах. Я хочу, щоб хоч один-однісінький раз наді мною схилилась та горда голова з буйним чубом»⁹... Читаючи запис з 31 січня 1887 року, переконаєшся, що не так то легко розшифровується образ гордої смереки з новели «Битва», про яку читаємо в «Історії української літератури»: «Новелою «Битва» Кобилянська не тільки проспівала реквієм карпатському пралісові, в умовах хижацького капіталізму приреченому на загибель, але й виступила на захист народного добра, яке повинне належати людям, засудила варварське винищення багатств буковинського краю»¹⁰.

Навіть постаті історичних романів не позбавлені сильного суб'єктивного елемента, хоча для його покриття автор часом і вживає прийом ідентифікації із якимось історичним персонажем, як це зробив Роберт Гревс, написавши роман «Я, Клаудіус імператор», або Павло Загребельний у «Я, Богдан». Воно й неминуче. Адже, практично, не можливе таке перевтілення в минулому, цілий душевний склад людини, в тому числі й письменника, сформований враженнями сучасності, які він увібрав фібрами душі з раннього дитинства до моменту написання твору. І пишуться історичні твори не для археології, а як засіб відповіді на проблеми сучасності.

А чи обставини в реалістичній прозі таки такі «типові»? Яке мірило цієї «типовості»? Як відібрати типове з хаотичного сплетіння обставин і подій? Щоб описати події одного дня з життя звичайного міщанина, Джеймс Джойс заповнив у своєму відомому романі «Уліс» понад 900 друкованих сторінок. А в пересічному романі життя героя показане на протязі місяців, років, іноді навіть десятиріч! Отож, ясно, що в «нормальних» умовах життя розповідь не може протікати у жодному романі, і затиснути «реальне життя» в його прокрустове ложе просто не можливо, незалежно від того чи письменник воліє, як романтик, ігнорувати зв'язок між характером людини і життєвими обставинами, впливом зовнішнього середовища, наголошуючи на безмежних можливостях людської душі, або ж, як реаліст, наголошувати на зв'язку між обставинами життя, характером і долею людини.

Можливості роману не є безмежними, це жанр, який виник як певна решітка, яка накладалася на дійсність. Саме як в решітці, і в романі перехрещуються в певний спосіб лінії подій. Поза такою решіткою роман не може існувати¹¹. Поняття «творчий метод» не полегшує, а, навпаки, утруднює розуміння суті роману, тому що припускає наявність необмежених можливостей для охоплення цим жанром реального життя, а також розкриття ним остаточних істин суспільного життя і історії. Це роману не під силу. Завдання роману представити читачеві осмислене плетиво дій в рамках того «маленького» світу, який модельований письменником на зразок великого світу. Як саме він це може зробити, це йому підказано не творчим методом, а основними формулами, в які люди увібрали свої спроби створити оповідання вже на світанку цивілізації. Тобто ключ до розуміння розвитку роману може дати нам народна казка. Це підтверджується й численними поворотами прози до свого архаїчного джерела. Будь-який слухач народної казки знає, що після численних ретардацій,

наступить щасливий кінець, а читачеві сучасного детективу теж відомо, що після великого числа «suspense»-ів, які є також своєрідними ретардаціями, убивця знайдеться. Інакше, якби це сталось «як в дійсності», де дуже часто вбивця зостається невідомим, він, напевно, не взявся б читати такий роман. Так само сучасний читач пересічного любовного роману знає, що «happy end» наступить, симпатична героїня вийде за бажаного кавалера. Все це ніщо інше як залишки казкової формули перемоги добра над злом.

У результаті численних метаморфоз, що визволили епічну прозу, — (йдеться, звичайно, про справжню велику епіку, яка заслуговує на назву мистецтва), з полону казкових схем, у романі розробились свої власні конфлікти і типи сюжетних рішень, які іноді діаметрально протилежні до казкових. Базис цієї автономії, як ми про це скажемо докладно в розділі «Архітектоніка роману», був утворений добою барокко, на протязі якої розробились основні схеми новітнього роману. Але пуповина, що прив'язує роман до його витоків, ніколи не була цілком перерізана, і фікційний елемент становить і по сей час головний інтерес будь-якого роману. Про це переконливо сказав цитований вже Томас Гарді: «Незвичність прозового твору повинна полягати не в персонажах, а в подіях, і мистецтво письменника полягає в тому, щоб оформити цю незвичність і в той же час маскувати неправдоподібність, якщо вона наявна. Ми всі є «Старими мореплавцями»,¹² і жоден з нас не зможе затримати «весільних гостей» інакше, ніж розповідаючи їм щось незвичніше, ніж щоденний досвід пересічного чоловіка чи жінки. Секрет епічної прози і драми полягає в умінні припасувати незвичні речі до вічних і універсальних. Письменник, який знає точно, якими незвичними і водночас звичайними він повинен показувати свої сюжети, володіє ключем свого мистецтва.»¹³

Оце уміння припасувати речі незвичні до звичайних, тобто зберегти достовірність, виробилось у мистецтві

прози поступово. Античні автори про це не дбали. Доба Ренесансу, яка характеризувалась культом природи, знайшла своєрідний ключ до внесення універсального, загального в прозу, співвідносячи, як це робив Рабле, невірогідні, гіперболічні масштаби дії до універсальних законів життя, смерті, оновлення¹⁴. Доба барокко в свою чергу розкрила спосіб внесення в тканину роману діалектичних механізмів контрасту.

Один з найбільш продуктивних різновидів жанру — пригодницький роман висунув із самого початку претензії на етос. Лесажа, автор роману *Жіль Блаз*, підкреслює вже в пролозі, що його мета повчальна, що він розповідає про пригоди свого героя з єдиною ціллю, а саме повернути читача на шлях істини. І в різних розділах розсіяна велика кількість мудрих порад і узагальнень, пов'язаних з негативними наслідками гонитви за багатством і чинами, при чому автор цитує з цього приводу навіть висловлювання античних мислителів. Це й наводило істориків літератури на думку, що пригодницькі епізоди, якими рясніє роман і які самі по собі могли б бути виділені як окремі повісті, це ніщо інше як поступки смаку читачів початку XVIII-го століття¹⁵. Це частково правда. Багаточисленність епізодів робить часом нудним для читача пізніших епох і інші романи XVII-го—XVIII-го століть, зокрема романи графині Лафайєт і навіть «Дон Кіхот» Сервантеса. Але хіба справа лише у змінах смаку читачів? Нам здається, що пояснення скоріше всього історичне. Чим ближче до початків, тим більше роман нагадує фактуру своєї первісної моделі, а саме казки. Особливості пригодницького роману, автори якого примушують своїх героїв міняти постійно свій соціальний статус, пояснюються спорідненістю його з казками, в яких віддзеркалюється ініціювання молодої людини. Герой Лесажа починає свій шлях лакеєм у найрізноманітніших середовищах, він приятелює з дуже сумнівними особами, далі стає інтендантом, секретарем, довіреною особою

всесильного міністра і учасником інтриг при дворі, пізніше державним в'язнем, але щастя знову усміхається йому і, зрозумівши свої помилки, він уже не піддається спокусам влади, стає гуманним і скромним, навіть ховає диплом, який зробив його дворянином, і коли його начальник попадає у немилість, він їде жити мирно у свій маєток. В цій траєкторії можна легко розпізнати дорогу до посвячення в первісних суспільствах, в ході якого молода людина долає різні перепони, бореться з потворою, перебуває в ізоляції, примушена розв'язати дуже складні завдання, виконувати надзвичайно тяжкі роботи.

Схема пригодницького роману включає неминуче опис різних соціальних середовищ, і це може наштовхнути критика на думку, що метою автора було дати реалістичне зображення певного суспільства. Звичайно, це може бути одним із елементів твору. Але не це робить роман романом, тобто зразком даного літературного гатунку. Візьмім для прикладу один з шедеврів пригодницького роману, *Життя і пригоди Ніколаса Нікклбі* Чарльса Діккенса. Твір запам'ятовується насамперед завдяки опису диких методів виховання, які практикувались в той час у деяких провінційних приватних учбових закладах Англії. Зразком таких установ служить у творі інтернат пана Сквірса з Досбойс Холлу (Досбойс значить дослівно «обманює хлопців») у провінції Йоркшер. Але характеристика цього страхітливого закладу займає лише кілька розділів з твору. Далі герой стає актором у Ліверпулі, пізніше потрапляє на службу до дуже чесних людей, де він і його сестра Катерина, яка перед тим працювала в майстерні істеричної кравчині, знаходять своє щастя. Важлива роль належить у творі безсердечному дядькові, який став опікуном Ніколаса і його сестри, його спробам збутися племінників. Немає жодних сумнівів у тому, що *Ніколас Нікклбі*, будучи реалістичним романом, має водночас за зразок народну казку. Підкреслимо, що роман не становить

винятку, а віддзеркалює правило діккенсівського роману. Норсроп Фрай зазначив, що загальною схемою романів цього письменника є втрата героєм з тієї чи іншої причини справжньої родини, дорога випробувань у ворожому для героя середовищі, яку він долає успішно, щоб опинитись нарешті у відповідному конгеніальному йому середовищі. Роман завершується happy end-ом, щасливим одруженням героя і героїні. Досить схематичними, заснованими на контрасті білого і чорного є і характери персонажів. Норсроп Фрай співвідносить галерею типів діккенсівського роману з «комедією дель арте», зокрема з англійським шедевром цього жанру, «комедією темпераментів» Бена Джонсона¹⁶. На наш погляд, з тим же успіхом можна співвідносити характери романів Діккенса з персонажами народних казок.

В радянському романі наступність цієї лінії роману дуже плідотворна. Починаючи з середини 20-х років, чи не всезагальною формулою радянського роману, в тому числі й українського, стає опис дій позитивного героя, який сам, або при підтримці вірних йому людей, викриває і знешкоджує злочинні інтриги класового ворога. Пізніше ця формула урізноманітнілась, пристосувалась як до мирних, так і до воєнних обставин, до промисловості. Те саме можна сказати і про романи присвячені сільському господарству. Людина «приїздить в село» і переборює надзвичайні труднощі, з якими до того часу колгоспники не змогли справитись, і виходить переможцем, доводячи свою зрілість. Часом навіть найкращі романісти не можуть подолати інерцію цієї схеми. Досить згадати, що один з найкращих романів про село, опублікованих після XX з'їзду КПРС і який здобув широкого суспільного розголосу саме завдяки сміливості автора у поставновці деяких питань колгоспного життя, *Правда і кривда* Михайла Стельмаха, написаний також на основі цієї випробуваної схеми.

Взаємозв'язок із казковими сюжетами відкриває дуже цікаву перспективу на розвиток любовного роману в європейській літературі. Слід однак брати до уваги, що на відміну від казки, де йдеться, звичайно, лише про завоювання нареченої, сюжетний рух в романі часто видозмінюється, — не хлопець шукає собі пару, а дівчина. Прикладом може правити роман Івана Нечуя-Левицького *Над Чорним морем*, в якому в центрі уваги письменника знаходиться доля двох дівчат. Відмічаємо однак, що такий сюжет також має свої славні «казкові» архетипи: досить згадати знамениту казку про Попелюшку або ж казку «Як дівоче кохання врятувало заклятого королевича-машкару» з українського фольклору.

Філіація любовних сюжетів у західноєвропейській епічній прозі була проникливо вивчена в монографії Вадима Кожінова *Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк*¹⁷. Прототип, з якого виходить Кожінов, це роман абата Антуана Прево *Манон Леско* (1731), якого він вважає моментом зрілості роману європейської літератури взагалі. При цьому Кожінов спирається на свідчення Мопассана, який писав, що «*Манон Леско* створив чаруючу форму сучасного роману». Кожінов не нехтує заслугами авторів попередніх романів, Сервантеса, Дефо, графині Лафайєт, Лесажа. Усі ці твори побудовані на видуманих авторами сюжетах, що було новизною в історії розповідних жанрів, дія яких раніше розгорталась здебільшого на основі існуючих міфологічних або казкових сюжетів. Однак, на його думку, саме в повісті *Манон Леско* злились в одно подвійне начало шахрайського роману і психологічного аналізу «школи Ларошфуко».

Таким чином Кожінов вважає настирливу увагу до душевних переживань і дбайливість психологічного аналізу поворотним моментом в історії роману. Хіба воно справді так? Хіба можна твердити, що соціально-психологічний аналіз змінив кардинально підвалини

роману? Щоб знайти відповідь на це питання, спробуємо відштовхнутись від основної схеми народної казки, так як її визначає Г. С. Керк. З вищенаведеного визначення випливає, що герой або героїня у народній казці виконують своє людське завдання при допомозі або всупереч магічним силам, а предметом змагань є перемога над потворою, або завоювання нареченої. Пригодницький роман (з шахрайським романом, як його різновидність) концентрується на виконанні першого завдання, любовний роман — на виконанні другого. В казках це змагання успішне, герой скромного походження завойовує серце королівни, а дівчина такого ж походження завойовує серце королевича.

Любовний роман можна трактувати, як спосіб відштовхування від цієї схеми, при чому комбінаторські можливості численні. У романах, припасованих до міщанського смаку, до нашого часу збережена схема, яка домінує в англійському романі XVIII-го століття: після численних випробувань цнотлива героїня робить щасливу «партію», виходить заміж за багату і впливову людину. Англійський літературознавець Джон Рокуелл широко обговорює цей можливий сюжетний хід, якого вважає типовим для буржуазного роману, оскільки це відповідає пануючій в цьому суспільстві ментальності. З погляду буржуазії, шлюб в умовах матеріального забезпечення — це законна форма винагородження за довготерпеливість героїні або героя. Додамо до цього, що це далеко не тільки «буржуазна ментальність». Це загальна формула цивілізації останнього тисячоріччя, і внаслідок цього казкова формула чудово задовольняє сподівання читачів чи то феодального, чи то буржуазного, а чи соціалістичного суспільства. Тому це найбільш звикла формула всіх розповідних творів великої прози, в якій є досить місця, щоб розповісти про шлях героя або героїні до «щастя». Після весілля завіса спадає, залишається припускати, що далі буде, «як у казці»:

«В них було багато дітей і вони жили мирно і в достатку до глибокої старості».

Справжня проблемність роману, його зрілість, починається від моменту, коли ця схема так чи інакше порушується. У творі *Манон Леско* кавалер де Гріє опинився в Америці, де його коханка Манон відбувала кару за аморальність. Але він не врятував її, вона померла на його руках. Чому це сталося? Чи це доля, чи це кара за її легковажність, чи за його легковірність? Ці питання неминуче виникають в читача, і цим саме твір набуває поважності¹⁸. Роман Флобера *Мадам Боварі* також про шукання щастя. Емма виховувалась у пансіоні і в неї витворилось романтичне «казкове» уявлення про шлюб. Її чоловік не зміг задовольнити її сподівання, і вона почала шукати деінде задоволення своїх поетичних ідеалів. І потерпіла поразку, покінчивши самогубством. У вищезгаданому романі Нечуя-Левицького одна з героїнь, Надя Мурашкова, зробила нещасливий вибір, стала коханкою легковажного і грошолобного Селаброса, який не тільки не оженився на ній, як обіцяв, а в перший же тиждень зрадив її. Це її приводить, зрештою після інших переживань, пов'язаних з крахом її бажання «іти в народ» і принести користь народові, до тяжкої хвороби і передчасної смерті. Її подруга Саня Навроцька щасливіша у своєму виборі. Вона покохала чесну людину, народолюбця, учителя Комашка. Вони одружуються. В перші роки її заміжнє щастя затьмарюється засланням чоловіка. Але Саня продовжує настирливо боротись за свою ціль, закінчує університет, засновує школу, а через кілька років і чоловік повертається із заслання. Він вже не може знайти державної служби, дає приватні уроки, і вони заживають, якщо не ідеальним, то принаймні задовільним, спокійним життям. Нарешті, сестра Сані, Маня, яка з вини матері не навчилась думати власним розумом, стає жертвою вчителя кар'єриста Фесенка, якого цікавить тільки її велике

придане. Про те, що сталося із нею далі, у романі не сказано.

Твір наповнений дебатами на актуальні в той час питання емансипації жінки, і навіть в одному місці сказано, що якби дівчата мали доступ до вищої освіти, багато з них взагалі не вийшли б заміж. Але сюжет твору доводить протилежне. Казковий ідеал щасливого заміжжя був тайною чи явною мрією героїнь. Проблемність твору пов'язана з тим, що частина інтелігенції не уособлювала уявлення героїнь про ідеального партнера, хоча вони й говорили про європейську цивілізацію і служіння суспільству. Автор підкреслює суперечність між словом і ділом в поведінці деяких персонажів мужчин по відношенню до дівчат, які полюбили їх. Відступ від щасливого казкового завершення пов'язаний із національною і суспільною проблематикою роману. Те, що спочатку було виявлено у діалогах і в авторських коментарях, проектується у фіналі на долю героїнь при допомозі комбінаторних можливостей, які постачає схема роману, як сучасного спадкоємця народної казки. Пристосування критерію Кожінова до цього твору не мало б доказовості, оскільки психологічний аналіз обмежений в ньому до мінімуму, душевні переживання героїнь описуються побіжно; автора цікавлять головним чином проблеми пов'язані з становищем українського народу в умовах царату і суспільним становищем жінки.

Один з монументальних творів української романистики, *Повія* Панаса Мирного, представляє нам найбільш розповсюджену формулу відступу від «казкового» розгортання любовного конфлікту. Добра дівчина Христя Притиківна полюбила багацького сина Грицька Супруна. Любов взаємна, але Супрун не хоче оженити сина на біднячці і влаштовує справи так, що Христя примушена їхати до міста й розлучатись із коханим. Будучи служницею у панів, вона полюбила їх квартиранта Проценка, але він зловживає її довір'ям

і покидає її. Третім мужчиною в її житті є багатий земський діяч Колісник. Вона живе коханкою в його домі, і Колісник поважає її, але виявляється, що Колісник привласнив собі громадські гроші, він арештований, і Христя опиняється на вулиці, опускаючись все нижче як людина. Остання її дорога — до рідного села, вона замерзає вночі, сидячи на порозі хати, яка колись належала її батькам, а тепер сусідова, який не пускає її за поріг. Завершення нагадує фінал казки Андерсена «Дівчинка з сірниками», а в цілому розгортання твору — це історія падіння чудової дівчини, яка шукала щастя. Мотивацією відступу від традиційної казковсї схеми винагородження благочесності служать суспільні умови, які приводять до занепаду людей, до калічення їх душ.

Однак найцікавішою формулою любовного роману здається нам позірний *happу-end*, який вказує на витоки жанру. Таким є завершення роману Мопассана *Бель-Амі*. Читач стає свідком розкішного вінчання героя з донькою могутнього банкіра і власника газети. На площі перед собором зібралось чи не пів-Парижа. Це явно «модерний» варіант одруження Івана, селянського сина, з царівною. Але Леруа не любить свою молоду, гарну і закохану в нього наречену, він одружується з нею із розрахунку, з презирства до її родини і до людей, яких йому вдалось так легко обдурити і принизити для того, щоб він, син бідних селян, зміг підняти до висот слави і багатства.

Пародійним варіантом такого завершення є фінал роману Леся Мартовича *Забобон*. Тупий, обмежений «безіспитенко» Славко Матчук картає себе за неспроможність закінчити факультет, незважаючи на масивну матеріальну підтримку батька-священника. Але в глибині душі він водночас переконаний, що після невдачі має наступити успіх. І, справді, при сприянні сестри Галі і зятя Радовича, Славко одружується «щасливс» з учителькою Бронею, яка виходить за нього заміж,

щоб у такий спосіб покрити свій інтимний зв'язок з місцевим шкільним інспектором.

Скрита ціль оцих форм відступу від казкового завершення любовних перипетій полягає в підміні типового для казок оптимізму більш тверезою оцінкою явищ. У такому разі романіст краще дозуватиме незвичайне і звичайне (як це радив Томас Гарді), щоб читач міг приймати даний твір, як слушну «модель світу». Тлом для таких розгортань служить щоразу свідоме чи несвідоме відштовхування від казкової формули при збереженні багатьох елементів художньої логіки останньої.

Такі зміни акцентів можливі і в розповідних творах, архетиповими моделями яких є казки, в яких ідеться про перемогу над потворою. Адже можливі ситуації, в яких герой зазнав би поразку в боротьбі із представниками сили темряви.

Для ілюстрації такої формули звернімось до українського твору, в якому збережена не тільки суть таких конфліктів, але і деякі яскраві елементи первісної казкової моделі. В умовах сучасного «цивілізованого» суспільства героєві доводиться витримати бій із справжньою казковою потворою. Йдеться про новелу Михайла Яцкова *Боротьба з головою*.

У третій книзі спогадів Михайла Рудницького *Письменники зблизька* в розділі про Михайла Яцкова читаємо: «Довгі роки він призбирував «документи» для задуманого памфлету на галицьку бюрократію, обравши приклад того банку, в якому він витратив найкращі свої сили... Його *Боротьба з головою* теж народилась з роками закипілої в ньому ненависті до директора «Дністра». Зовсім «нормальний» карлик стає потворою, яка символізує упирів, що серед білого дня здатні висмоктувати кров з живих людей»¹⁹. Яке ж джерело з якого взятий образ карлика? На нашу думку, ним могла послужити дитина-потвора з новели улюбленого Яцковим письменника Леоніда Андрєєва, а саме *Жизнь Василия Фивейского*, яка писалась 1903 року, тобто за три

роки до появи *Боротьби з головою* — найкращого оповідання Яцкова²⁰. В творі Андреева розповідається про священника, який вірить фанатично в бога. Після ранньої смерті першого сина, дуже милої дитини, його жінка зачала пити, а пізніше народила сина-ідіота. Через кілька років згоріла хата, загинула жінка. Священик відіслав свою донечку до родичів і залишився з сином-ідіотом. Але в хвилину, коли він хоче довести собі й своїм парафіянам-селянам, що силою своєї віри може воскресити мертвого, замість трупа у відкритій ним труні, Василій Фівейський побачив свого сина-ідіота, який вперся «хижими пальцями в край труни. Легко піднявши потворну голову, він косо дивиться на попа своїми примруженими очима і навколо вивернутих ніздрів, навколо величезного рота в'ється мовчазний, зародковий сміх. Він мовчить, дивиться і повільно висувається з труни, невимовно страшний в недосяжному злитті вічного життя і вічної смерті». Запуганий потворою, Василій Фівейський божеволіє.

Леонід Андреев написав цей твір як одну з можливих відповідей на питання, яке найбільше мучило його, а саме питання безглуздості життя, що дорівнює безглуздості смерті. Людина не може вирватися з цього зачарованого кола, бо не добрий бог, а злі демони керують його життям. Метафізична проблематика Андреева була підмінена Яцковим проблематикою соціальною. Його карлик — також другий син доброго батька від жінки-розпусниці й уособлює не потойбічні сили, а конкретне зло. «Знана річ, що з людей, яких греки кидали з Тайгету, сьогодні суспільні керманічі. Ціла сьогоднішня культура на таких підйомах» — такі роздуми оповідача з приводу заяви брата-карлика, який ніби стоїть на чолі фінансових та політичних інституцій і забирає голос у головних суспільних справах. Але цей представник вищих фінансових кіл втілює водночас і демонічні начала. Недарма ж старий батько каже про його матір: «Нечиста сила опанувала мене».

А про те, що брат-карлик є втіленням сил пекла, досить ясно сказано у фіналі. Після того, як у двобої оповідач видимо здолав його і повісив на грабову гілку, брат Нюнько несподівано воскресає: «Тут стрінула мене несподіванка. Карлик мав надто сильні руки, (пригадаймо собі «хижі пальці» сина-ідіота у Андрєєва — з.н.) аби повіситися. Він розірвав гилю, полетів тельмом вниз, розповів усе, і я саме застав, коли він з мачухою дер образ матері в кусні й обоє топтали його ногами». Наступна їх сутичка завершується так: «Я вхопив його за ноги, покладав ним мачуху і кидав до землі, як клубком, та він обгорнув рамена довколо голови як пружина й сичав уодно:— А таки мені нічого не вдієш. Моя лють перейшла в божевілья».

Брат-карлик з великою перехиленою головою, з рибячими очима і неприємним усміхом, що виразно нагадує сина-ідіота Василя Фівейського, одержав над ним перемогу, і він збожеволів, як і герой Андрєєва. Динаміка обох творів — це динаміка народної казки, зло втілене в істотах з гротескними рисами, однак, на відміну від народних казок, у цих творах перемагає зло, а не добро. Співвідношення з народною казкою виступає у творі Яцкова особливо яскраво, оскільки ми стаємо свідками справжньої драматичної, «як у казках», сутички між героєм і потворою.

Наявність таких образів у цих авторів завдячується, без сумніву, їх причетності до символізму. Казкові персонажі — втілення надприродних сил, вони набувають у творах функції багатозначного символу. Деталь образу ідіота в Андрєєва (підказана анатомічною особливістю ідіотів, які вже від народження мають аномально великі голови внаслідок гідроцефалії) у Яцкова виступає на передній план, вірогідно і внаслідок полісемії слова «голова» в українській мові. Адже в образі карлика сконцентрувалась ненависть автора проти «голови» капіталістичної установи — директора банку «Дністер». Тому його твір і названо *Боротьба з головою*.

Згадані твори — яскравий приклад того, в якій мірі динаміка розгортання сюжету казок може вплинути на творчу уяву письменника ХХ-го століття. Подібне відомо і з визнань згаданого вже нами автора роману *Осінь патріарха* — Габріеля Гарсія Маркеса. Він сказав журналістам, що захоплюється рицарським романом *Амадіс де Гаула* тому, що в цьому творі, коли для розгортання дії це потрібно, відрубуються героєві голова, щоб у наступному розділі він знову появився цілим і здоровим, а далі знову втратив голову. Але ж відомо, що саме цей рицарський роман через неймовірність і неправдивість ситуації послужив головною приціллю сатири Сервантеса, автора роману *Дон Кіхот*. Коло замикається, вихідний пункт роману новітніх часів став його кінцевою точкою.

В завершенні цього розділу хочеться згадати про те, що в сучасному українському літературознавстві зустрічається натяк на можливість пов'язати розвиток українського роману з поетикою казки, хоч цей натяк робиться неспішно. В прекрасній книзі М. Т. Яценка *На рубежі літературних епох* читаємо: «Введення в «Енеїду» за допомогою казки відносного часу в принципі відкривало можливості для побудови в майбутньому в новій українській літературі багатопланового романного часу». А в примітках до цього сказано: «З огляду на сказане цікаво було б спеціально дослідити зв'язок романної форми в українській літературі з художньою структурою «Енеїди» Котляревського, зокрема роль динамічності, рухливості в розвитку сюжету, які принесла в неї казка»²¹.

Це міркування видається нам дуже цікавим не тільки з огляду на категорію часу в романі, хоча і дивовижна свобода в оперуванні ним у Панаса Мирного справді потребує пояснення на національному ґрунті. Але можливий зв'язок розвитку українського роману з «Енеїдою» Котляревського і через неї з особливостями казки розв'язав би й іншу проблему, зокрема неймовірний

розквіт химерного роману в сучасній українській літературі. Справді, латиноамериканський роман дуже модний і на Україні, і в інших країнах. Але звернім увагу на те, що химерність сучасного українського роману має дуже мало спільного з гротеском латиноамериканського роману. Порівняння із особливостями фантастичного роману в сучасній румунській літературі підкреслює це відразу. Романи Фенуша Нягу, Д. Р. Попеску, Платона Пардеу подібні до латиноамериканської прози, романи Олександра Ільченка, Василя Земляка або химерні твори Євгена Гуцала нічого спільного з нею не мають. Їх фантастика своєрідна, вона безпосередньо пов'язана з національною традицією сміхової культури і отже пов'язується з «Енеїдою», а через неї з народною казкою. Якщо прийняти цю гіпотезу, тоді виходить, що траєкторія українського роману подібна до траєкторії світового роману — спочатку, відштовхнувшись від казки і героїчно-фантастичної поеми, роман розвивається в напрямку реалізму, тобто зображення «типових героїв» у «типових обставинах», а далі, відкидаючи цей шлях і повертаючись до своїх казкових джерел, знову споглядає життя амбівалентно, оновлюючи легкий гумор, барвистість мови і сміливість асоціацій казкової «Енеїди», написаної родоначальником нової української літератури і так ґрунтовно схарактеризованої М. Т. Яценком, який точно зрозумів її витски.

ІХ. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ РОЗПОВІДНОГО ТВОРУ

Найбільшу частину спадщини Миколи Костомарова становлять його історичні праці, вони зажили слави за його життя. Художні твори він писав рідше, переважно в молоді роки, будучи учасником харківського осередку романтиків. Головним стимулом цих творів був фольклор, яким він захоплювався і радив захоплюватись і іншим. Саме під його впливом розпочав О. О. Потєбня свої капітальні дослідження в галузі поезики українського фольклору. Фольклорними мотивами насичена і його повість *Сорок літ*, перший, не докінчений, варіант якої писався українською мовою (він залишився в рукописі), а другий, завершений, опублікований ним на російській мові значно пізніше.

Ця публікація звернула на себе увагу Льва Толстого, якому здавалось, що фінал твору невдалий, тому він написав свій власний варіант цього фіналу у формі додаткового розділу твору у виданні «Памяти В. Г. Бєлинского. Литературный сборник составленный из трудов русских литераторов». Лев Толстой помістив цей твір під заголовком *Окончание малороссийской легенды «Сорок лет»*, *изданной Костомаровым в 1881 году*. Пізніше Толстой переробив повість у цілому, скоротивши її, і з додатком нового фіналу, який став XIV розділом повісті, твір вийшов у журналі «Образование» ч. 2 за

1902 рік. Видавці спадщини Толстого іноді включають цей твір в ряд його оповідань для народу. Справді, цей твір і формою і духом належить до цієї групи його творів, написаних на схилі літ.

Написання такого роду творів було для Толстого формою протесту проти напряму літератури взагалі, протесту, який конкретизувався його відомою розвідкою «Що таке мистецтво?» («Что такое искусство?»). В цій брошурі він зазначає, що освічені класи породили багато великих письменників, далі написали гори критики, розібравши детально своїх творців, але зате додали дуже мало до скарбниці народних казок, пісень і музики. Саме цю прогалину Толстой вирішив заповнити своїми оповіданнями, написаними безпосередньо для народної аудиторії у формі якнайбільш доступній для селянина, будучи пройняті водночас народною філософією, народним поглядом на життя і на смерть.

«Малоросійська легенда» в обробці Костомарова була перероблена Толстим саме в такому дусі. І якщо розібратись в тексті фіналу, то стає ясно, що він намагався насамперед применшити порушення народних начал, які наявні у перетлумаченні інтелігентом Костомаровим даної легенди, і повернути твір у сторону світогляду селянства, як його розумів Толстой.¹

Адже у будь-якому творі фінал відіграє неабияку роль. Способом свого роду зворотної конекції, він кидає нове світло на цілий твір, визначає його напрямок, його пафос.

Сюжет твору Костомарова такий: Сирота Трохим наймитує у заможного селянина Шпака. Коли він бере на себе відвагу сказати господареві, що любить його доньку, той відповідає йому: «Йди собі, нічого з тобою говорити. Коли прийдеш у синьому жупані на власному коні, тоді поговоримо. Тепер що з тобою, сіроманцем, балакати. Йди собі геть».

Трохим у відчаю. Він хоче топитися, але його рятує головний садівник пана, Придибалка, про якого у селі

ходили недобрі чутки, нібито він зв'язаний з нечистою силою. Придибалка намовляє Трохима вбити купців, які приїхали до пана з товаром, забрати від них крам і гроші й кинути екіпаж у провалля. Трохим, який не бачить для себе іншого виходу, слідує його пораді. І оскільки все сталось уночі, у прихованому місці, без свідків, а з недогляду Трохима у купців зосталась частина грошей, судові органи не здогадуються про те, що це було намірене вбивство з метою грабунку. Сам Трохим пояснює своє раптове збагачення тим, що гроші йому позичив Придибалка. Так Трохим став чоловіком Васі, а оскільки був кмітливим і витривалим, він ще більше розбагатів, переїхав до міста, а потім до столиці, оволодів копальнями золота і став впливовим у найвищих сферах суспільства. Єдине, що його непокоїть, це почутий з могили голос своїх жертв в глуху північ. На прохання «Покарай того злодія, який нас побив», — причувся йому голос: «Я його покараю через сорок років».

В міру наближення фатального строку, Трохим починає все більше боятись божого суду. Але різні монахи і священники високого сану, яким він висповідав свій гріх, заспокоювали його, запевняючи, що, жертвуючи на церкву, він викувить свій гріх. Найбільше він злякався в переддень строку. Побачивши в одному товаристві серед гостей схожу на Придибалку невідому особу, він вирішив, що оце біс прийшов по його душу. Тільки розмова з сином, людиною, яка трималась раціоналістичних поглядів, повернула йому душевний спокій. Син Олександр доводив йому, що немає ані Бога, ані чорта, що все це видумали люди. Трохим втрачає остаточно віру в Бога. Швидко після цього він прийшов додому, після приємно проведеного вечора ліг спати і більше не прокинувся. Кінець його був легким. На похоронах усі хвалили його високі чесноти, і ніхто не здогадався про страшний гріх, який тяжів над його душею.

Так завершує твір Костомаров, який вважав, що кара, яка настигла героя, була тільки одна, а саме втрата віри.

Лев Толстой не міг примиритися із таким завершенням твору. Нав'язливою ідеєю його життя була марність людського існування і рішучість перебороти її. Якщо навіть на порозі смерті життя не проявить в якийсь спосіб свій смисл, який може бути лише його моральним законом, — тоді все безглуздо. Тому вже в ранніх своїх творах, як *Дитинство* і *Три смерті*, Толстой підкреслив думку, що померти слід без страху і жалю. Але як може померти без боязні й докорів сумління злочинець? Це ж жахливо! Кара, яку придумав Костомаров для свого героя, для Толстого не мала ваги. Втрата віри не могла бути найвищою карою з погляду художника, який зобразив прекрасний приклад гармонії — смерть дерева. Іманентна справедливість повинна виявитись хоча б у тому, що людина втрачає спроможність жити і вмирати просто, як природа.

Уеллек і Уоррен у відомій книзі *Теорія літератури* цілком справедливо відмічають: «Автори романів зображують не стільки ситуацію, характер або подію, як світ. Всі великі прозаїки мають такий власний світ, який покриває собою емпіричний світ і який відокремлений від нього своєю самодостатньою осмисленістю».² Цей власний художній світ у Толстого особливо яскравий і самобутній. В ньому діють свої внутрішні закони, їм підкорений і останній XIV розділ, яким Толстой доповнив перероблений твір Костомарова *Сорок літ*.

Цим епілогом він надзвичайно загострив твір, хоча розділ виступає, як природне продовження попереднього. Як і в Костомарова, у Толстого герой покараний втратою віри в Бога. Але оскільки у Костомарова з цього не витікали жодні негативні наслідки для персонажа, все це залишалось в області абстракцій. У Тол-

стого ця втрата переноситься з теоретичної площини на психологічну.

У XIV розділі надзвичайно яскраво описано за допомогою внутрішнього монологу все те жахливе, що відбувається в душі персонажа. Втрата віри в Бога, в моральне начало людського життя приводить Трохима до втрати довір'я в найближчих людей. Йому починає здаватись, що кожна, навіть найближча людина може будь-коли пограбувати його або убити. Він попадає в манію переслідування, і вона перетворить останні роки його життя (а Толстой ще дарує йому тринадцять років) у справжнє пекло.

Завершується розділ так, як завершувався твір Костомарова, — сценою похорону Трохима, але акценти дещо змінені. Йдеться не про те, що ніхто не дізнався про гріх героя, а про те, що ніхто не здогадався про душевні муки, якими він заплатив за нього.

Таким завершенням Толстой включив твір у велику традицію російської літератури, в якій тема «злочину і кари» займає важливе місце. Ми зустрічаємо її в тій чи іншій видозміні у всіх великих романах самого Толстого.

В той же час він дав твору завершення більш відповідне духові української народної казки, з світу якої черпнув Костомаров сюжет. Толстому, який у своїй бібліотеці зберігав численні українські фольклорні збірники і вже в молодості захоплювався творами Гоголя, надиханими українським фольклором, (зокрема повістю *Вій*), була добре відома фактура української казки³. Але важнішим для нас у даному разі є факт, що цей фінал проявляє яскраве світло на творчу лабораторію Толстого.

На основі широких типологічних зіставлень характеру конфлікту в російському реалізмі XIX ст., радянський літературознавець М. Б. Храпченко дійшов висновку, що в ньому виділяються дві течії: пушкінська і гоголівська. В першій конфлікт розгортається по лінії

«людина і суспільство», в другій по лінії «народ і епоха»⁴.

До якої з цих двох течій слід віднести розгортання конфлікту в цьому творі Толстого? Адже він не є зовнішнім. Сцена його розгортання — душа героя, де борються між собою правда і кривда у неусвідомленій самим героєм формі. Герой покараний тим за свій гріх, що впадає у манію переслідування. Він втрачає віру в людей тому, що в глибині душі сам відчуває свою провину, свою гріховність, нечесність і ненадійність. Отож ідеться про реалізацію морального закону, який вищий волі й свідомості самої людини. Однак саме впровадження в життя вищого морального закону, іманентного закону торжества правди на землі і є основною рушійною силою казкових сюжетів, в яких не діє ані конфлікт — «людина і суспільство», ані конфлікт — «народ і епоха», а унаочнюється неминуча перемога правди над кривдою, як прояв вищої, незрозумілої й недоступної людям волі.

І даний твір Толстого є прекрасним прикладом глибокого зв'язку епічної прози новітніх часів із далеким її джерелом — народною казкою, на тлі якої й розкривається авторський задум.

На тлі цієї праці Толстого можна зробити дуже цікавий інтертекстуальний аналіз деяких творів Ольги Кобилянської, зокрема її повісті «Ніоба» (1905). Сюжет повісті у стислому викладі такий: у попівській родині Яхновичів народилось дванадцятьох дітей. Декілька з них померли в ранньому віці, старший син Іван, студент права, помер від тифу, старша донька Марія була щаслива у шлюбі, але померла при четвертій дитині. Інші знівечили собі життя з власної вини. Осип, який міг би створити прекрасну військову кар'єру, подав у відставку, тому що одружився з любов'ю з гарною багатого роду єврейкою Рут⁵. Це було на той час неприпустимою сенсацією в попівських сім'ях, і батько прокляв його. Єдиний син Осипа осліп у п'ятнадцятирічному віці й між подружжям почались взаємні об-

винування. Осип уважав, що це сталося внаслідок «орієнтальної» легковажності жінки, а вона ж заявила, що то наслідки батьківського прокляття, і почала дорікати йому за те, що він скористався з її великої спадщини. Інший син, Василь, висвятився під впливом католиків безжонним, а далі став жити «на віру» з якоюсь жінкою далеко в горах, соромлячись перед родиною за цей аморальний спосіб життя. Дві сестри, Лідка і Олена, стають суперницями: Олена намагається відбити від сестри вдівця по Марії, з яким Лідка була заручена. Коли це їй вдається, Лідка кінчає самогубством, а діти Марії залишаються на руках холодної і легковажної мачухи. Молодший син, Андруша, будучи відіпхнутий коханою дівчиною, починає пити, внаслідок чого руйнується господарство батьків, яке було полишене на його опіку. Повернувшись п'яним від смертельно хворого батька, Василь проклинає матір за те, що дала йому життя. Наймудріша з дітей, Зоня, взята на виховання в родину дядька, також священика. Вона заручена з майбутнім священиком Олексою — людиною дуже твердих принципів, але його «практичність» стає їй антипатичною, а він в свою чергу дорікає їй за нахил до фантазування і, нарешті, пориває з нею після того, як вона закохалась в німця, учителя креслення. Зоня опиняється на роздоріжжі, оскільки чужинець, внаслідок родинних обставин, не міг би у жодному разі одружитися з нею. Вся родина, в тому числі й мати, вважає, що вона зробила великий блуд, а сама вона називає себе «падшим ангелом», хоч інакше не могла зробити, ніж сказати Олексі правду, бо окрім цього чужинця ніхто її не оцінив по-справжньому. Він очарував її своїм душевним благородством і тим, що назвав її «жрицею краси і чистоти». Єдиний в родині, хто співчуває їй, це її сліпий племінник. Між ним і бабусею, яка читає щоденник Зоні, відбувається такий діалог: «*Бабуня. Мовчи, мовчи, мій сину! Ти не маєш права судити життя.*

Сліпець. Ні, мамо, бабуню! Я сліпець, але в мене душа видюша. Тітко, моя прекрасна тітко! Таких, як тебе одну, сотворює господь *одинок* для душі.» Підкреслення належить авторці.

Виходить, справді, як це зауважила Зоня в своєму щоденнику, що «зародок горя» був глибоко заложений в родині Яхновичів, і ніхто з них, в тому числі і «горем пририта» мати, не міг запобігти лихові, стримати молодше покоління Яхновичів від пропасті, від ситуацій, які згідно з поглядом даного середовища були безвідно трагічними.

З якою ж метою описала авторка трагедію цієї родини?

Як впливає з автобіографічного листа «Про себе саму». адресованого Степану Смаль-Стоцькому, «Ніоба» існувала справді, її діти також, а в особі «чужинця» портретизований чоловік, якого авторка пізнала за кордоном і полюбила. Всі ці реальні події, особисті переживання і чужу долю письменниці перенесла згідно її власному визнанню на ґрунт життя української громади на Буковині⁶, наповнивши повість, як вона писала в листі до Петка Тодорова, типами з правдивого життя⁷. Але хіба це була мета письменниці? Оповідати про себе або про драму реально існуючої родини, про ряд ударів, які нарушились на неї? Яка користь описати таку навалу нещастя? У житті, звичайно, бувають нещастя, які настають когось, здавалось би, без причини. Але в розповідному творі життєві випадки повинні бути впорядковані в такий спосіб, щоб існувало для цього якимось раціональне, доступне розуму пояснення. Чи таке пояснення в творі «Ніоба» існує?

В радянській критиці висловлювалась думка про те, що поруч із оповіданнями «У св. Івана» і «За готар» повість «Ніоба» входить у ряд творів, у яких Кобилянська критикує церкву і релігію⁸. Зовні воно виглядає нібитак. Життя Осипа, Василя, навіть Зоні понівечені внаслідок релігійних передсудів і бар'єрів. Але воно так

із перспективи нашого, сьогоднішнього погляду на речі, а не з погляду авторки. Осип покаявся за те, що не послухався батька, в характері своєї жінки він усе більше розкриває негативні риси, які в повісті пояснюються її походженням, — це риси притаманні її одновірцям. Читаючи уважно повість, читач доходить висновку, що насправді це класові передсуди, результат виховання у багатій родині лихваря. Але сама авторка залишає таке пояснення на другому плані і солідаризується з віронетерпимістю. Це саме можна сказати і про її ставлення до католиків, які негативно вплинули на Василя. Щодо Зоні, то її розрив із майбутнім священком пов'язаний з тим, що, на її думку, він дивиться на свою місію надто практично, вважаючи це лише засобом опанувати людьми, підкорити своєму впливові громаду. Одним словом, у нього немає справжньої любові до ближнього, справжнього розуміння добра і краси, все у нього формальне, поверхове.

Зауважимо, що в жодному разі не можемо розглядати як антирелігійний твір, який відкривається цитатою із послання апостола Павла. Його слід інтерпретувати лише в контексті цього послання, а не всупереч йому. Скорше всього можна було співвідносити цю повість із висловлюваннями із «Щоденника» Шевченка про «двох провісників любові і миру» Петра і Павла і про те, що новіші часи спотворили їхню «просту, прекрасну і святу істину».

Повстає ж інша гіпотеза. Припустимо на хвилину, що ключем до розуміння твору міг би послужити античний міф про Ніобу. До нього посилає сама назва твору. Ніобою названа героїня, вдова священника Анна Яхнович, в тому немає ніякого сумніву, більше того, така ідентифікація підтверджується і листуванням авторки, в якому Ніобою вона називає Анну Яхнович, від імені якої ведеться, власне, й розповідь. Але чи міф про Ніобу приведе нас ближче до розуміння цієї повісті? За міфологією Ніоба, жінка царя Фів Амфіона, мала семеро

синів і семеро дончок, якими дуже пишалась. Але Латона, мати Аполлона й Артеміди, розгнівалась на неї через те, що вона відмовилась принести їй жертву, і за її наказом Аполлон убив усіх дітей Ніоби пострілом з лука. Сама ж Ніоба закам'яніла з горя.

Анна Яхнович подібна до Ніоби хіба лише тим, що вона багатостраждальна мати. Але покірною попадя, яка не розлучається з молитовником, характером нічим не подібна до Ніоби, гордої доньки Тантала. Життєвим прототипом Анни Яхнович послужила мати письменниці, про яку знаємо не тільки з листів самої Кобилянської, але також із листа Лесі Українки, що це була жінка виняткового душевного благородства⁹. Якби справді Ольга Кобилянська взяла не лишень символ Ніоби як матері страждальниці, але і сам текст міфу, то існувало б якесь пояснення нещасної долі дітей Анни Яхнович. Вони мали б постраждати через гординю матері. Але така мотивація для даного твору неможлива, отож залежність від міфа лише часткова, несуттєва.

Спробуємо відшукати стежку для інтертекстуального аналізу на терені казки. Така підстава існує на символічному плані повісті, і до нього веде нас самий текст твору.

Далека родичка Рут, учителька, дає Осипові зрозуміти, що любить його, хоч не може йому сказати відверто про це. При тім уточнює свою позицію: «Але мужчина, бачите, якого маю на думці, той мужчина в моїх очах забоязливий, щоб міг прийняти таке заявлення. Подумайте собі лише: він має *семиголову змію* за жінку, яка замучує й нищить його з природи чудово успособлену душу, і той трус не має ніколи настільки відваги, щоб окарати її хоч би один раз»... «Що вчинили б ви на місці того чоловіка? — спитав її замість усякої відповіді Осип. — Я?.. Я відбила б їй одну із зміїних голів кожний раз після зневаги, в якій нарушено б мою мужеську честь і гідність!» Символ «зміїної голови» появляється не тільки у зв'язку з «невірною Рут».. Сам

Осип вживає її, засуджуючи дику поведінку свого брата, п'яниці Андруші. Він каже між іншим матері: «Але все ж таки, мамо, все ж не можу в'яснити собі, як не усохли уста його, коли обиджував тебе так нечувано?! Тоді була також хвилина, в якій повинна була одна «зміїна» голова відбитися!..» У відносинах між Оленою і нареченим... її сестри Лідки повторюється та ж ситуація. Він не може протистояти її «беззиглядності і жорстокості» і названий «трусом». Змія в кожній з цих ситуацій символізує насильство, постійне приниження гідності іншого. Мати, Осип, наречений Лідки терплять поразку в драматичній боротьбі добра проти зла. Оскільки ні мати, ні її діти не спроможні протидіяти злу, вони її названі «каліками», їм протиставляється епізодична постать молодої вчительки. Осип розповідає матері: «Коли небавом по тім справила мені Руг сцену, про яку згадував я тобі, то здавалося мені і здається, що це біла рука дівчини піднесла раптом мою праву руку й відбила одну із зміїних голів».

Можна б вважати, що Ольга Кобилянська, письменниця з буйною фантазією, внесла випадково в повість казковий образ, головна ж її мета була подати розгорнутий психологічний аналіз персонажів. Звичайно, не можна заперечувати психологічну вмотивованість вчинків персонажів, ані їх вмотивованості життєвими обставинами. І все ж не це було головною її метою. Письменниця розуміла душевні процеси своїх персонажів як фундаментальні, споконвічні реакції людини на виклик, який кидають їй шоразу сили зла і темряви, а ці реакції стихійні, продиктовані найглибшими прошарками її ества.

Відчуваючи, що в її душі піднімається щось не цілком зрозуміле, яке неминуче приведе її до розриву із Олексою, отже і до відмови від спокійного і забезпеченого життя, Зоня характеризує свій стан такими словами. «Воно підносить чимраз вище й вище свою голову між нами. Тоді стаю настільки сильніша, наскільки він

мене до крайності доводить. І в таких хвилинах стає мені зовсім ясно, чого мій брат оженився, помимо всяких грозьб і благань, з своєю Рут, а Андруша й всі інші поступили все-таки так, як їх внутрішній голос, добрий чи лихий, наказував».

Архетипова казкова ситуація проєктована письменницею не тільки на сімейні відносини, де бувають «змії» і жертви, але і на душевний світ людини. У зв'язку з цим появляється в повісті надзвичайно цікава проблема гріха. Письменниця вважає, що винуваті не тільки ті, які чинять явне насильство над іншими, а всі люди, тому що кожний у тій чи іншій ситуації заподіює іншим страждання. Про це сказано в одній з найбільш драматичних сцен повісті, а саме коли мати заспокоює смертельно переляканого Андрушу, який, будучи п'яним, має галюцинації. Про це вона розповідає Осипові: «Тихо, мій сину Андруша! Тихо... — успокоювала я його, дрижачи, і мій власний голос змінився в тій хвилині до непізнання. — Господь з нами, твоя мама живе і знаходиться тут коло тебе. Ходи молитися мій сину, молитися. Проси за мною про господню опіку й поміч, бо обоє ми грішні, безталанні сироти. Тому хоч би і смерть десь тут коло нас на нас чигала, без божої охорони не сміємо на тамтій світ перенестися. Господи, прости нам гріхи наші, ми винуваті. Господи, прости, прости нам!» я билася в груди, говорячи голосно свою молитву, все наново, раз по раз землі чолом й устами доторкаючися.

А Андруша, кинувшись наново хрестом до землі, повторяв охрипшим белькотливим голосом раз по раз: «Ми грішні і винуваті»

Цей уривок веде нас безпосередньо до однієї з найбільш глибокодумних праць Ольги Кобилянської, написаної чверть століття пізніше, а саме до її статті про Толстого, де читаємо: «Толстой мав рацію, беззастережно мав рацію. Як далеко сягає в людських відно-

синах насильство, так далеко сягає і провина. Єдине наше виправдання — це любов».¹⁰

Інтертекстуальний аналіз примушує нас реінтерпретувати «Ніобу» в світлі положень цієї статті, оскільки вона цілком накладається на дану розповідь. І тоді стає ясно, що взятий до твору епіграф, — не оздоблення. Не дарма ж письменниця звернулась до Лесі Українки по допомогу для якнайточнішого його перекладу. Цей епіграф кидає світло не тільки на моральні засади твору, але і на онтологічні підвалини її світогляду в добу зрілості її творчості. У даній главі поняття любові далеко не зводиться лише до вимоги бути милостивим і прощати гріхи ближнім. Любов, згідно цієї цитати, це одинокий промінь світла, який освічує людині темряву її буття, вічну таємницю, якою ми оточені. Без неї людство б пропало. В епіграфі читаємо: «А як прийде довершене, тоді все часткове непотрібне буде. Адже ми тепер бачимо, немов ворожачі на свічаді тоді ж — око в око; тепер я розумію частково, а тоді пізнаю все так, як і мене самого пізнано було. Тепер же зостаються: віра, надія, любов; три їх, але найбільша з них — любов».

Гріх у концепції Кобилянської це щось страшне, яке має свій неминучий відгук у світобудові, на просторах всесвіту. Пригадаймо, що в новелі *Місяць* (1910) єдиним свідком злочину, вбивства невинної людини з метою ограбування був місяць, і цей свідок допоміг вияснити правду. Пейзаж у творі *Ніоба* не менш промовистий, ніж у новелі «Місяць», природа як свідок і модель долі стає також засобом спілкування з потаємним, прихованим. Те ж «свічадо», про яке сказано в апостола Павла, виступає і в повісті «Ніоба». Героїня вигукує: «Тої ясної місячної ночі помер справді твій батько, а переразливий окрик в моїм усі був мені мов ознакою того. Слава богу, що я його вчула й зрозуміла.» Глом же для цієї події була «ніч, холодна, пуста, смерті жадібна, з таким зористим небом, яке приводять з собою лише пізні осінні ночі».

Зародок щастя і нещастя людини криється, на думку Кобилянської, в її власній душі. Читаючи щоденник доньки, мати коментує: «Вже зближається дванадцята година і для тебе... Я бачу вже, як вони напливають на тебе, хвилі твого горя... чимраз ближче й ближче... і як відтак привалять тебе остаточно додолу потугою своєю... Ти того ще не знаєш, але я, моя дитино, що далі чи не ціле століття доживаю, бачу, що пропасть твого щастя криється в твоїм власнім нутрі й відчиняє вже поволі свою пащечку».

Здавалось би — ясно, помилки людини пояснюються її вдачею, людина сама коваль свого щастя або нещастя. Але звернім увагу на те, що наближається 12-а година для 12-ої дитини Анни Яхнович і що пропасть її долі має зміїну пащечку. Для в'яснення цих складних взаємовідношень між людською психікою і людською долею звернімось знову до роздумів О. Кобилянської в статті про Толстого: «Душа є цілість людського буття в безпосередньому духовному переживанні. Його таємнича сила підготовляє її споконвіку в нашій крові, є для нас законом і одночасно долею і визначає все, що ми можемо будь-коли пізнати»¹¹.

В повісті *Ніоба* О. Кобилянська досягла найбільших глибин у своїй творчості. На тлі цього твору можна краще зрозуміти написані раніше твори, як повість «Земля» і оповідання «За готар». «Земля», яка публікувалась в 1902 році, але задумана в 90-х роках, також повість про гріховність людини, про злочин і покуту, про те, що життя людини залежить від призначення. Поворотні моменти життя, зокрема загроза смерті, сповіщаються знаменнями, відчуються наперед. Анна, Михайлова наречена, лякається лісу від першого часу їхнього зближення, бо знала, що саме від нього нахлине на них нещастя. Щодо твору «За готар», слід відмітити, що «чорна Магдалина», як і міфічна Ніоба, втратила 14 дітей. Її життєве призначення — спокутувати чужі гріхи. Так про неї говорять люди, і саме цю

народну віру в долю її відбито в творі. Негативний образ священика в ньому — момент другорядний.

Ясно, що ці три твори взаємопов'язані. Саме це утруднює виявлення літературних впливів. Якби ми скористалися традиційною методологією порівняльного вивчення літератур, то могли б сказати, що «Ніоба» написана під впливом творів Толстого, адже маємо пряме свідчення словенського критика Леопольда Ленарда¹² про те, що восени 1903 року, коли він познайомився з Кобилянською, вона захоплювалась творами Толстого і брала від нього епіграфи для своїх творів. Натомість в автобіографії письменниці фігурує серед письменників, які на неї вплинули, не Толстой, а Достоевський. Ця автобіографія розпочата 1903 року, і до цієї дати не маємо доказів про її ознайомленість із творами Толстого. Таким доказом міг би послужити епіграф до твору «Земля». Це, можливо, німецький переклад якогось висловлювання Толстого, оскільки його вона читала на німецькій мові¹³. Поки не маємо щодо цього певності, воліємо аналізувати всі ці твори Кобилянської інтертекстуально, не як доказ впливу Толстого, а як однаковий напрям думок української письменниці і російського прозаїка, тим більше, що і вплив Достоевського, який також вірив у гріх і кару, не виключений. Нас однак цікавить не стільки питання, який автор вплинув на вироблення художнього світу письменниці, а сам художній світ. Читання цих творів на тлі статті про Толстого, а також на тлі вищеаналізованого твору цього письменника, проливає на це яскраве світло. Не заперечуємо, Кобилянська, як і Толстой, критикувала відступ представників церкви від євангельського братолюб'я і не обійшла мовчанням прояви грошоловства серед духовенства. Про це свідчить оповідання «У св. Івана». Але в її творчості переважають позитивні образи представників цього стану, отже не можна вважати її антиклерикалом, тим більше антирелігійним письменником. Характерне для її творчості, особливо

творчості найбільш зрілого періоду, який, на наш погляд, починається від 1900 року, є інше, а саме інтерес до так званих вічних проблем, до проблем людської душі, до питання смислу людського життя. До такої проблематики спонукала її ізольованість, в якій вона перебувала сливе не ціле своє творче життя. Недарма ж писала до Маковея, який дорікав їй за недостатність суспільної обсервації в її творах: «І тому, що не маю змоги оглянутись далеко навкруги, я заглядаю сама в себе»¹⁴.

Немає потреби сором'язливо обходити «містицизм» письменниці, її інтерес до релігії, багаточисленність взятих нею з світу духовенства персонажів. Все це найчастіше пов'язане в неї саме з філософською проблематикою, з шуканням смислу людського буття, яке й допомогло цій скромній жінці, якій самовпевнені сучасники закидували і недостатню освіту, і недостачу життєвих вражень, і слабке знання самої української мови, підняти до рангу одного з найбільш значимих представників української літератури.

Літературний твір прочитує суспільство та історію, авторський задум розшифровується на тлі політичних ідей певної епохи, на тлі філософії або релігії, духовного досвіду людства, яке далеко не обмежене національними кордонами. Дуже складними є часом і співвідношення між певним твором і чисто літературною традицією, яка допомогла авторові оформити свій задум. Найчастіше в таких випадках твір слід читати не лишень на тлі якогось іншого твору, схожість з яким впадає в очі і визнається самим письменником, але і на тлі цілого ряду творів, між якими існують генетичні зв'язки. Границі підставового тексту в такому разі розширюються до неймовірності. Дуже повчальним є, наприклад, інтертекстуальне прочитання твору Івана Франка *Лель і Полель*, центрального твору його прози 80-х років.

Цей твір, який носить підзаголовок «сучасний роман», писався Франком на польській мові для оголошеного на початку 1887 року газетою „Kurjer Warszawski“ конкурсу і має в оригіналі заголовок „Lelum i Polelum.“ Правильне прочитання твору вимагає потрібну його лектуру: на тлі польської літератури і світової літературної традиції, на тлі українського фольклору і на тлі суспільного життя Західної України даної епохи. Вже самою назвою, а також і прямими алюзіями у тексті твору, Франко вказав на те, що один із важливих елементів, які входять до роману, — це ремінісценції з драми Словацького *Ліла Венеда*, в якій серед персонажів фігурують Лелум і Полелум — нерозлучні сини короля венедів Древіда. Лелум і Полелум борються пліч-о-пліч і, будучи прикуті ланцюгами один до одного (після перебування в полоні короля лехів Леха), вони виступають в одному лицарському вбранні, захищені одним щитом, борються одним мечем (у вільній правиці Полелума). Цей лицар має дві голови, в нього б'ються два серця, як пророкувала їм сестра-ворожка Роза Венеда. Коли Лелум гине, Полелум накликає на себе блискавку, щоб його вбила. Як зазначає Словацький у присвяті до «автора Іридіона», Зигмунта Красінського, постаті братів несуть на собі відбиток античної легенди про Кастора і Полукса, а також «Вільгельма Телля» Шіллера. В античному міфі брати-близнюки діоскури, сини Леди, мають різну природу. Батько Кастора, Тиндареус, — смертний, батько Полукса сам Зевс, тому він наділений безсмертям. Коли Кастор гине в бою, Полукс випрошує в батька можливість поділити своє безсмертя з братом. Так повстали, згідно міфа, вранішня і вечірня зорі. З драми Шіллера запозичений знаменитий епізод пострілу в яблуко. Полелум кидає сокирою в голову свого сліпого батька з такою точністю, що вона торкається лише його волосся, і в такий спосіб викупляє його, свою власну і братову волю.

Все це так чи інакше відбилось і в романі Франка. Сироти близнюки Начко і Владко попадають у в'язницю і там знаходять собі «батька» в постаті напівсліпого розбійника Семка Тумана. Від них жадають, щоб доносили начальству про старого, але вони полюбили його і роблять усе так, щоб не шкодити старому, отож і вони торкаються лише його волосся. Скоро по його смерті їх випущено на волю, пізніше вони стають багатими через Семка, який нагородив їх за відданність. Начко і Владко Калиновичі стають відважними борцями за народну справу, як Лелум і Полелум, які до останнього подиху боролись за плем'я венедів, котрі в уявленні Словацького були предками українського народу. Любов до однієї і тієї же дівчини вносить між ними розлад, який використовується для власних інтересів братом Регіни — Ернестом. Ернест штовхає безнадійно закоханого Начка на шлях зради народним інтересам. Зрозумівши, що його було обдурено, Начко кінчає самогубством. Щасливо одружений Владко, дізнавшись, що Начко хворий, прибуває запізно. Побачивши мертвого брата, Владко сам падає біля нього мертвим. У творі існує і реалістична мотивація цього закінчення, яка відображена в міркуваннях Регіни про те, що бувають випадки, коли хвороба брата-близнюка відбивається негативно на організмі другого брата. Але це лише альтернативна мотивація до основної, яка чисто літературна. Більш того, можемо в певній мірі йти далі по нитці первісного міфу, який надихав Словацького. І Франко забезпечує братам якусь міру безсмертя. Ідеали, за які вони боролись, будуть продовжені сином Владка і Регіни, який народився вже після смерті батька. Образ Ернеста, легковажного і брехливого юнака, який втік з воєнної школи і думає жити без праці, використовуючи легковірність інших, також має свій праобраз у творі Словацького, це слуга святого Гвалберта — Слаж. Роль Ернеста аналогічна, своїми брехливими версіями про ставлення

сестри до Начка, своїми фальшивими версіями про ситуацію в «таборі» тітки Регіни, пані Дрехлицької, він поступово доводить Начка до розпачу і зради. Зауважимо, що у згаданому листі-присвяті до Красиньського Словацький називає моделлю Слажа драматичних персонажів Вітторіо Альфієрі, італійського трагіка XVIII століття. На нашу думку, могли тут відбитись і персонажі п'єс Шекспіра, основного зразка драматургії Словацького. Окрім мотивів літературних, які увійшли до роману Франка прямо або опосередковано із драми Словацького, звертають на себе увагу літературні ремінісценції незалежні від цього джерела. У творі знаходимо цитати з античних авторів, як, наприклад, відомий вислів Горация „carpe diem“, а також цікавий вислів з першої пісні *Енеїди* Вергілія: *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*, далі введено автором дві інші літературні паралелі, а саме покликання на Діккенса, який вважав, що завдання журналіста це дати своїм читачам самі факти, і покликання на Бальзака. «Людською комедією» називає Владко галерею представників різних класів, чію справжню психологію брати пізнали з нагоди організованого ними бенкету. Покликання на двох великих письменників доби реалізму служить підпорою для сучасного плану роману Франка, для того його розрізу, яким він, за висловом Юлії Кристевой, «прочитує суспільство і історію». Цей план надто очевидний, щоб вимагав спеціального розтлумачення. Людині, хоч трохи ознайомленій із прозою Франка відомо ряд обговорюваних в його творах проблем як, наприклад, події в Галичині в 1846 і 1848 роках, проблема сервітутового права («ліси і пасовиська») проблема злочинства серед молоді, судоправство, порядки в тюрмах, газетярське життя. Все це було відоме Франкові чи то внаслідок документації, чи з власної газетярської практики, все це віддзеркалено в ряді його творів, які пропонують читачеві широку картину суспільного життя Галичини даної епохи. З цих фактів

реального життя Франко широко черпав для твору, який навмисне названий ним «сучасний роман» (на польській мові „powieść współczesna“). Щодо третього тексту, на тлі якого варто прочитати цей твір, то зауважимо, що ціла історія скарбу розбійника, закопаного Туманом і розкопаного за його вказівками братами, коли вони досягли 24-річного віку, була підказана безпосередньо українським фольклором.

Казковими є в певній мірі і мотиви злої мачухи й змагання двох братів за одну дівчину.

Літературні й фольклорні моделі роману *Лель і Полель* розшифровуються відносно легко, вони, так би мовити, на поверхні, їх треба тільки збирати з сюжету, з діалогу і з прямих натяків автора. Коли ключ знайдений, то читачеві відразу стає видною площина твору як переправа, через яку переходять тексти інших творів, і навіть найбільш нейтральні, здавалось би, репліки відразу знаходять своє широке тло. Так, наприклад, у сцені бенкету брати Калиновичі підкреслюють кілька разів, що вони є представниками молоді, що їх порив, ідеалізм і недосвідченість є результатом молодості. І відразу приходить на думку, що брати діоскури Кастор і Полукс виступають в античній міфології не тільки як символи братерської любові, але і символом молодості. І Франкові, прекрасному знавцеві античних літератур, це не могло не бути відомим.

Бувають однак випадки, коли через недостатнє знання можливих джерел дослідник не може точно визначити інтертекстуальні зв'язки твору. Дозволимо у заключенні навести приклад з практики. До розділу «Тенденції сучасної української прози» книги *Шукання форми* (1980) ми включили деякі спостереження над стилем творів Юрія Щербака. Зупинились, між іншим, і на повісті *Хроніка міста Ярополя*. Пародійність цього твору видавалась нам очевидною, тим більше, що і автор підкреслює такий намір у передмові, а його бажання писати «під Гоголя» помічається вже у заголовках розділів, сформу-

льованих на зразок заголовків з повісті Гоголя «Как поспорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Наша книга попала до рук самого Щербака, і він відчув потребу висловити свою думку про наші мікрування відносно його книг. Окрім, взагалі, позитивної оцінки наших зусиль, Щербак звернув увагу на деякі речі, які ми не могли знати, пишучи про літературу іншої країни. Його зауваження торкаються головним чином нашого твердження, ніби модель громадянської війни, відтворена в цій повісті, має літературну модель, а саме трагедію Яновського «Дума про Британку», тоді як сам Яновський мав для республіки Британки, так би мовити, модель із життя, Дерманську республіку, яка проіснувала кілька місяців на Волині в 1918 р. Виявляється, що в обох наших твердженнях ми помилились. Наводимо роз'яснення з листа Ю. Щербака до нас, датованого 20 березня 1982 р., оскільки ці рядки дуже повчальні саме з погляду питання інтертекстуальності розповідного твору. Щербак писав: «Ви помиляєтесь, коли проводите паралелі з Яновським, хоча зовнішньо це так і виглядає. Справа в тому, що напередодні написання «Ярополя», я робив сценарій документального фільму «Сини Баштанської республіки». Баштанка — районний центр у Миколаївській області, де в 1919 році денікінці звиряче вбили сотні людей, бо тут було створено так звану «Баштанську республіку» — вільну комуну селянську. Баштанка — предтеча Орадура і Лідіце. Яновський писав про Баштанку («Дума про Британку»). Працюючи над кіносценарієм, ознайомився я в архіві обласному з надзвичайно цікавими документами — спогадами учасників тої історії, з деякими учасниками, що залишилися в живих, зустрівався, записував на магнітофон їхні спогади. Саме там я зрозумів, *де народився стиль Яновського* (підкреслення Щербака), це майже документальний запис стилю, яким розмовляли й писали ті вільні степові люди: суміш великої патетики, романтики, ніжності, жорстокості; те, про що писав

М. Бахтін, коли згадував «високий» і «низький» ряд, їхнє взаємопроникнення, спільне існування. Ось звідки промови моїх героїв 1919 року: це — майже документальний переказ того, що читав ... ну, звісно, з певною дозою авторової фантазії та іронії».

Ми просимо вибачення в автора листа і в читача за цю довгу цитату з приватного листа. Але ці рядки одного з кращих сучасних українських прозаїків видаються нам важливими для виділення одного з найважливіших елементів інтертексту прозового твору. Це сама мова, мова якою розмовляють люди. Про це в нас буде сказано більше в розділі «Грамматика розповіді». А тепер як коментар до інформації, яку нам постає з перших рук митець, наведемо проникливі слова сказані літературознавцем Вольфгангом Кайзером:

«Оповідач роману не є ані автор, ані вимислений персонаж, який для нас часто такий фамільярний. Поза цією маскою знаходиться роман, який сам себе розповідає, дух цього роману, всезнаючий, творчий, всюди-сущий дух світу... Вживаючи аналогію, роман це міфічний творець світу».¹⁵

Х. АРХІТЕКТОНІКА РОМАНУ

У восьмому розділі йшлося про генетичний зв'язок жанрів великої епічної прози (повість, роман) з народною казкою. Такий екскурс виявився доцільним, оскільки розкриття первісних основ певного жанру необхідний компас, який може забезпечити орієнтування щодо його місця у видозмінах словесності. Як у випадку ритмізованої прози, так і в епічній прозі, такий екскурс виявляє слушність положення Михайла Бахтіна, який у праці *Проблеми поетики Достоевського* твердив, що жанр — це ланка, яка пов'язує літературу з її витоками, і давні джерела б'ють із новою силою на поворотних етапах розвитку даного жанру, іноді навіть при виникненню нового твору великого письменника.

Але не досить вказати на ці початки. Для теоретичної, а тим більше для прикладної поетики важливим є насамперед дослідження механізмів, завдяки яким певне явище функціонує. Надто проста схема народної казки далеко не достатня для в'яснення внутрішніх механізмів новітнього роману або повісті, хоча, як зазначалось вище, сюжети романів або повістей дуже часто казкові фабули, або ж казкові сюжети навиворіт. Самі письменники часто свідомі цього, не випадково ж Ольга Кобилянська дала своїм повістям назви *Царівна* і *В неділю рано зілля копала*. І все ж, казкові схеми — лише платформа, від якої відштовхнулася епічна проза, щоб поступово розробити власні фабулярні механізми.

Напря́м цього розвитку був визначений античним філософом Арістотелем. У своїй *Поетиці* він твердив, що на відміну від істориків, які описують події так, як вони відбувались, зберігаючи їх порядок і враховуючи реальні обставини, поет показує їх так, як вони повинні відбуватися, керуючись при цьому правилами імовірності або необхідності відповідно до логіки вдачі персонажа. Більше того, це положення він розширив і на історичні жанри літератури: «Навіть якщо доводиться зображувати події, які справді відбулися, він однак зостанеться поетом, тому що нічого не заважає йому, щоб деякі події, які справді відбулись, були такими, як вони могли відбутися по ймовірності або можливості. В такому відношенні він є їх творцем».¹

Закономірність певних подій буває здебільшого результатом волі богів або присуду долі. Так вірили греки, це і є залежність, яку висвітлює антична трагедія. Але певний розвиток подій може спричинятись і вчинками людей, якщо за ними визнавати свободу волі. Починаючи від доби барокко, коли перемиг саме такий раціоналістичний погляд, письменники дістали можливість повністю здійснити настанови Арістотеля і пов'язати ймовірність сюжету літературних творів із характерами персонажів, які діють в залежності від свого темпераменту, впливаючи своїми діями так чи інакше на життя один одного. Якщо людські темпераменти або інтереси протилежні, то в процесі їх спілкування виникають конфлікти. Саме вони й утворюють основу сюжетних розгортань новочасної прози і драматургії. Таким чином, ми можемо визнати, що наявність конфлікту — це універсальний закон творення епічних і драматичних творів. Природа цього конфлікту може бути двояка: — це буде конфлікт між прагненнями людини і вироком надприродних сил, які спрямовують його життя в певне русло, або конфлікт між волею різних людей.

Варто, проте, зазначити, що перший тип конфлікту не обмежується античністю. Щоб переконатись у цьому, досить пригадати назви двох п'єс українського шкільного театру початку XVIII-го століття: *Владимір славеноросійських стран князь и повелитель от невѣрія тми в свѣт евангелскій приведенній духом святим*. (Ф. Прокоповича) і *Милость Божія Украину от неудоб носимых обид людских през Богдана Зиновія Хмелницкаго преславного воиск запорозких гетмана свободившая* (анонімного автора). Такі назви п'єс пояснюються тим, що їхні автори були духовними особами, а твори призначались для духовних шкіл. Але на тлі європейської словесності початку XVIII-го століття такі заголовки вже звучали як анахронізм. Конфлікти засновані на сутичці свободної волі індивідуумів на той час уже твердо вкорінилися в літературній практиці.

В епічній літературі затвердження нового типу конфлікту сталося поступово. Стародавній епос і античний роман зображували найчастіше людину як іграшку долі. Досить пригадати мотивацію численних неприємностей Одисея або героя *Золотого осла* Апулея. Але вже в середні віки справи починають виглядати інакше. На відміну від літопису, автор *Слова про Ігорів похід* робить уже спробу, хоча і не цілком послідовну (не забуваймо про знаменіє затемнення сонця!), пояснити хід подій негативними сторонами характеру Ігоря, який за всяку ціну хотів відкупити свою честь. Демонічним втручанням зрадника Ганлона пояснюється трагедія ар'єргарди французької армії на чолі з Ролланом у *Пісні про Роллана*. Історичний факт, на якому спирається ця епічна поема, досить простий. Коли 778 року військо Карла Великого поверталось переможно з Іспанії, ватаги басків напали на ар'єргарду, на чолі якої стояв бретонський граф Хруодландус, пограбували й знищили її. Невідомий автор такою мотивацією не вдовольнився, йому потрібні були пояснення і покута. Перше подається конфліктом характерів, участю зради,

тобто психологічними чинниками, покута стає результатом фікційного епізоду покарання язичників, в ході якого сам Бог допомагає французам, продовживши день.

Роль фікції, яка прокликана, на думку Арістотеля, виявити закономірність певних подій, їх логічну підставу, виступає в цьому творі досить ясно. Знаменною є в даному разі концентрація дії навколо основного конфлікту, до якого тяжіють доцентрово всі мотивації твору. Цим, можливо, і пояснюється безсмертя цього твору, тоді коли наступні героїчні або фантастичні поеми, переобтяжені пригодами, які пов'язані мало з основним конфліктом, втратили інтерес для читача новітніх епох. Безсмертними стали не розповідні твори, в яких прославляються казкові подвиги рицарів, а навпаки, — розповідний твір, який був задуманий як пародія на них. Йдеться про *Дон Кіхота* Сервантеса. А далі вже з XVIII століття сам жанр героїчної поеми почав утрачати свою популярність, сприймався як щось штучне, викликаючи все більше пародію на себе. Панівним в області епіки став роман, а віршована поема залишилась в літературі лише у вигляді ліро-епічної або філософської поеми, в якій розповідний елемент вже не відіграє вирішальну роль.

Однак повернемося до прославленого твору Сервантеса. Яке місце належить йому в історії літератури? На наш погляд, безсмертя цього твору завдячується не стільки блискучому виконанню прямого завдання, яке поставив собі автор, а втіленню в ньому ідеї, яка, можливо, для автора і не була самостійною, а лише пов'язувалась ним із критикою фантастичної поеми. В творі Сервантеса обстоюється думка про те, що людина, чие уявлення про суспільство надто книжне і непристосоване до реального життя, стає неминуче посміховиськом своїх ближніх. Однак автор не стає на сторону «прози життя», а, навпаки, прославляє красу людської мрії, яка спроможна вирвати з інерції навіть Санчо

Пансів. Отже, у творі показаний бунт духу проти матері, яка неспроможна служити фантазії. Саме в цьому полягає пафос твору. Архітектонічною моделлю жанру він не став і не міг нею стати. А, проте, новітній роман сформувався саме в ту добу, коли писався *Дон Кіхот*, в добу барокко, і він відштовхнувся саме від засад світовідчуття цієї доби. Початок нового роману не пов'язаний із окремим твором, а із сукупністю пошуків даної доби. Тому в продовженні зупинимось не на творі, що належить перу «родоначальника» новітнього роману, а на творі, який примітний своєю типовістю для епохи, визначальною рисою якої був раціоналізм. Доба, яка витворила філософію Декарта, чие знамените „*cogito ergo sum*“ стало наріжним каменем новітньої філософії, породила і для роману умоглядні схеми. Конфлікт повинен спиратися на сутичці протилежних ідей, сюжет роману розгортається у відповідності до вимог основного конфлікту, а історичне тло і персонажі підібрані автором вже після розроблення цього каркасу.

Саме така концепція про архітектоніку роману лежить в основі романів графині де Лафайєт, і з цієї причини Ал. Чоранеску, автор фундаментальної праці про добу барокко, вибрав романи сучасниці Декарта за прототип даного жанру. Ім'я цієї письменниці все частіше згадується в сучасному літературознавстві, в тому числі й українському², але її твори читаються поки що лише спеціалістами. Тому дозволимо собі зупинитись докладніше над її романом *Княгиня де Монпасьє* (1662). Авторка мала на меті довести згубність сліпого кохання. До свого заміжжя героїня любила герцога де Гіз. Коли, будучи вже заміжною, зустрічається з ним знову, вона не може побороти свою пристрасть. Посередником між коханцями стає граф Шабан, який сам закоханий у княгиню і тому не може відмовити їй ні в чому. Підозра чоловіка падає саме на графа, який не заперечує і не захищається від несправедливого обвинувачення, вважаючи, що в такий спосіб полегшить долю кня-

гині. В епілозі, покинута чоловіком княгиня доживає свій вік у самотності, оскільки герцог де Гіз відмовився її з легковажності, граф загинув під час Варфоломійської ночі, а самолюбний герцог д'Анжу, який також залицявся до неї, ніколи не мав серйозних намірів. Його цікавив лише успіх.

Отож, втягнуто в любовну інтригу п'ять осіб, п'ять людських і соціальних типів, і це дає можливість письменниці проаналізувати п'ять форм виявлення почуття кохання. При чому вся інтрига побудована, як в трагедіях Корнеля, на дилемі, перед якою стоїть героїня: почуття або подружній обов'язок. Оскільки кожний із мужчин, які ставлять перед героїнею цю дилему, не подібний на іншого, ці персонажі віддзеркалюються в поведінці самої героїні, яка ставиться по-різному до кожного із них³. Основний конструктивний принцип в даному разі той самий, який послужив підвалиною граматичного паралелізму в поетичних творах і в творах ритмізованої прози, тобто принцип дихотомії, інакше кажучи, бінарних, двоїчних опозицій. Інтереси, почуття закріплюються, поєднуючись попарно, а далі концентруються в кількох надсегментарних вузлах розповіді, які відповідають поворотним моментам дії: зав'язці, інтризі, кульмінації і розв'язці. Надалі це стане найхарактернішою архітектурною схемою роману в його історичному розвитку. Характери персонажів встановлюються найчастіше уже після уточнення провідної думки автора, а сюжетні лінії викликають появу певних епізодів, розгортання яких завжди залежне від значення, яке придається їм, і наміру, що їх породив. Інакше кажучи, опис певних перипетій не є самоціллю в новітньому романі. Сюжет не є лише приманкою для підтримання інтересу читача, але й засобом втілення провідної ідеї твору.

Тому як підвалина архітектури роману, як його скелет, сюжет не менш необхідний, ніж наявність пер-

сонажів, дії яких його утворюють. Без єдиного сюжету роман розпадається, атомізується.

Головний принцип, який лежить в основі побудови роману, це принцип паралелізму, бінарних протиставлень. Прикладом нашого тезису можуть правити кілька визначних творів цього жанру.

Візьмемо для початку цілком свіжий приклад — роман визначного сучасного колумбійського письменника Габрієла Гарсія Маркеса *Хроніка вбивства, про яке всі знали заздалегідь*. На перший погляд це репортаж про реальну подію, про злочин. Отож, він належить до розряду детективних романів. Варто проте зазначити, що автора в даному разі не бентежить стереотипне питання детективу «хто вбивця?», він розкриває читачеві це з перших же сторінок. Його хвилює інше — вияснення причин злочину. Адже вбивці — брати близнюки Педро і Павло Вікаріо — не є ломброзівські типи вроджених убивць, а, навпаки, дуже мирні, навіть лагідні хлопці, а вбивають вони свого ж земляка і приятеля Сантьяго Насара не в припливі гніву, а після весілля своєї сестри, коли її наречений відрікся її, переконавшись в тому, що вона втратила ще до шлюбу своє дівоцтво. Сестра вказала на Сантьяго як на винуватця цієї ганьби, а брати, навіть не провіривши слухності її слів, через кілька годин забили свого друга, який насправді не мав у цьому жодної вини. Письменник, однак, обвинувачує в злочині не стільки цих досить простодушних і наївних хлопців, а жителів містечка, які знали заздалегідь про намір близнюків і нічим, або майже нічим, не перешкодили їм, вважаючи, як і самі вбивці, що такий акт не є злочином, а доказом мужності, проявом кривавої помсти за поганьблену честь родини. До речі, це доводиться й досить м'яким вирокom суду. Ті, хто не був переконаний в абсолютній необхідності такої відплати, просто не вірили, що близнюки виконають свій намір, знаючи їх за людей позбавлених рис агресивності. Вина цих людей — пасивність. Висновок,

який напрошується, такий: подібні вчинки це наслідок відсталих, анахронічних пересудів, яким не місце в сучасному суспільстві. Щоб виразити провідну ідею, автор зайняв позицію певної відстані супроти дії, яка відчувається в дещо іронічному забарвленні розповіді. Далі він побудував твір у такий спосіб, щоб кожний епізод мав своєю кульмінацією головний момент роману, а саме безглузде вбивство (в романі *Осінь патріарха* кожний розділ починається з смерті головного персонажа, отже композиція також концентрична). Персонажі навмисне портретизовані як полярна протилежність до стандартів детективного роману. Публікація роману в українському перекладі на сторінках журналу «Всесвіт» супроводжується взятим в Гарсія Маркеса інтерв'ю з приводу його задуму⁴. З нього довідуємось, що при написанні твору письменника хвилювала, як у всій його творчості, проблема насильства, цього страшного нещастя нашої доби і, зокрема, нещастя історії його власної країни. Далі довідуємося, що описані в творі події — реальні, але зафіксовані вони шістнадцять років після того, як відбулись, і за цей проміжок часу автор постійно роздумував про ці факти і, збагнувши нарешті головні причини, віднайшов ключ до розв'язання цілої історії. Внаслідок цього, породжений реальною подією роман немає нічого спільного з нею, а імена і портрети персонажів вигадані. Таким чином, автор досяг свого: щоб герої поводили себе саме так, як хотів він, щоб вони перебували постійно під його контролем. Дійсність і мистецтво в творі зіставляються, і мистецтво бере верх над дійсністю, вона підкорюється авторській волі. Співвідношення трьох елементів: провідної ідеї, сюжету і персонажів, (саме в такій послідовності), їх взаємозалежність впливає з цього інтерв'ю недвозначно.

Для показу бінарного принципу організації роману, звернімось до загальновідомих прикладів російської класики.

З першого речення роману Толстого *Анна Кареніна* стають очевидними провідні двоїчні опозиції, за якими групуються події і персонажі даного твору. Це речення звучить так: «Всі щасливі сім'ї схожі одна на одну, кожна нещаслива сім'я нещаслива по-своєму».

Читаючи роман, переконуємось, що пара Стіва і Доллі Облонських нещаслива через легковажність чоловіка-бабія інакше, ніж родина Карєніних, яка страждає через закостенілість поглядів і поведінки типового бюрократа, губернатора Олексія Карєніна. На відміну від своєї братової Доллі, Анна Карєніна не примирюється з своєю долею, йдучи за покликом серця, вона розпочинає нове сімейне життя з Олексієм Вронським. Їх зв'язок почався в атмосфері блаженних почувань, однак теж завершується провалом через поступове охолодження пристрасті Вронського, через тягар осуду лицемірних великосвітських кіл і туги Анни за Сергієм, сином із першого зв'язку. Всі три пари, з яких кожна нещаслива по-своєму, отже з протилежних причин, ніж інша, протиставляються в свою чергу разом і поодиноці щасливій сім'ї, заснованій Костянтином Левіном з Кітті Щєрбацькою. Зауважимо, до речі, що Кітті — сестра Доллі, і хоч зовнішньо сюжетні лінії не пов'язані, внутрішнє зчеплення дуже міцне, оскільки не тільки читач зіставляє контрастні ситуації, а іноді й самі персонажі зіставляють власне сімейне життя із життям сестри чи брата. Нагод для таких зіставлень багато. Те, що відбувається з однією з пар або з особами, які належать до цієї пари, контрастує з тим, що стається з якимось членом іншої пари, оскільки зчеплення внутрішнє, знайомство — не обов'язкове. Так, наприклад, з самого початку любов Левіна до Кітті залишається без взаємності, вона відмовляється стати його жінкою, тоді як Вронський має успіх і біля Кітті, і біля Анни. Внаслідок зради

Вронського, який полюбив Анну, Кітті переживає тяжке розчарування, тоді як Анна щаслива. Зате пізніше Кітті стане щасливою з Левіним, а Анна нещасна із Вронським. І опозиція чоловік нелюб — люба дитина замінюється спочатку опозицією любимий чоловік/дитина нелюба (Анна байдужа до Аннушки, доньки від Вронського), а далі й цілковитим розпачем. Вронський залицяється один час до Кітті, й тоді він суперник Левіну, якому подобається Анна. Отож Левін також потенціальний суперник Вронського.

Двоїчна архітектоніка роману така очевидна, що на неї звернули увагу вже сучасники Толстого, пишучи про це або в листах до автора, або у статтях то із схваленням, то із докором. Толстой зреагував на ці зауваження. В листі до ботаніка Рачинського він писав: «Ваша думка про «Анну Кареніну» не видається мені слушною. Я, навпаки, пишаюсь архітектурою. Склепіння зведено так, що не видно місце де змикається, не видно скрепів. Про це я найбільше дбав. Будова зав'язана не на фабулі і не на стосунках (знайомстві) осіб, а на внутрішньому зв'язку.»⁵

Ми зупинились детальніше на цьому творі, тому що він репрезентативний для новітнього роману. За таким принципом зроблені не тільки твори самого Толстого, що вже було частково примічено. Сучасне літературознавство звертає увагу на існування таких «подвійних» романів і в інших літературах. Висловлювалась зокрема думка, що подвійними романами (Doppelroman) є «Ярмарок суєтності» Теккерей, «Хроніка завулка Горобця» Вільгельма Раабе, «Третя книга про Акіма» Уве Йонсона, «Доктор Фаустус» Томаса Манна, «Макс Гавелаар» Мультиатулі, «Самотня авантюра» Анни Бламан, «Вор» Леоніда Леонова, «Майстер і Маргарита» Михайла Булгакова⁶.

Ми дотримуємось думки, що така «подвійність» не тільки характеристика того чи іншого видатного роману певної літератури, а що паралельність дії і є прин-

ципом побудови новітнього роману, а засади такої архітектоніки були закладені в добу барокко. Але ним простувати далі до нашої безпосередньої мети — аналізу конструктивних принципів українського роману, починаючи від перших зразків цього жанру, спробуємо відкинути можливе застереження щодо письменника, який мав великий вплив на європейський роман і чия поетика, на думку Михайла Бахтіна, відрізняється від поетики інших романістів, а найбільше від поетики Толстого. Йдеться про Федора Достоєвського. Поставимо отже собі питання, чи архітектоніка його романів являє собою виняток по відношенню до паралелістичної структури?

Візьмім роман *Брати Карамазови*. Провідна ідея цього твору ідентична з головною ідеєю більшості романів Достоєвського, а саме тією, що ніхто не має права вирішувати право на життя іншого, які б не були виправдані поштовхи до вбивства і якою нікчемною людиною не була би намічена жертва.

Відомий і випадок, який став стимулом до написання роману, відомі і прототипи головних персонажів. Але відстань між прототипом Миті Карамазова — колишнім офіцером Ільїнським, що просидів на каторзі десять років внаслідок необгрунтованого обвинувачення в батьковбивстві, і персонажем Достоєвського досить значна, хоча існує і деяка подібність, а саме легковажність обох. Ще більші зміни зазнав прототип образу Івана Карамазова. Ним був видатний філософ і поет Володимир Соловйов. Збігаються такі дані як вік (двадцять три роки), рання інтелектуальна зрілість, феноменальні спекулятивні якості, полемічний виступ у пресі в питаннях теократії⁷. Але речник релігійного відродження Росії, ворог позитивізму, перетворився під пером Достоєвського на атеїста заради провідної ідеї, бо ж саме Іван стає моральним убивцею свого батька, тому що він зрікся віри в Бога. Отож, взаємозалежності по координаті провідна ідея-сюжет-персонажі однакові у

Достоевського і в Толстого. В романі *Брати Карамазови* можна, як і в *Анні Кареніній*, виділити дихотомічні структури, двоїчні опозиції між персонажами, незважаючи на видиму троїчну структуру твору. Хоча автор і зображує трьох братів Карамазових, і в критиці говорилось про фольклорну або теологічну підставу цієї захопленості Достоевського формулою тріади⁸, насправді персонажі цього твору групуються попарно. Головні бінарні групи це Катерина Іванівна і Дуня, Іван і Альоша, Дмитрій і Альоша, Ілля Снегірьов і Коля Красоткін, Катерина Іванівна і Дмитрій, Катерина Іванівна і Іван. Далі помітна тенденція зображення романтичної фігури двійника. Двійником Івана є Смердяков, але ж його двійником є і чорт і т.д.

Складність проблематики цього твору може іноді маскувати цю дихотомію. Отож, для її вияснення цитуватимемо приклад з іншого роману, який являє собою пародію на роман Достоевського. А пародія, як і карикатура, звичайно підкреслює найбільш характерні контури. Термін «пародія» вживається нами у значенні уточненому опоязівцями, зокрема Юрієм Тиняновим. На його думку, пародичність, на відміну від пародійності, не має домішки комізму. Пародичним може бути дуже поважний твір, який так чи інакше повторює конструктивні елементи даного зразка. Отож, пародичність — це застосування пародичних форм до непародійних функцій⁹. Сутність такого виду пародії це змінювання літературного твору як системи і перенесення його в іншу систему¹⁰ при збереженні, як в будь-якій пародії, схеми первісного твору, його матриці. Такі прикмети має по відношенню до вищезгаданого твору Достоевського незакінчений роман Миколи Хвильового *Вальдшнепи*.

Залежність творчості М. Хвильового від Достоевського — явище безперечне. Валер'ян Підмогильний, чи не єдиний з прозаїків даної доби, який уникнув впливу Хвильового і зумів об'єктивно оцінити його творчість,

вважав її сумішшю Достоевського і Франка¹¹. Але якщо в інших його творах, як, наприклад, в новелі *Я-Романтика* така залежність не декларована, в романі *Вальдшнепи* вона підкреслена вже особою головного персонажа, який носить ім'я Дмитрій Карамазов, як і рядом натяків на роман Достоевського в розмовах між персонажами і в авторській мові. Така відкрита націленість на дуже відомий читачам твір викликана бажанням автора переконати читача в тому, щоб він зробив з даного роману такі висновки, на які наштовхує твір Достоевського, тобто зрозумів, що злочин є приналежністю людської природи, і застосування його необхідне для реалізації будь-якого прогресу. Милосердя, любов до ближніх є проявом слабості, нерішучості. Асоціації з твором Достоевського викликаються і розповіддю Дмитрія про галюцинації, які він має і в ході яких з піаніно виходить якась волохата істота (мається на увазі чорт). Далі читачеві, ознайомленому з новелою *Я* (в якій убивство героєм своєї матері має символічне значення і інтерпретується як знищення коренів, які пов'язують його з минулим, з родом у ширшому значенні слова), натяки на роман Достоевського підказують думку про батькоубивство. На цей раз ідеться про розрив з ідеями, в ім'я яких герой попереднього твору вбив свою матір. Ідеалу революції на цей раз буде протиставлений ідеал відродження нації як зміст гасла прогресу.

Незважаючи на складні асоціативні плани твору, його фабульна побудова дуже проста, сказати б, навіть банальна. Герой знаходиться на відпочинку з дружиною Ганною і другом Вовчиком і починає уперто залицятися до загадкової дівчини, дачниці Аглаї. Оскільки твір зостався незавершеним, не знаємо як він міг закінчитися. Та сентиментальна лінія, зрештою, й не має значення. Компасом до його зрозуміння править бінарне розташування дійових осіб, яке цілком залежне від ідейних конфронтацій твору, які у Хвильового набагато простіші, ніж у російського романіста ХІХ-го

століття. Ганна, покірна і дискретна жінка Дмитра Карамазова, сповнена самоповаги, символізує ангельське начало, як Катерина Іванівна в Достоєвського. Аглая ж, яка відповідає образу Грушеньки (Аграфени), — тип сильної, рішучої, холодної і зухвалої жінки. Вона символізує демонічне начало. Герой борсається між цими двома початками, при чому сутичка між Аглаєю і Ганною явно відтворює яскраву зустріч між Грушенькою і Катериною Іванівною з тим же рисунком дії: початковий примирливий тон поступово замінюється провокативним ставленням до суперниці з боку Аглаї. Яскравіше, ніж будь-який критичний розбір, оце пародичне наслідування розкриває скелет твору Достоєвського, який у нього часом замасковано складними діалогічними відношеннями персонажів. А в Хвильового, оскільки твір значно коротший і збігається тільки суть, вирізьблюється трикутник, усі інші персонажі службові, вони лише служать посередниками між Дмитрієм і жінками, які символізують дві іпостасі його ества.

Для розуміння архітектонічних принципів роману не достатньо виявляти лише його основні паралелістичні структури. Важливо розуміти і лінії розвитку таких структур. Адже розвиток роману відмічений все більшим ускладненням його структурних принципів, що в наші дні доходить навіть до їх заперечення у безсюжетних романах.

Ілюструвати ці тенденції будемо на прикладі історії українського роману.

Хронологічно, першим українським романом був *Люборацькі* Анатолія Свидницького, написаний в 1861—62 рр. Заданість, тезисність цього твору досить явна. Автор вважає причиною віддалення освічених верств від народу, їхньої безплідності згубний вплив чужородного, не українського елемента. Автор має на увазі манірність польського «панського» виховання, що викликає презирство до селянства і неробство, і русифікаторський вплив виховання в духовних школах. Пер-

ший вплив зазнала на собі старша донька попа Гервасія Люборацького — Маса, другий — його син Антось. Твір написаний ще невірною рукою, і тому дихотомічна його структура підкреслена до такої міри, що це приводить до його композиційної незлагодженості. Спочатку автор описує дуже докладно перебування Масі в пансіоні, забуваючи ніби про інших персонажів, а далі, в другій частині, так захоплюється описом усіх пригод Антося під час перебування у бурсі і навчання в семінарії, що цілком забуває про свою кінцеву мету, і читачеві тяжко зрозуміти, як з цього жвавого і вигадливого на баламутства і вельми лінивого до навчання бурсака, вийшов згодом меланхолійний священник, який, не знайшовши корисної діяльності, покінчив собою. Двоїчні структури, як звичайно, дублюються. І тут введено портрет польського пана Росолинського, Тимохи Петропавловського, священника, який прибуває з півночі Росії і стає чоловіком Масі і т.д. Все це, на погляд автора, підриває здорові моральні засади старосвітського способу життя духовенства, яке представляють персонажі старшого покоління родини Люборацьких.

Досить подібними є вихідний конфлікт і його мотивація у другому за часом написання українському романі, а саме в *Чорних хмарах* І. Нечуя-Левицького (1871). Автор також вважає причиною всіх нещасть України — втручання чужоземного елемента. Про це свідчить, роз'яснена в епіграфі сама назва твору. Відповідно до цього розбудований конфлікт, на протязі розгортання якого протиставляються один одному персонажі, які представляють можливі в даній ситуації для кожної з націй, про які ідеться у творі, життєві і політичні «філософії». Дія відбувається в стінах київської теологічної академії, в кам'яницях київських міщан і на селі. Студент теологічної академії Воздвиженський — представник панівного російського елемента. Не будучи щедро обдарованим, він скористається перевагою свого походження і завдяки хитрості й підлабузництва по від-

ношенню до русифікаторського начальства просувається вперед. Його однокурсник, українець Дашкович, стає теж професором, але по заслугі, оскільки він здібний і присвячує себе науці. Протиставлення між цими персонажами підкріплюється протиставленням між їхніми товаришками життя. Воздвиженський і Дашкович одружені з сестрами Сухобрус, Мартою і Степанидою. Марта, гідна пара Воздвиженського, перехитрила свою сестру і ціною підлабузництва до свого батька-богомаза унаслідувала більшу частину його майна. Однак протиставлення двох пар не повне. Марта живе з чоловіком добре, типова міщанка Степанида не вміє оцінити свого вченого чоловіка. Дивергентний елемент пояснюється через ноти критики на адресу міщанства, які накладаються на основний конфлікт. Комплікується в свою чергу і основний конфлікт. Адже своєму народові служиш не пустим походженням, а і відданістю його інтересам. Це надто пізно розуміє Дашкович, який, хоч і щиро любив свій народ, віддалився від нього, ізолювався в науку, не зумів виховати в національному дусі своїх дітей. Йому протиставлено його ж студента Павла Радюка, вихідця з заможного роду, який знайшов дорогу до народу. Проте його «хлопоманство» значно утруднює йому життя. Його цурається Ольга Дашкович, вихованка пансіону, він одружується з хуторянкою, а за працю в недільних школах на нього сипляться доноси, і він примушений оселитись на Кавказі.

Поставлене в епіграфі питання: «Закутали важкі чорні хмари Україну, зібралися ті сумні хмари з усіх усюдів і давно вже заступили небо і закутали в тінь і мряку наш рідний край. І хто розжене ті сумні хмари?» зосталось без відповіді. Однак симпатії автора, безперечно, на боці Радюка. Прозора сюжетна конструкція, яка спирається на двоїчних опозиціях, досить недвозначно вказує¹² на це. Адже роман на те є романом; щоб відповісти на такі складні питання не спрощенно, не аб-

страктно, а розкриттям усіх імплікацій проблеми. Відношення сюжетних ліній в кожному романі корелятивне, отож і різні сюжетні епізоди симетричні або контрастні, внаслідок чого віддзеркалюються один у одному. Цікаво відмітити, що, як і в романі Толстого «Анна Кареніна», це взаємне віддзеркалення уможливується через родинні зв'язки, в яких реально або потенціально знаходяться персонажі. Воздвиженський — шурин Дашковича, Радюк його потенціальний зять, і т.д. Це сталося без взаємного впливу цих творів, оскільки «Чорні хмари» писався раніше роману Толстого. Ідеться лише про те, що обидва письменники з успіхом використали закладені в архітектоніці роману як жанру можливості зчеплення. Різниця хіба в тому, що в Толстого таких кореляцій значно більше, внаслідок чого роман менш плакатний.

Цей же паралелістичний принцип можна легко виявити у вищеобговорюваній повісті Нечуя-Левицького «Над Чорним морем».

Панас Мирний засвідчив велике уміння будувати стрункі сюжетні розгортання романів. Він виявив справжню віртуозність, розробивши композицію роману «Хіба ревуть воли як ясла повні?». Принцип психологічного паралелізму двох сюжетних ліній, — доля Чіпки і Грицька, — проведений ще більш послідовно, ніж в обговорюваних романістів. Між ними немає родинних або службових зв'язків, існувала, лише, як справедливо відмічає Б. Навроцький, «якась бліденька дружба на ґрунті колишнього чередникування», і він продовжує: «Через складний психологічний задум сюжет даного роману являє собою велику розмаїтість сполучень окремих зв'язків, що видимо тяжать до того, щоб відокремитися і розвинутися на цілком самостійний сюжет. Автор пробує розкрити психологію Чіпчину з наочного змалювання походження, середовища, соціальних умов, тощо. Так, щоб з'ясувати чудні, незрозумілі риси Чіпчиної вдачі, автор психологічно виводить їх із спад-

ковості — з походження від батька-двожона та безталанної наймички Мотрі; задля цього автор розповідає всю історію Чіпчиних батьків. Щоб показати те середовище, де Чіпка опинився, справлений туди потворністю кріпацького ладу, і з'ясувати глибоке історично-психологічне коріння його утворення, автор знов розповідає історію старого січовика Мирона Гудзя та його жінки Марини, потім історію Максима й Явдохи і тільки після цього береться цілком виявити характер зв'язків поміж Чіпкою та Галею, дочкою Максимовою, з одного боку, і Чіпкою з Максимом — з другого. Коли з погляду затримування дії та ускладнення основного сюжету ці оповідання — явище негативне, то з погляду суто психологічного це зрозуміло. Мирний хоче показати, як психологія вояка-запорожця виродилася під впливом тиску з боку середовища на психологію більш чи менш елементарного розбою». ¹³

Останнє речення аналізу — це визначення центрального конфлікту роману. Напрошується висновок, що цей твір побудований майже геометрично, виходячи з цього основного конфлікту, подібно тому, як на рівні мікроструктур прози Панаса Мирного його фрази і періоди побудовані як досконалі архітектурні споруди. Всі епізоди твору викликаються основним конфліктом, причому, у відповідності з теорією критичного реалізму, введення окремих епізодів вмотивоване чисто логічно, як ілюстрація залежності психіки людини від середовища. В такій мірі можна пов'язати будову роману з так званим реалістичним творчим методом. Але в основних своїх принципах архітектоніка роману незалежна від течії, до якої відносимо цей твір, а впливає з загальних принципів конструкції роману як літературного жанру. Незалежна вона і від індивідуальної манери автора. Щоправда, Панас Мирний дуже любив дихотомні структури. Його повість *Лихі люди* оформлена як паралельні біографії чотирьох дійових осіб, з яких два стають представниками «владасть іму-

щих», а два представниками опозиційних сил. Ця дихотомія помітна і в структурі роману *Хіба ревуть воли як ясла повні?*, її підкреслює у своєму аналізі Б. Навроцький. Але П. Мирний хіба що композиційно більш яскраво оформив цю дуалістичну структуру, ніж це зробили його українські попередники, бо сам принцип бінарних опозицій дуже давній. Він давніший навіть жанру роману в європейських літературах нової доби. В першій частині цієї книги ми доводили, що граматичний паралелізм в поезії і в ритмізованій прозі бере свій початок в давніх літературах, а прояви паралелізму на мовному рівні були описані й каталогізовані ще в давньогрецьких і давньоримських риториках. Те саме можна сказати і про паралелізм на рівні розташування персонажів і опису їхніх вчинків. Давнім риторам було фамільярним поняття синкрисису, — зіставлення. Синкрисис — це своєрідне зведення характеристик і композиційних прийомів, застосованих в художній прозі античності, зокрема в біографіях видатних людей, в промовах і в некрологах, в яких їх прославляли. Не місце тут докладно зупинятися на цьому питанні. Посилаємо читача до дуже цікавої статті С. С. Аверінцева «Риторика як підхід до узагальнення дійсності», опублікованій у збірнику *Поэтика древнегреческой литературы*, в якій рубрикація рис вдачі героя, його вчинків і синкрисис розглядаються, як імпліцитний або експліцитний підхід античної літератури до речей. Як яскравий приклад композиції на основі зіставлення рис вдачі історичних персонажів цитуються у цій статті «Паралельні життєписи» Плутарха, на початку же статті наводиться довгий витяг з екфразису битви з праці грецького ритора IV-го ст. н.е. Лібанія. С. С. Аверінцев чомусь вважає, що такий схематизм суперечить індивідуалістичній концепції нових часів, посилаючись при цьому на роздуми одного з персонажів Льва Толстого¹⁴. Щоправда, так думає Іван Ілліч у Толстого, але сам автор розташовував свої персонажі, підкоряючись ви-

могам того ж паралелістичного мислення, яким керувались і античні риторичи. В новій літературі змінились лише мотивації. Починаючи з ХІХ-го століття, наголошується настирливо на впливі суспільних обставин, «середовища» на людські характери. Цього в стародавніх письменників не було. Але рубрикація, бінарні опозиції персонажів на підставі сходження або розходження певних рис їх вдачі в новітній прозі не менш яскрава, ніж у античній. Збільшилось лишень число «акцидентій» — випадкових ознак, разом із поглибленням психологічного аналізу, — але і це не обов'язкове. У порівнянні із Тацитом, психологічна мотивація вчинків персонажа в багатьох новочасних романах виглядає спрощено. Зате справді новим є саме каркас новочасного роману, пов'язаний із архітектонікою розбудови сюжету і приписуванням фіктивних дій фіктивним персонажам. Але бінарний принцип при цьому зберігся і, головне, збереглась функція двоїчних опозицій, зокрема, піднесення від конкретного до абстрактного, до універсальї. Щоб наше твердження не лишилося голослівним і не виглядало поспішним суб'єктивним висновком, процитуємо деякі місця з характеристики повісті „Fata morgana“ Михайла Коцюбинського, як вона зроблена у восьмитомній «Історії української літератури». Марко Гуца — свідомий робітник, він «добре знає, чого хоче»: «Для Панаса (Кандзюби) особливо властиве нерозуміння подій, недовір'я до всього, вперте шукання вірного шляху». «Коли Маланка ще міцно зв'язана до землі, то Андрій Волик вже цілком відійшов від землі.» «Прокіп — спокійний, врівноважений, діловий... Сповнений глибокої ненависті до визискувачів Хома Гудзь, вічний наймит, «дика сила, ворожа панам, груба, страшна і непримирима». «Гафійка «туга, здорова, чиста, вона світилась на сонці, як добра рілля, як повний колос». «Епітети «сухий, чорний» весь час супроводять образ Маланки, часто повторюються, стають постійним компонентом»¹⁵.

Зауважимо, що застосована Коцюбинським схема опозицій варіюється пізніше в авторів, які пишуть про події 1905 року в українському селі, зокрема в романі «Мати» Головка, «Хліб і сіль» М. Стельмаха. І буде не зовсім зайвим вказати в порядку типологічної аналогії на те, що в Плутарха, на думку С. С. Аверінцева, конкретний характер з'являється в контексті синкрисису як комбінація абстрактних властивостей, перелікованих по пунктах. Пелопід і Марцелл «обидва були (1) «хоробрі», (2) «невтомні», (3) запеклі і (4) великодушні. Ті ж «Деметрій і Антоній у однаковій мірі (1) хтиві, (2) мали нахил до вина, (3) у всьому були справжні солдати, (4) щедрі, (5) розтратники, (6) нахабні»¹⁶.

Такі каталоги можна з успіхом скласти і про персонажів новітньої розповідної прози. Композиція цих творів підказана вимогами основного конфлікту і пов'язана безпосередньо із симетричним розташуванням дійових осіб за принципом схожості або відмінності.

Зміна епох, розквіт нових літературних течій і шкіл нічого не міняють у цьому відношенні. Про це ми легко переконаємось, аналізуючи велику прозу ХХ-го століття аж до наших днів.

З романістики 20-х — початку 30-х років ми вибрали для розбору два романи визначного прозаїка цієї доби, Валер'яна Підмогильного. Про його роман *Місто* (1928) ми мали вже нагоду говорити докладніше в іншій книзі.¹⁷ Тепер скажемо коротко про його архітектоніку.

Композиція цього твору коловидна. На першому етапі свого приїзду до Києва герой твору, Степан Радченко, покохав односельчанку Надійку, яка також опинилась у великому місті, але він скоро покинув її після того, як їх відносини зайшли надто далеко, оскільки в його очах вона представляла сільське життя, від якого він хотів інстинктивно відірватись. Під кінець твору, після двох значимих для його душевної еволюції любовних пригод, будучи розчарований містом, де йому довелось зазнати стільки прикростей, він вирішує по-

вернутися до Надійки, яка тепер набуває в його очах чару русалки полів. Але за цей час вона стала дружиною товариша, з яким він давно не зустрічався, й не знав про цей шлюб. Відвідавши помешкання молодого подружжя, він застає вдома тільки її. Але реальність його розчаровує. Це нецікава і незграбна з причини вагітності міщанка, з якою він не має про що говорити. Ситуація нагадує завершення роману Флобера *Виховання почуттів*, навіть два його епізоди: зустріч героя після довгої розлуки з мадам Арну, яку він довго і безнадійно любив і яка тепер чужа йому, і повернення в рідне містечко з наміром одружитись з мадмуазель ла Рок, яка також любила колись Фредеріка, як і Надійка Степана. Але прибуває він надто пізно, в момент, коли Люсі ла Рок виходить з церкви під руку з його другом Делор'є. Смысл цієї своєрідної циркулярної геометрії в обох письменників однаковий: поворот у минуле не можливий. В обох творах досліджуються наслідки конфлікту між психологією провінціала і великим містом. Фредерік, який чистіший душевно, ніж Степан, але пасивніший, робить ряд компромісів з мораллю міста, терпить поразку, хоч зберігає світлу віру у велике кохання. Степан твердіший від нього і витриваліший, він не здає позиції в основному бажанні вийти в люди, показати себе світові. Незважаючи на моменти депресії, Степан визріває як творець. «Виховання почуттів» скінчилось у Фредеріка, властиво, нічим, у Степана воно виробило дуже потрібну для письменника здатність розуміти людей. Характеризуючи твір Флобера, Еміль Золя відмітив дуже влучно, що в ньому епізоди не підігнані під вигідну для письменника схему, зустрічі між людьми відбуваються як у житті: випадково, ненавмисне.¹⁸ Звичайно це так, але все ж режисерська рука письменника керує цими зустрічами, адже у творі вони мають свою функціональність, кожна нова, хай і випадкова зустріч героя з його земляками, колишніми товаришами або коханками, це нагода побачити себе, ніби в дзеркалі, змі-

ряти пройдений шлях. Для Фредеріка цей шлях, хоч і збагатив його досвідом, привів кінець кінцем до душевного спустошення. Нанизування епізодів у творі Підмогильного слідує подібній же логіці. Повторна зустріч не тільки з Надійкою, але і з Левком, Борисом, Максимом, не є стільки доказом, що ці колишні друзі підупали, скільки свідченням того, що Степан дивиться на них тепер іншими очима, бо став вимогливішим і до себе і до інших. Таких зустрічей в романі кілька, але по відношенню до центрального конфлікту вони щоразу мають структуру бінарної опозиції як мірила душевної еволюції центрального персонажа.

Другий роман В. Підмогильного *Невеличка драма* (1930)¹⁹ має подібну коловидну траєкторію дії. Причому в деяких вихідних моментах обидва твори подібні. Адже героїня роману, Марта Висоцька, теж прибула до Києва з провінції, й жорстокість великоміського життя також примушує її зректись своїх романтичних ілюзій, більше того, доводить її до розпачливого стану. Але як при аналізі роману «Місто», і тут було б значним спрощенням уважати єдиною темою роману конфлікт між містом і селом, або ж між метрополією і провінцією (Марта не селянського роду, походить вона з містечка Канів). Проблему слід розглядати на ширшому тлі. Бурхливе міське оточення в обох випадках — певний образ сучасного життя, яке в цілому світі зруйнувало або руйнує патріархальні відносини. Це, так би мовити, соціально-історичний конфлікт роману. Але існує в ньому інший, важливіший конфлікт, який пов'язаний з концепцією про людину взагалі, йдеться не про тимчасовий, а вічний конфлікт між розумом і почуттям, про який писались твори на всіх етапах історії людської цивілізації. Тільки проявляється він у плані інтимних відносин, сентиментальних пригод Марти.

Гарна, розумна, поважна Марта — людина безкомпромісна у своєму ставленні до людей. Вона гордо

відштовхує мужчин, які хотіли б мати її за тимчасову коханку, як, наприклад, її начальник, вдівець Безпалько або сусіда, кооператор Іванчук. Вона не може прив'язатись ні до Стайничого, який пропонує їй «тверезий» шлюб, ні до надмірно сентиментального Льови Роттера, якого вважає лише приятелем. Закохується натомість палко в молодого вченого біохіміка Юрія Славенка, який зачаровує її силою свого розуму і твердістю характеру. Однак, іншою стороною цієї твердості волі і ясності розуму є холодний розрахунок, який врешті-решт бере в нього верх. Славенко покидає її й одружується з донькою професора, вважаючи такий шлюб більш відповідним для свого рангу, ніж одруження з звичайною службовкою. Покинута Славенком, Марта зазнає ряд принижень від Безпалька і Іванчука, залишається без служби і без помешкання і готова кинутись у Дніпро.

Риси вдачі персонажів групуються на основі бінарних опозицій: практичний — романтичний, прагматик — мрійник, оскільки основний конфлікт роману це конфлікт між раціоналізмом і сентименталізмом. Але цей конфлікт значно переростає рамки любовної історії, яка складає сюжет твору. Автор вважає основною ознакою своєї епохи перемогу породженого наукою позитивізму над емоціональністю. Це в свою чергу приводить до нехтування найбільш благородними прагненнями людини. Славенко, який докладно пояснює Марті досягнення науки, дає їй водночас зрозуміти, що її віра в любов — дитяча наївність. Любов — ніщо інше як розбурханий стан незадоволених інстинктів, і після того, як вони наситились, настає неминуче байдужість. Захопленість любов'ю це літературщина, оп'яніння любовними романами, в яких однак можна знайти і неминучу розв'язку такого екстазу.

Рубрикація раціоналіст — романтик напрошується у випадку пари Славенко-Марта відразу. Тип раціоналіста, прагматика представлений і Іреною Марченко, яку він вибирає собі за дружину, і Стайничим, але і

Безпальком і Іванчуком. Це особи цілком різної моральної та інтелектуальної вартості, але всі вони зведені до одного знаменника. На тому боці протиставлення залишається Марта і романтичний лицар Льова. Як в античній літературі, синкрисис був потрібний автору для виведення загальної сентенції: сентименталізм і мрійність шкідливі людині. Ознака новизни по відношенню до античності в тому, що автор явно обмежує дійовість цієї сентенції до сучасного етапу людської цивілізації, до періоду перемоги наукового світогляду і, звичайно, до описуваної ним країни. Цей синкрисис імпліцитний, але оскільки вся архітектура твору спирається на нього, його не можна оминати.

Отже, форма роману дозволяє письменникові піднятися до широких узагальнень, хоч це буде не «реальність» у точному розумінні слова, а певний образ світу або певний образ епохи. Відтворення їх стає можливим лише коли письменник намічує певний конфлікт і знаходить відповідний синкрисис, систему бінарних опозицій в характерах, яка уможливорює належне їх розташування. Писати ординарні романи за певним трафаретом — це справа відносно легка, у всі епохи існували письменники з пересічним талантом, які випускали такі романи серійно. А знайти спосіб влити у форму роману образ епохи або народу — справа нелегка. Не завжди щастить письменнику, який шукає для нього ключа.

Не знайшовши відповідної форми для втілення задуму *Патетичної сонати* в романі, Микола Куліш обрав більш звичну для нього формулу експресіоністської драми. Відповідне свідчення ми наводили у книзі *Шукання форми*²⁰. А ось ще одне, не менш промовисте свідчення. Належить воно перу Олександра Довженка. Це запис з його *Щоденника*, датований 7 листопадом 1945, в якому славетний режисер висловлює свій жаль з приводу того, що не по-своїй вині створив дуже мало фільмів і тепер вже запізно. І він продовжує: «Тому, спох-

ватившись лише зараз і думаючи про марнотратство часу і сил в кіно, я не до кіноплівки, химерної целюлози звертаю свій духовний зір. Я хотів би вмерти після того, як напишу одну книжку про український народ. Коли я оглядаю межі сієї книги, сусідні, так би мовити її держави, я бачу Дон-Кіхота, Кола Брюньйона, Тіла Уленшпігеля, Моллу Насреддіна, Швейка. Я думаю про це вже років п'ять, *шукаючи форми* (підкреслення наше — М.Л.К.). І часом вже здається мені, що я знаходжу форму. Я хочу так її написати, щоб вона стала настільною книгою і принесла людям утіху, відпочинок, добру пораду і розуміння життя». ²¹

Всі перелічені Довженком персонажі — герої романів. І він уже виношував свого персонажа на ім'я Кравчина, підібравши для майбутнього роману і заголовок *Золоті ворота*. Але написати так і не написав його, бо для багатющого змісту, який він хотів укласти в нього, для тих значимих конфліктів, які хотів зобразити, не знайшов відповідної для вимог роману форми. Так і пішов з життя, написавши кілька прекрасних оповідань і кіноповістей, але жодного роману.

Оскільки живемо в добу сміливих експериментів у царині романістики, декому може здаватись, що сучасні автори видумують нові, небувалі структури, цілком нехтуючи при цьому традиційними архітектонічними принципами. Звичайно, де-не-де такі порушення у вигляді антироманів існують. Зокрема ними експериментують деякі французькі автори з досить сумнівними успіхами. Переважна ж більшість сучасних романів розвиває традиційні схеми. Численні приклади для цього постачають нинішній український роман і повість, яка, властиво, є мікророманом. (Мадяри навіть мають таке жанрове визначення: маленький роман: *kisregény*).

Візьмемо для прикладу відомий роман Юрія Щербака *Бар'єр несумісності* (1971). Цей твір можна б характеризувати як поліфонічний, оскільки в момент появи майже всіх важніших персонажів, кожен з них автома-

тично стає в центрі певного розділу. Окрім центральних персонажів, хірурга Андрія Костюка і його подруги Валентини Гармаш, окремі розділи присвячені молодому лікареві Борі Голубу, колгоспнику Курінному, футболісту Максимову, чиновнику Рязанцеву, які до взаємин Костюка з Валентиною не мають ніякого стосунку. Але зате їх присутність із характерними для них моральними проблемами (про які читач довідується завдяки послідовним екскурсам в біографію кожного з них і їх багатому внутрішньому монологу, вираженому здебільшого у формі невласне прямої мови), виправдана центральним ідейним конфліктом твору, що у певній мірі нагадує основний конфлікт *Невеличкої драми*. Йдеться про зіткнення раціоналістичного, зрештою, матеріалістичного погляду на життя, втіленого в ідеях медицини, і голосом душі, який представляє вищий, благородніший і водночас гуманніший погляд на місце людини у світі, ніж той, що нам пропонує наука. В залежності від центрального конфлікту, розташування дійових осіб підлягає правилу бінарних опозицій. Лікареві раціоналісту, самовпевненому Андрію Костюку, протистоять у різних перспективах і ракурсах скромний і людський доктор Мейзель і чисто народний тип, колгоспник Курінний, який відмовляється від пересадки серця, «щоб з нього люди не сміялись». Йому також протистоїть самозакоханий бюрократ Рязанцев, ница душа, що поступає нераціонально, просячи лікаря зробити йому пересадку серця лише з бажання виділитись, щоб в такий спосіб компенсувати свою душевну неповноцінність, але і молодий, геніальний маляр Маркевич, який відмовляється від пересадки, яка могла б врятувати йому життя, тому що вірить в перевтілення душі, в трансцендентні ідеї, які недоступні вузькому матеріалістичному погляду Костюка. Йому кидає виклик навіть власний син, що відмовляється визнати обранку батькового серця, тому що не може забути свою матір, хоч і поводить в даному разі цілком нераціонально, бо ж

батько любить Валентину широко, і вона була б прихильною до нього. Але існують в житті і в психіці людини «бар'єри несумісності», недоступні раціональним мірилам науки.

Простіше, але не менш яскраво складаються бінарні опозиції у повісті Юрія Мушкетика *Біль* (1978). Конфлікт твору не зовнішній. Він конкретизується в душевній боротьбі, яка пригнічує героя, колишнього фронтовика Миколу, який під час війни, будучи розвідником, повівся необережно і був спійманий ворогом, а втім, не бажаючи того, навів фашистів на слід своїх товаришів, яких було страчено не без його вини. Він не може простити собі цього гріха, а необхідність скривати його перед людьми і моральні обов'язки, які він взяв на себе через цей гріх, калічать йому життя. Одружився він з нелюбою Кларою, яка врятувала його в свій час і яка його зраджує, бо не почуває до нього жодної поваги. А він не може покинути її, тому що боїться, щоб вона його не видала. Потоптав він своїм вчинком надії односельчанки Галі, яка любила його і чекала. Його скритість засмучує матір Павлину, яка здогадується поступово, що з ним приблизно сталося, і її серце охолоджується. Нарешті, хоч Микола спочатку енергійно протестував проти будь-яких нечесних вчинків і нікому не дозволяв розбазарювати громадське добро, він закриває очі на крадіжку, що її організовує у зерновому складі коханець Клари, і свідомо бере на себе вину, щоб, перебуваючи в тюрмі, спокутувати за гріх перед батьківщиною.

Конфлікт, хоч і внутрішній, має важливі наслідки для людських взаємин, і персонажі окреслені в такий спосіб, що стають ніби віддзеркаленням вини Миколи, тих справжніх цінностей, які він втратив, і тих фальшивих вигод, які здобув через цю вину. По цій лінії йде опозиція між Кларою — втіленням його падіння, — і Галею, втіленням його невинності, між ним і братом Лавріном, людиною суворою, без вагань, і серцем ма-

тері, яка колись плекала його пам'ять, а тепер відвертається від нього і прихиляється до холодного, але твердо Лавріна. Далі, у зв'язку з ганебним поведженням Клари, виникають нові відносини між Миколою і Лавріном, з братом Клари, Костею і т.д. Це й становить динаміку твору, який через зміну взаємин з людьми набуває епічного характеру. Адже, як би все зосталось лише на рівні внутрішнього психічного конфлікту, ми мали б перед собою твір не епічний, а ліричний.

Оскільки поетична думка в епічному творі проєктована на відносини між персонажами, його умоглядні схеми розроблені саме на цьому рівні. Вище ми згадували про те, що характеристика історичних діячів розроблена у стародавніх прозаїків за допомогою зіставлення — синкрисису. Здавалось би, що годі шукати подібного в сучасному історичному романі, оскільки ми привчені наукою до того, що історичні факти і особистості одиничні і неповторні. Насправді ж, сучасні художники, як і античні, мислять все корелятивно, і зіставлення робляться ще ширші, ніж у античності, оскільки за ними стоїть значно більший історичний досвід. Для ілюстрації будемо посилатись на роман «Мальви» Р. Іваничука (1968). Модель людської історії в Романа Іваничука позначений впливом Анатолія Франса, автора твору *Боги жадають*. Франсівський скептицизм забезпечує необхідну для зіставлень відстань. Оскільки твір глибоко поетичний, зіставлення робляться не тільки між персонажами, які виступають у творі, але і між персонажами та їх символічними двійниками. Про це свідчить сама назва твору. Вдова козацького полковника Самійла, Марія, порівнює своїх поповших у полон дітей з мальвою, яка, занесена з України, квітне і в Криму на татарській землі. Сама вона пізнає себе в образі святої Марії, а двоє мужчин з ікони в Успенській церкві видаються їй власними синами. В іншому місці вона називає їх яничарами, хоч не знає нічого точного про їх долю, але материнський інстинкт під-

казує їй, що саме цим вони стали — інструментом поневолення власного народу. Паралель між білявим Селімом, сейменом на службі в хана Іслама Гірея, і чорнявим Алімом, чорбаджі в яничарському війську в Константинополі, проводиться, до кінця, і в плані їх поведінки. Благородний Селім, викрадений циганами ще немовлям, розуміє поступово, що він з України, і в момент, коли Іслам Гірей порушує дану Хмельницькому клятву, покидає його з прокльоном. Алім — типовий кар'єрист, він здійснює все, щоб прислужитись, але для турків однаково залишається чужинцем, і за виконання їхнього доручення убити виродженого султана Ібрагіма його скарано на смерть. Їхня сестра Соломія-Мальва, дружина Іслама Гірея, зіставлена в романі то із героїнею думи — Марусею Богуславкою, то з Роксоланою, дружиною султана Сулеймана, і вона, вагаючись між двома варіантами поведінки, вибирає шлях помсти за кривди свого народу. Цікаво відмітити, що такі зіставлення роблять, здебільшого, самі персонажі. Аліма зіставляють і сам він себе зіставляє з Байдою Вишневецьким, Іслам-Гірей зіставляє Мальву з Роксоланою, а вона задумується над долею Марусі Богуславки. Розумний візир Аззем-паша викликає до себе вічного бунтаря Меддах Омара, щоб почути його думку про долю турецької імперії. Ось опис сцени: «Хвилину стояли вони один напроти одного — неймовірно схожі, немов близнюки: однакового зросту, віку, обидва сивобороді і високочолі, різнив їх хіба тільки одяг. Візир — у білій хутряній киреї, Омар — у простому, вицвілому на дощах і сонці бурнусі. Зустрілись наче сини однієї матері, яких доля розлучила ще в дитинстві і повела різними шляхами: одного до влади, другого — до народу, одного зробила володарем, другого — мудрецем. А на схилі віку звела знову, щоб кожний з них розказав свій досвід, свою правду».

В іншому плані робиться зіставлення між Аззем-пашою і ювеліром Хюсамом. Обидва, будучи скарані

на смерть безневинно, вони стають героями легенд і пісень: «Меддахи розповідали у кафедрі притчі про Хюсамове дитинство... невтомні меддахи складали бувальщини про мудрого Аззем-пашу і взяли його собі злидарі посмертно захисником». Паралельно розбудовані і деякі сцени з роману як, наприклад, торжественні процесії коронації Ібрагіма і Магомета Четвертого, смерті Амурата IV-го і Ібрагіма. Ця система зіставлень нехотячи наштовхує читача на роздуми про безсилля влади, яка заснована на деспотизмі. Це просвітлення приходить навіть до придуркуватого Ібрагіма. Життя — балаганний театр, вся його влада Кара-гез, він — перекостюмований в султанський одяг блазень, обдурений своїми же підлеглими. Але «життя — театр» це ніщо інше як сентенція, яку полюбливали стародавні письменники, її можна зустріти вже в кініка Біона з Борисфена і в стоїка Епіктета²². Це одна з численних думок твору, підкріплених двоїчним паралелізмом.

ХІ. ГРАМАТИКА РОЗПОВІДІ

Вирішальний вплив лінгвістичних методів дослідження на розвиток літературознавства останніх десятиріч мав як наслідок в теоретичному плані, особливо на Заході, певне перебільшення ролі мови як підґрунтя словесності. З легкої руки блискучого французького критика Роланда Барта, літературу в цілому почали розглядати виключно як певний спосіб оформлення мови.¹ Провадилися, зокрема, спроби звести прозу до різних реєстрів мовлення. Для такої редукції існує певна раціональна підстава, але вона є далеко недостатньою для того, щоб поставити знак рівності між цілим багатством фантазії та роздумів, які вміщає література, і певним типом організації мови, що є передумовою мистецької «моделі» світу, якого нам пропонує художник слова. Якщо мовний вираз не є цілістю літератури, проте він становить поріг, якого не можна обминути, коли йдеться про розуміння словесності.

У першій частині книги ми намагались вияснити закони організації мови в поетичних творах. Оскільки віршована мова і ритмізована проза є монологічною бесідою однієї особи, паралелізм як всезагальний закон художнього слова має в них свій прямий відбиток на рівні оформлення самого «будівельного матеріалу». Щодо епічної прози, справа стоїть значно складніше. Тут закон паралелізму може втілюватись лише на вищих

конструктивних рівнях, ніж сам мовний вираз, а саме на рівні сюжету, розташування персонажів, конфлікту. Що стосується мови, то доцентрова спрямованість засобів тут неможлива, тому неможливий ні паралелізм, ні структурна взаємозалежність на мовному рівні. Прозаїк, як і поет, творить мову свого твору, але творить він її дифузно, як живий діалог задуманих ним персонажів. Форма, в якій відбувається оце включення «чужої» (тобто чужої від автора) мови персонажа в конкретному творі найрізноманітніша, в залежності від таланту автора, а також у великій мірі від панівної в дану добу манери розповіді. В загальному можна констатувати, і це Еріх Ауербах показав переконливо у книзі *Мімесис*, що європейська проза на протязі століть усе більше удосконалювала своє уміння не тільки заглибитись у психіку людини, про що ми вже казали, але і передати оці індивідуальні особливості психіки через мову персонажа, його внутрішній діалог і т.д., тобто передати реальний хід психічних процесів в їх мовній оболонці. Внутрішній діалог із собою і з «іншими», який відбувається в душі кожної людини, безперервно, поки твєреза її свідомість, був майстерно вловлений уперше у творах Ф. Достоєвського, а десь наприкінці минулого століття інтерес до цього діалогу, до «потoku свідомості», почав проявлятись і в інших прозаїків. Ці здобутки використовуються нині навіть пересічними письменниками. Однак, засвоєння нової техніки розповіді відбувається зигзагом. В українській, як і в російській літературі, між 30—50-ими роками ХХ-го століття спостерігався свого роду регрес на рівні стилю; догматичне розуміння «соціалістичного реалізму» привело до відновлення пережитих прийомів розповіді. Окреслилось гостре відмежування авторського плану від мови персонажа, яка була строго об'єктною, тобто, персонажеві надавалося слово лише тоді, коли він говорив уголос. В 60-х і 70-х роках в цих літературах знову помічається широка тенденція використання невластне прямої

мови, тобто введення в авторську мову роздумів персонажа, його точки зору, висловленої його же словами, а не всюдисущим автором. Цю техніку, відому в світовій літературі від Флобера, вперше вивчила французька дослідниця Маргеріт Ліпс у 1926 р.², назвавши її «вільна непряма мова» (*le style indirect libre*). В такій формі відомий термін і в румунській мові: *stilul indirect liber*. Так його вживає і Л. А. Булаховський у «Нарисах з загального мовознавства»³.

Загальноприйнятий тепер на Україні термін для цього поняття — «невласне пряма мова» є калькою з російського («несобственно-прямая речь») і здається нам невдалим. Серед сучасних українських письменників чи не найбільш майстерно використовує невласне пряму мову Юрій Щербак, і стиль його роману *Бар'єр несумісності* кілька разів обговорювався нами саме в цьому аспекті⁴.

Найбільш характерна риса мови прозових творів — це її двоголосість, зумовлена присутністю в ній як авторської мови, так і мови персонажа, або ж врахуванням голосу якогось іншого письменника, якого автор наслідує чи у вигляді стилізації, чи у вигляді пародії. Двоголосість завдячується часом і відмінності мовлення розповідача від авторського стилю, оскільки оповідач іноді — персонаж взятий з народу (як у творах Квітки-Основ'яненка або Марка Вовчка) або, як в *Ich-Erzählung*, де сам герой виступає в ролі оповідача. Відокремлений від автора оповідач виступає часом і в історичних романах, коли ця функція надається очевидцю подій, і мова набуває архаїчного забарвлення.

Мова прози була піддана дбайливому аналізу радянськими дослідниками. Серед фундаментальних робіт у цьому напрямі назвемо книгу В. В. Виноградова «*О языке художественной литературы*» (Москва, 1959), розділ «Слово у Достоевского» з книги М. Бахтіна *Проблеми поэтики Достоевского* (третє видання, Москва, 1972), книгу В. Кожінова *Происхождение романа* (Моск-

ва, 1963) і збірник *Вопросы языка современной русской литературы* (Москва, 1971). У книгах *Велика традиція* (розділ «М. Коцюбинський і Артур Шніцлер») і *Шукання форми* (розділ «Тенденції сучасної української прози») ми вивчали цю проблему на матеріалі української дожовтневої і радянської літератури. Вважаємо доцільним тут характеризувати стилістичні особливості молодій українській прозі з Румунії. Цей матеріал дуже привабливий, адже, як дотепно зауважив Норсроп Фрай, «набагато легше побачити, що саме намагається вчинити словесність, коли вивчаємо літературу, яка ще не зробила цілком своє»⁵.

Оскільки наша проблематика чисто теоретична, ми не маємо змоги обговорювати прозу всіх наших авторів, тому обмежимось виділенням авторів, які представляють різко відмінні манери письма, а саме Ірини Левинської, Корнелія Регуша, Михайла Михайлюка і Василя Кліма.

Ірина Левинська — традиціоналіст. В її оповіданнях опублікованих у збірці «Живиця» (1982) авторський план строго відокремлений від діалогу персонажів і оформлений, здебільшого, засобами ритмізованої прози. Ось ілюстративний уривок з оповідання *Син*: «**Стоїть гарячий серпневий полудень, садок повила млість, ні вітру, ні леготу, тільки бджоли дзижчать. Ранні яблука й грушки виблискують на сонці й пахнуть медом, а дід дивиться на своє царство і, вдоволено всміхаючись, іде назустріч Зорянці.**»

По-різному позначені синтаксично паралельні речення, а також — однорідні члени речення. Далі наводиться розмова між названими персонажами:

— Чого гукаєш?

— Бабуня казали, аби йшли швидко до хати, прийшов дід Пантелей, щось має сказати, — і Зорянка вже зазирає у вулик.

— Дивись, щоб тебе бджола не вжалила, вони не люблять, щоб їм перескажати. Залиш їх, — і дід бере легенько внучку за руку, йде повільно до хати.

«Чого це в білу днину прийшов Пантелей? Щось, видно, трапилось», — міркував голосно Филімон. Він хоч старий, але ще ціпкий, як то кажуть.» Цікаво відмітити, що внутрішній монолог персонажа відбувається вголос. І це аж ніяк не випадковість. Це правило для манери Ірини Левинської. Те саме надibuємо і в оповіданні «Дзвінок потопельників» в слідуєчому уривку: «Ілько слухав сторопілий, а потім вернувся швидко до своєї хижі й сів у кутку на берлозі, мов скам'янілий. Сам не знав, чи йому радуватися, чи жаліти. Так просидів деякий час, сторопілий, аж врешті плюнув і сказав голосно: «Добре йому так!», а по хвилі повторив: «Добре так моєму кривдникові! Гей, гей, таки го бог скарав». І знову задивився».

Манера Ірини Левинської формувалась під впливом неоромантичних тенденцій, які панували в середовищі, в якому формувався її талант. Її стиль можна схарактеризувати таким міркуванням М. Бахтіна: «Романтизм приніс із собою пряме повнозначне слово без всілякого відхилення в умовність. Для романтизму характерним є до самозабуття експресивне пряме авторське слово, що себе не охолоджує жодним переломленням крізь чуже словесне середовище»⁶.

Письменникові, який пише в такій манері, найтяжче знайти можливість сплаву між власним авторським голосом і багатоголоссям світу, який вирує навколо. Діалог, в тому числі і внутрішній, не введений в площину його слова, і тому здебільшого звучить штучно. Це зовсім не докір нашій авторці, це неминучий наслідок вжитої нею манери. Дружні зусилля багатьох поколінь письменників спрямовані на те, щоб подолати цю прогалину загалом гарного, гармонійного і барвистого стилю традиційної прози.

До числа письменників, які вибрали іншу манеру, щоб зафіксувати на папері отой «наповнений чужими

голосами» світ, про який писав Бахтін, належить і Корнелій Регуш, автор збірки новел «Місяць в ліхтарі» (1981). Його стиль — діаметральна протилежність стилю Ірини Левинської і він характерний для шукань молододі прози. В більшості його новел ідеться про дітей, і такі твори йому найкраще вдаються. Це не оповідання для дітей, як, наприклад, твори Івана Шмуляка. Це література, так би мовити, для дорослих, але дійсність у ній передається через призму сприйняття дитини. Література знає багато форм внутрішньої фокалізації⁷, вибирались уже й призма мандрівника з чужих країн («дикуна», «мурина»), і зображення людського життя через сприйняття його благородною твариною (коня, цапа, собаки; цією фікцією залюбки користується в нас Микола Корсюк).

Точка зору дитини відразу ж оформлює прозу К. Регуша як двоголосу. Прочитуємо уривок з його оповідання *Ложечка*: «Бігцем, бігцем, кладкою через потік, попід верби та межею, межею, аж поки не вихопився на гору до Василина. Пахло згореною капустою, бо Василина коло плити пироги пекла.

— Нащо вам ложечки?

— Наша Антонета хвора, — почав Лукіян, стараючись не лупити очі, мов якийсь ненажера, на пироги. — Дохтора прикликали, Дохтор каже мамі: «дайте ложечку», а мама каже мені: «побіжи до Докіци». Я до Докіци, а Докіца собі: «не маю», я до Савети, Савета — теж, а я до вас. Може, хоче операцію робити! — припустив Лукіян, бо не встиг над цим ділом подумати надійніше. — Може, хоче операцію робити, мигдалики вибрати... Бо нашу Антонету в шиї болить. Андрій Козаків розповідав мені раз, що таким інструментом, як ложечка, викопали йому в шпиталі мигдалики. Я знаю?!..

На те вже й Василина знайшла в шафі ложечку. Важила її в руках: в одній черпачок, а в другій хвостик.

— Дивись, уломили щезники! Дам я вам! Вуха — пропали! Ну, кажи, не натягнути їм за це вуха? — звернулася Василина до Лукіяна, представляючи йому удвоєний «інструмент». — Пазь, би не згоріли пироги, а я питаю мою Іларію.

Лукіян взявся довгим ножом пироги обертати, бо диміло над плитою, а Василина скочила на подвір'я, захала в рот чотири пальці, — два в один кут, два в другий — і свист пролунав на все село. Іларія теж свистом відповіла з протилежного горба. Без успіху. Іларія кричала, що було в неї шість ложечок, але розтопились. Поклали діти на розпалену плиту, а то були пластмасові. Розійшлися, як студенець. Залізну ложечку певне має Розоля Міхайлова, повідомила Іларія.

— Ану, Лукіяне, хоч пиріг візьми.

Пиріг — показний, рум'яний, краєчками трохи обгорілий, а темносині прожилки — сліди листка, — рівчаками його пересікають. Шкода, що такий гарячий. Інакше одним куснем би його з'їв. А мати ложечки жде».

На цій сторінці представлений цілий хор голосів. Тут чути і голос Василини у прямій мові, і голос доктора, і голос матері Лукіяна, і Докіци, і Савети, і товариша Лукіяна, Андрія Козака, отого, що прирівняв хірургічний «інструмент» до ложечки. Слово кожного з цих персонажів чимось виділяється, чи то елементами говору чи, навпаки, «вченістю», чи емоційним забарвленням, чи поважністю. Але понад усе чути голос Лукіяна, з його слів ми пізнаємо рівень його мислення і вміння висловитись, бо це школяр молодших класів, в якого уміння узагальнювати і абстрагувати ще мало розвинені, а наївності багато, як і характерної для дитини спостережливості. Навіть коли він мовчить, читач чує його, бо ж це, напевне, він сам до себе говорить, роздумуючи, як швидше добратися до Василини. Це сказано авторською мовою, але як інакше інтерпретувати і еліптичність (брак присудка) в першому абзаці, повторення

і розмовні форми слів (бігцем, межею), як не участю мови Лукіяна? Пізніше планом автора виражена його захопленість пирогами. Це ж крізь авторський стиль пробивається його голос: «Почав Лукіян, стараючись не лупити очі, мов якийсь ненажера». Нарешті, цілком виразно проривається Лукіянів голос в останньому абзаці, написаному невласне прямою мовою в живописній характеристиці пирога, бо ж, як у кожної дитини, в Лукіяна до їжі «великі очі». Слова «шкода, що такий гарячий», а далі до слів «а мати ложечки жде» це вже слова Лукіяна, звичайно, не вимовлені, а подумані.

Роль автора в наведеному уривку мінімальна. Його план по вінця просякнутий голосами персонажів. Ніякої турботи про красивість, як у Ірини Левинської, у нього немає. Його бажання максимально оживити персонажів, проникнути в їх свідомість шляхом зображення їх мови. Його приціл — характерність, виразність.

Звичайно, якщо зважати тільки на цю рису—тенденцію до характерної передачі ментальності селян або навіть сільських дітей, то в Регуша попередників є дуже багато. В українській літературі досить назвати Стефаника, Черемшину, Григорія Косинку. Але все ж, якщо взяти цілісність такого яскравого оповідання як *Ложечка*, а збірка Регуша *Місяць у ліхтарі*, свідчить, що саме це є найцікавіша сторона його таланту, то напрошуються й інші зіставлення. Справді, найбільше проза Регуша — манерою, тематикою, приціллю, настроєм нагадує розповідну поезію сучасного румунського поета Маріна Сореску, зокрема вірші, що увійшли до його збірки *La lilieci*, яка користується заслуженою популярністю. Споріднює ці твори спроба показати очима дитини «великий світ малого села», всі компліковані відносини, які складаються тут, дивні і часом смішні з погляду дитини ситуації, вплив «географії» села на людські стосунки, дитяча манера сприймати навиворіт прикрі ситуації. З далека це нагадує оптику Гуцала, автора повісті *Сільські вчителі*, однак український про-

заїк не відважився відкрито розкрити оптику дитини, вона лише імпліцитна, бо ж, насправді, це спогади самого автора, який походить з учительської родини з Поділля, і яскравість сприймання фактів, їх одивлення є свідченням того, що це були первісно дитячі враження майбутнього письменника.

Факт, що ми змогли віднайти для прози Регуша такі близькі в часі можливі аналоги (повість Гуцала датується 1971 роком; збірка Сореску вийшла в 1973-му році), свідчить про те, що стильові шукання Корнелія Регуша сучасні, живі, що ніяк не можна сказати про твори Ірини Левинської, які пов'язані з риторикою іншої епохи.

Однак у цій книзі нас не стільки цікавить наступність певних явищ, як їх типологія. І з цього погляду зіставлення прози Ірини Левинської і Корнелія Регуша вельми повчальне.

Спостереження над співвідношенням між автором і персонажем у межах розповіді може привести до систематизації певних елементів «граматики розповіді», особливо коли мається на увазі відносну міру інформації автора й персонажа про сенс подій. Однак, ми не можемо згодитися з точкою зору німецького літературознавця Вільгельма Фюгера, який задумав розбудувати тільки на цій основі «генеративну граматику» глибинної структури розповіді⁸. На наш погляд, для вивчення категорій розповіді слід обов'язково брати до уваги часову перспективу розповіді, оскільки, як слушно зауважує Ж. Женет, розповідь розгортається у часі, й оформлення будь-якого сюжетного твору багато в чому нагадує категорії дієслова, що відмежовуються на основі співвідношення до теперішнього часу виповіді (висловлення) і стосунку діючої особи до дії. Запропонована ним методологія аналізу розповіді на основі категорій дієслова видається нам дещо педантичною, проте деякі введені ним терміни надзвичайно корисні для систематизації прийомів розповіді.⁹

Оскільки оповідання, яким би не було багатогранним щодо співвідношення автор-персонаж, все ж обмежене часовими рамками, тому переходимо до аналізу роману, який дає ширший простір для ілюстрації граматичних категорій розповіді. Свідченням зрілості молоді української прози в Румунії є, зокрема, поява твору, який виділяється багатством використаних прийомів і численністю обраних автором перспектив. Ідеться про роман Михайла Михайлюка *Не вір крику нічного птаха*, що вийшов друком на початку 1981 року.

Дуже цікавим у творі М. Михайлюка є використання особового займенника. Оскільки у ньому зафіксовані у великій мірі спогади автора, він міг би розповісти про все у першій особі у формі *Ich-Erzählung*, або ж, щоб придати творові враження більшої об'єктивності, міг би використати звичайну для роману форму розповіді у третій особі. Але Михайлюк не зробив жодного вибору, він в основному розповідає в третій особі про свого героя, і в деяких місцях як, наприклад, у введеному до перших розділів автобіографічному оповіданні і в XII розділі використовує першу особу. Далі постать героя висвітлюється в третій особі персонажами, які говорять про себе у першій особі, як, наприклад, Ванда в V-му розділі і його друг Тоні в XI-му. В таких випадках автор створює ґрунт для ітеративності, тобто для висвітлення тієї самої дії різними очима. Нарешті, трохи незвиклим прийомом у творі є вживання другої особи, якою до речі й відкривається твір. Хто ця друга особа, яка звертається до героя на «ти»? Вона ніяк не окреслена і може бути тільки двійником героя, частиною його роздвоєної свідомості. Такі прийоми використовував залюбки Достоевський у творах як *Двійник* або *Брати Карамазови* — (Іван і чорт), де двійник набирає конкретну подобу, хоча роздвоєна свідомість героя і навіть звертання до себе на «ти» зустрічається і в інших творах славетного письменника. Але у Достоевського така дедубляція служить, звичайно,

для того, щоб герой з певної дистанції, або в кривому дзеркалі подивився на себе, і герой протестує проти цієї подобизни енергійно. Нічого подібного в Михайлюка немає. Двійник героя не висміює і не засуджує його, а лише запрошує до самоаналізу, до пошуків у минулому коренів, які б послужили розгадкою його поведінки у вирішальних моментах його життя. Отже, введення звертання в другій особі скоріше всього формальний прийом, який не впливає на глибинну структуру роману. Зате з композиційної точки зору цей прийом дуже вдалий, оскільки він у певній мірі підготовляє і виправдовує різкі зміни часових перспектив. Справді, виклад починається минулим часом розповіді в третій особі, але дуже швидко вступає в дію голос двійника, який вживає дієслова в теперішньому і навіть майбутньому часах, передбачаючи ніби наступну поведінку героя. Внесення теперішнього часу підвищує драматичність дії, яка розпочалась дуже розповсюдженим у романістиці прийомом, свого роду *topos*-ом розповіді, а саме введенням читача прямо *in medias res* (в саму гущу подій). Але ж в *Bildungsroman*-і (а твір Михайлюка типологічно належить до такого типу) потрібно знати не стільки характер героя в момент нарації, скільки умови, які спричинились до появи певних рис його вдачі. Роль двійника в даному творі пов'язана саме з функціональністю *Bildungsroman*-а. Він формулює ті питання, які ведуть до самовизначення героя: «Хто ти, ким ти був, що означають оті поїздки і вертання уявні і справжні, і стежка, якою ти мариш у такий важливий момент твого життя?» «Пам'ятаєш? У бабиній хаті пахло сіном...» «Правда, що ти забув схожості твоєї однокласниці з намальованою на іконі жінкою?» і т.д. Отож, звертання у другій особі іменем уявного двійника виправдовує прийом аналепси, тобто повернення назад, в іншу часову площину, яка існувала раніше від моменту нарації, виправдовуючи таким чином анахронію твору, тобто напруження, яке виникає між хро-

вологічною послідовністю дій і цілком розхристаним порядком їх викладу. При участі голосу двійника фіксується в романі одна з важливих його ліричних тем — тема різних осель, що поклали свій відбиток на душу героя. З психологічної точки зору ця тема нам здається дуже важливою, оскільки, як це доводять сновидіння, пам'ять про минуле, задоволення або неспокій, страх перед майбутнім зафіксовуються в нашій підсвідомості у формі осель, в яких ми довго жили¹⁰. Після того, як ця тема уже окреслилась, автор може перейти в другому розділі до плавної розповіді про давноминуле. Отож, участь другої особи, двійника, може і зменшитись. На початку другого розділу він займає лише два абзаци, але тут же зустрічаємо інший, протилежний тип часових переміщень, який, як і аналепса, відіграватиме важливу роль у подальшій розповіді. Йдеться про пролепсу, забігання у майбутнє. Вона використана там, де, розповідаючи про дитинство героя, автор помітно починає вживати прийом внутрішньої фокалізації, судячи про враження дитинства героя через призму Михайла малого. Процитуємо відповідне місце: «Порпаючись у розвалинах, знайшов кілька патронів і показав їх *батькові*. Той розібрав їх, розсипав на землю і розтер ногою, гільзи шпурнув у потік, а кулі, схожі на важкі золоті жолуді, дав синові для грашки. Михайло радів, *бо він ще не знав*, (підкреслення наші-М.Л.К.) що така куля, добра до грання, у першій війні влучила *татові* у ногу і застрягла там, і *тато* носитиме її у своєму тілі *до самої смерті*».

Точка зору дитини, для якої Ілля Дорунда є «батьком», і яка його називає дитячою мовою «тато», перехрещується з інформацією, яку герой дістане пізніше про походження кулі, і з подіями, які стануться значно пізніше (смерть батька).

Все це виправдано фокалізацією, тобто оптикою певної дійової особи, в межах інформації і розуміння якої подаються події. Але така фокалізація (в даному разі

«світ очима дитини») повинна доповнюватись додатковою інформацією «з майбутнього», щоб даний уривок міг вкластися у цілісну перспективу твору, яка є, навпаки, переоцінкою пройденого героєм шляху вже з платформи його пізнішої зрілості. Такі доповнення виявляються потрібними, навіть коли проміжок часу не є такий великий, як у цитованому уривку.

В румунській прозі останніх років стало чи не загальним місцем уболівання з приводу невинного винищення частини поголів'я коней в період догматичних збочень. У романі Михайлюка ці зловживання також відмічені й широко коментовані. Але знову таки йдеться про інформацію й оцінку, які належать пізнішому етапу від даних подій. Отож, знову таки вводиться подвійна часова перспектива, як у згаданому уривку, де для більшого підкреслення часових граней вводиться звертання на «ти» від особи двійника: «Найбільше жалів ти коней, бо ходила чутка, та й мати писала, що їх знищать, бо, де є трактори, там коні непотрібні. Але аж через роки бувший гицель Петерлак почне годувати кінським м'ясом свиней і стане передовиком по району. Тоді ти ще не знав, що знайдеться якийсь міністр, котрий дасть наказ збутися коней і цим завдасть стільки шкоди народному господарству. Як і не знав і того, що необачний вчинок батька, який ти в душі розумів і майже виправдовував, поверне у несподіване і небажане русло твоє життя, перерве навчання на факультеті, розлучить з коханою дівчиною, поведе нелегкими дорогами. Твою синівську любов і правдолюбство деякі люди розцінять як ворожість, і ти зрозумієш, що шлях до правди у певні часи тернистий, не зважає на окремі долі, але він неодмінно веде до світла».

Мірча Еліаде писав у книзі «Міф і дійсність»: «Вихід з рамок часу, який досягається читанням романів, наближує якнайбільше функцію літератури до функції міфології. Час, який «переживаємо», читаючи роман, певна річ, не той самий, в який переносимось і який

відновлений нами, коли, живучи в традиційному суспільстві, слухаємо міфи. Але в обох випадках покидаємо історичний особистий час і занурюємось у казковий, позаісторичний. Читачеві пропонується чужий, уявний час, ритм якого безмірно варіюється, і кожна розповідь має свій власний, лише їй притаманний час. Роману доступний первісний час міфів, однак, внаслідок того, що романіст розповідає про достовірну подію, він використовує позірно історичний час, розтягнений або ущільнений ним. Для цього фіктивного часу характерні, проте, і всі вольності уявних світів. Тому і в літературі, сильніше ніж в інших видах мистецтва, виражено бунт проти історичного часу, бажання досягти інші часові ритми, ніж ті, в яких ми примушені жити і працювати.¹¹»

Український роман розкрив цю насолоду вільного переміщення в часі, який водночас і історичний, і уявний, ще в добу, коли в інших літературах панував лінійний час послідовного викладу подій. Панас Мирний демонстрував у романі «Хіба ревуть воли як ясла повні?» неймовірну віртуозність часових переміщень в межах реалістичного твору. І якщо в сучасному романі — у творах Ю. Щербака або Павла Загребельного, — ми зустрічаємо несподівані часові ракурси і переміщення, то названі письменники можуть посилатись на славні національні зразки, так само як і українські поети, які пишуть верлібром, можуть вивести свій родовід від Шевченка.

Автор роману «Не вір крику нічного птаха» знаходить надзвичайну втіху в тому, щоб перекинути читача з однієї часової площини в іншу. Іноді такі варіації виправдані з погляду головного завдання роману-сповіді, а саме бажанням героя зрозуміти себе через своє минуле. В інших випадках переміщення є просто грою, радістю подолання часових бар'єрів. Ми зробили спробу внести якийсь лад у цей зигзаг, але визнаємо широ, що повністю це нам не вдалося. Зуміли лише в'яснити, що в

X-му розділі розповідається про події, які відбулись раніше описаних у VIII-му і IX-му розділах, і є, найвірогідніше, продовженням подій, про які розповідається у IV-му розділі. Це лише один приклад. Сам автор визнав у розмові, що він просто не міг би написати твір з лінійним розгортанням подій. Чи це лише індивідуальна особливість його таланту? Не віримо. Напевно, на його техніку позначились і загальні тенденції новітнього роману, які, починаючи від тріумфального успіху твору Марселя Пруста «В пошуках загубленого часу», все більше характеризують прозу XX-го століття. Подібна вільність відчувається і в творі, який послужив М. Михайлюкові поштовхом до написання свого першого роману, а саме в творі польського письменника Юліана Кавальця *Танець шуліки* (1964).¹²

В романі Кавальця впадає в око постійне забігання автора вперед і відповідне до цього повернення назад у часі. Функціональна виправданість цього прийому та сама, що і в Михайлюка. Інформуючи про численні смерті й похорони, в тому числі й головного персонажа Михала Топорного, автор водночас освітлює перебіг життя людей, координати й поворотні моменти їх долі. Ці поворотні моменти щораз примушують їх думкою або й на ділі повертатись до батьківської оселі, під сільську стріху, відки й почався їх шлях угору. На крутих поворотах життя стають зрозумілими і причини успіхів і причини життєвих невдач. Вони вияскравлюються саме тому, що в умовах соціалізму відкрилась для цих людей можливість перейти з одного соціального стану в інший, піднятись дуже високо по суспільній драбині.

Зіставлення роману Михайлюка із романом Кавальця допомагає нам внести більшу ясність і в проблему ідентичності двійника, який звертається до героя на «ти». У зв'язку з цим слід розібратись спочатку в питанні про те, хто виступає оповідачем у романі. В теорії літератури існує велика розбіжність щодо цього питання. Адже існують твори, в яких відчувається присутність

автора-оповідача. В інших творах, зокрема в тих, які ведуться від першої особи — оповідач сам герой, який переймає функцію автора. В оповіді оповідач особа відмінна і від автора і від героя. А кого вважати оповідачем, коли наявне звертання на «ти» адресоване героєві? Вище ми припускали, що це уявний двійник героя. Але він же виступає і в Михайлюка, а ще більше у Кавальця, як оповідач, тобто перебирає на себе функції автора. В таких випадках нам здається більш доречною точка зору німецького літературознавця Вольфганга Кайзера, який, як ми вже відмічали, вважає оповідачем не автора і не фіктивного героя, а сам роман, його дух, творчий дух світу. До цього висновку Кайзер дійшов під впливом Кете Гамбургер, яка вказала на те, що оповідач це не є додатковим персонажем, а додатковою формою міметичної функції.¹³ Саме з цієї міметичної функції можна виводити як в романі Кавальця, так і в романі Михайлюка, появу звертання на «ти». Це також форма, і внаслідок цього можливі і варіанти ідентифікації адресанта, чи то з особою автора, чи то з особою двійника персонажа. В обох випадках звертання на «ти» це форма, при допомозі якої виражається міметична функція роману, тобто його функція наслідування дійсності. Оскільки в нашій душі відбувається постійний внутрішній діалог, його можна завжди наслідувати в романі, чи то припускаючи, що герой говорить із своїм двійником, чи то двійник говорить із героєм, чи припускаючи, що герой говорить в думці чи вголос із уявним співрозмовником. Роман продовжуватиме оповідатись сам собою, самого себе.

У творі Михайлюка лише деякі частини, уривки написані в цій формі. Переважає розповідь у першій чи в третій особах, тобто виклад здебільшого традиційний в особовому відношенні.

Але і в цих рамках авторові вдається умілими варіаціями шифтера займенника — досягти враження передачі потоку свідомості. Ось, наприклад, один з уривків,

в якому героєві з'являється в півсні нав'язливий образ твору, який став його заголовком, образ нічного птаха — предвісника смерті:

«Міцно, до шуму у вухах стулює повіки і поволі втрачає відчуття того, що його оточує. В заплющених очах зринають сліпучі, як спалахи далекого вогню, кола, вони вертаються, крутяться, переходять у вихор і раптом серед них — шум розпростертих крил величезного, схожого на кондора, птаха. Птах пазурами вчепився за передню і задню стріхи хати, трубить у комин: завтра підеш на похорон, підеш на по-хо-рон, бо понесу з хатою... хатою... тою»...

Не міг ані поворохнутися, ані розплющити очі. Страх і незнаний ще тягар давили груди, притискали до ліжка з токою силою, аж рипіла підлога. Хата наче гоїдалася на нестійкій трясовині і лише тіло тримало її в непевній рівновазі.

«Піду, піду на похорон!» — хотів крикнути, схопитися і прогнати страшного птаха, але голос застряв у горлі, тіло налилося оловом. Потім забувся у глибокому сні, — видно, марення довго тривало і змучило його».

В уривку використані три особи дієслова — третя особа авторського плану обрамлює звертання-марення на «ти», а також слова від першої особи, — з діалогу героя із своїм маренням. Цікаво відмітити появу в останньому рядку коментуючої частки «видно», яка є маркою розмовної мови і зраджує тенденцію наближення авторського стилю до оповіді, до живої мови.

Проблема передачі потоку свідомості в сучасній літературі взагалі хвилююча, про ці спроби написано багато критичної літератури, при чому літературознавці ще не згоджуються навіть щодо термінології. А, проте, існують літературні твори, починаючи від коротких оповідань і аж до романів, які написані із метою передати цей потік. Непорозуміння виникають внаслідок різноманітності цих творів. Потік свідомості — це поняття з царини психології і позначає суміш перцепцій, думок,

вражень, які перебувають на попередній до мовлення стадії. Вони здебільшого хаотичні, і письменники воліють передати цей процес описово, в третій особі, із вставками внутрішнього монологу персонажа вираженого в першій особі. Зразком потоку свідомості може послужити вищенаведений уривок з роману Михайлюка. Але потік свідомості вже на іншій, чіткіше оформленій стадії надається вираженню і *в першій особі*, оскільки на цій стадії думки мають уже словесну оболонку, незалежно від того, чи вони вимовлені вголос чи залишаються лише в мозку. На початку цього розділу ми згадували про те, що в традиційному стилі розповіді ці думки, уривки внутрішнього монологу людини висловлені здебільшого вголос, тому що в такій формі, з додатком дієслова мовлення, вони легше вводяться в розповідний стиль від автора.

Але існує можливість оформити внутрішній монолог без таких сценічних ремарк, тобто без дієслів мовлення. В такому разі внутрішній монолог оформлюється так, ніби автор стоїть осторонь і стенографічно зафіксує те, що думає персонаж. Цей стиль намагається передати асоціативність, алогічність процесів мислення. Найкраще його можна використати у випадках, коли людина переживає якесь душевне потрясіння, стоїть перед драматичним рішенням, мозок в неї максимально напружений і думки перебивають одна іншу, не встигши навіть оформитись у граматично викінчені речення. В цей потік входять уривки почутих слів і речень, а монолог адресований уявному співбесідникові у формі сварки із самим собою.¹⁴

Цікаву спробу зафіксування такого внутрішнього монологу знаходимо у новелі Василя Кліма «Туман».¹⁵

Василь Клим належить до письменників, які ще шукають свій власний голос, своє власне «я», письмо його ще різномірне, і воно приваблює внутрішнім неспокоєм. Цим і пояснюється те, що саме в нього подибуємо такий незвичний творчий експеримент.

Новела має всього дві сторінки, і представлений автором персонаж заблуdivся в тумані по дорозі додому. Він думає посваритись із дружиною, про яку йому сказали, що вона під час його довшої відсутності приймала до себе якогось мужчину. Переляканий до краю туманом і думкою про те, що заблуdivся і на нього можуть напасти вовки, він блискавично змінює свої наміри, починає доброзичливо думати про дружину і сумніватися в правдивості почутого, а коли нарешті натрапляє на шлях, він уже цілком помирився з дружиною. Ось уривки з цієї новели: «Справді, навіщо б Мордюку брехати? Чоловік він, сказати б, порядний, господар, приятелів у місті завів собі. «До опівночі в тебе вікно світитися, Левку, — задів мене за живе. — А чого б воно мало світитися так допізна, синку? Еге! Доглядів я якось, сказати б, ненароком. Дивлюсь — двері рип-рип! і не стукає, ніби в свою хату лізе... Не скажу хто, бо не впізнав, та, певна річ, чоловік, не баба». Брешеш, Мордюче, брешеш, заперечую, а в душі пече. А я ж любив свою Доцю, страшенно любив. Та що там — любив? Чого я не доставав моїй Доці». Це уривок з початку твору. А ось настрої персонажа доведеного до розпачу не ревнощами, а боязною за своє життя:

«Стій, звуки якісь роздаються, чи це часом не гудки паровозні? Здається, ні, напевне, виття собак. Господи, звідки тут собаки в чистому полі? Чи не вовки це? Боже, як виють. Пропав. Матінко рідна, пропав».

Як видно, внутрішній монолог оформлений як пряма мова персонажа, тому в деяких авторів він названий «вільна пряма мова». Ця назва досить точно окреслює його природу, і саме з цієї причини нам здається, що запропонований Булаховським термін «вільна непряма мова» краще окреслює протилежний прийом: передачі потоку свідомості персонажа від автора, ніж загальноприйнятий в українській мові термін «невласне пряма мова».

Для більшої доказовості наведемо уривок написаний «невласне прямою мовою». Він узятий з твору письменника, який добре володіє цим прийомом, Корнелія Регуша. Оповідання називається «Прийшло махом — пішло прахом», і в ньому ідеться про злодія Левона, який украв портфель набитий грішми, але через дощ гроші намокли і все пропало.¹

«І оглядаючи пильніше сумку, Левон дійшов висновку, що від Самсона Бигаря, якщо не по-доброму, то вже примусом видере щонайменше три пляшки. Інакше, хай собі Самсон попрощається з велосипедом. Левон уже двічі відсидів, а Самсон і нині, як пан, гуцається на вкраденому велосипеді. І спасибі! Ніхто не допитує, ніхто йому не докучає. «Ну й дурака ти, Левоне! Дай тепер шахраєві і портфель за ніщо. Ти бебехи випльовуєш, життям своїм нехтуєш, а злодюга Самсон ходитиме, як директор з шкіряним портфелем під пахвою. Ось дуля!» Нагороївся Левон, аж посинів. Схопив портфель і з ненавистю потеліпав ним. Зашаламотіли папери. Лють засліпила його, в очах пожовтіло. Бебехнув блискучим портфелем об землю, аж той чвахнув, бідолашний».

Розповідь ведеться в третій особі, від автора, але лексика, синтаксис, вкраплена пряма мова персонажа без дієслів мовлення — все це спрямоване на те, щоб перед нами постав, як живий, злодій Левон, щоб ми ніби читали його думки. Різниця між цим уривком і уривками з твору Кліма чисто формальна і полягає лише у вживанні не першої, а третьої особи. Інакше однакові і драматизм, і розмовна інтонація, і вкраплення уривків, сказаних вголос, або почутих розмов. Інша формальна різниця полягає в тому, що в тексті В. Кліма слова, сказані героєві іншою особою, відокремлені графічно, тоді як в тексті К. Регуша графічно виділені і довші висловлювання, які персонаж адресує в думці собі. Для підтвердження, продовжимо цитату: «Жулик, голодранець, вилупок!» — став лаятись майже вголос

Левон. Йому пригадалась остання прикра пригода, і вона викликала в ньому це злобне обурення. Минулого тижня він потягнув на станції у якогось заспаного типа валізку. «Бодай йому та валізка за труну послужила!» — бовкнув Левон. Заздрів тип Левона і кинувся за ним».

Порівняння взятих з цих двох новел уривків показує, що ціль обох авторів, незважаючи на відмінність вжитого типу розповіді (у Клима внутрішній монолог, у Регуша невласне пряма мова) той самий — оживлення чужих голосів, зображення людини не тільки зовнішньо, але і внутрішньо, у всій складності її психічного життя.

ХІІ. П'ЕСА ЯК СТРУКТУРА

Один з найбільш оригінальних теоретиків театру нашого століття, російський режисер і театрознавець Микола Євреїнов висунув у свій час дуже цікаву думку про витоки драматичного жанру. Заперечуючи розповіджений в історіях літератури елліноцентризм, який пов'язує всю подальшу долю театру із зародженням грецької трагедії й комедії, Євреїнов указав на те, що, як і в греків, театр зародився всюди з обряду. Але сталось це на різних пунктах планети, в різний час і в цілком незалежний спосіб, без видимого взаємовпливу.¹ А що найдивніше, майже в усіх випадках центральною фігурою в таких ситуаціях послужив козел, з назви якого й походить назва грецької трагедії, (дослівно «козлоспів»). У концепції Євреїнова найважливіша функція козла була в даному разі — відпущення. Він, як про це досить яскраво свідчить Азазель, — демон пустині в Біблії, — брав на себе роль очищення роду від колективного гріха. В євреїв це своєрідний демон, який виступає як медіум; вигнаний в пустиню, він розпускає тягар гріхів на всі чотири сторони світу. Ця роль не випадкова, бо, як показують новорічні обряди народів, зокрема маски, з цією досить химерною, хоч і корисною свійською твариною, пов'язано багато повір'їв. А якщо вже в наш час Василь Земляк зробив мудрого папа Фабіана героєм і коментатором химерного роману *Лебедина*

згряя, то він пішов за велінням тонкого художнього інстинкту й глибокого знання фольклору. Цап віддавна визволяв людей від морального тягаря на поворотних моментах року, коли перед відновленням часу треба було чистим і легкодухим зустрічати нові випробування. Євреїнов, вивчивши появу народної драми на різних меридіанах у тісному зв'язку з цими обрядами, написав між іншим книгу *Азазель і Діоніс*², у якій вивчає можливі паралелі між святкуванням у греків Діоніса, умираючого і воскресаючого землеробського бога виноградарства, і згадками в Біблії про цапа Азазеля. Адже у греків, як про це досить ясно свідчить теорія катарсиса в Арістотеля³, витоки театру тісно пов'язані з очищенням від гріха. Відмітимо до речі, що один з персонажів грецької драми нагадував козла відпущення.

Тезис Євреїнова був підтверджений, цілком незалежно від його праць, дослідженнями грецької трагедії, які належать Свенду Ранульфу. Праця датського вченого, *Заздрість богів і карне право в Афінах* появилася у Копенгагені 1930 року.⁴ Ранульф вважає, що постійною темою грецької трагедії була загибель тих, які, спонукані богами, заподіяли несвідомий злочин, але і тих, що були невинними; більш того, навіть тих, чий рід був без вини. З сучасного погляду, їх покарання видається непомірним з гріхом і дуже несправедливим, внаслідок того, що наше уявлення про злочин включає в собі такі елементи як преднаміреність, злий умисел і свідомість. Але уявлення еллінів про гріх ще зберігало моральні засади первісних общин, нещастя яких вважалось наслідком наявності морального бруду, засмічення землі гріхом, і єдиний рятунок для колективу міг бути тільки викуп ціною самопожертви індивідуума⁵. Інтрига трагедії *Едіп цар* досить яскраво підтверджує цей тезис. Індивідуум повинен умирати за людство. Тільки це могло заспокоїти колективне сумління.

М. Євреїнов і С. Ранульф мають рацію в своїх висновках. Але нам здається, що в часі виникнення грець-

кої трагедії все це вже не видавалось таким природним, як було в первісних общинах. І конфлікт між старовинними повір'ями і зародженням раціоналізму,⁶ що було великим внеском Греції в світову цивілізацію, породив проблемність, з якої й виникає моральне напруження стародавньої трагедії. Досить згадати про інтригу *Антигони* Софокла. Едіпова донька засуджена на смерть своїм дядьком Креоном за те, що самовільно виконала обряд поховання свого брата, бунтівника Полінейкеса. Не дочекавшись смерті в підземеллі, вона сама вішається. Заподіює собі смерть і її наречений, син Креона, Хеймон, і його мати, цариця Еввідіка. Ці трагедії в родині глибоко вражають Креона і він мучиться, усвідомлюючи, що все це наслідок його гріха. Але хор бачить причину нещастя глибше й заявляє: «Не согриши проти закону богів! Людина, що зазнається, спокутує за згідливе слово тяжким вироком, і тоді на старість навчається нарешті мудрості.»

Таким чином, глядачеві надалі залишається неясно, хто вчинив злочин: Креон, який заборонив похорон, чи Антигона, яка переступила цю заборону, але раціональне зерно таки було знайдено: найбільший гріх — це «гібрис», людська зухвалість, яка бере на себе сміливість вирішати, де добро, а де зло. Ідея проходить чи не через цілий старогрецький театр.⁷

Однак незалежно від цих нюансів, які вводить грецька трагедія в питання моралі, головною темою творів застається тема гріха (те, що Арістотель називає хамартія) і покарання, міра якого визначена долею, себто волею богів.

Така тематика збереглась надовго в європейській драматургії. Про це свідчить хоча б український шкільний театр. Наше твердження здавалось би дивним з огляду на її цілком відмінну морально-релігійну засаду. Адже цей театр, який виник за зразком театральних вистав у польських єзуїтських колегіях, мав завданням давати практичні уроки християнського віровчення і християн-

ської моралі, і окрім деяких міфологічних персонажів, що доповнювали план чудесного, сакрального, нічого спільного з язичництвом не мав. Але досить назвати кілька заголовків таких п'єс, щоб переконатись, що ці вистави були демонстрацією залежності людей і народів від божої волі. Про це в нас ішлося на початку розділу «Архітектоніка роману». Зазначимо однак, що формальний аналіз цих п'єс теж підтверджує їх демонстративний характер, пов'язаний з вірою в провидіння. Так Паулина Левін, авторка цікавої статті на цю тему, доходить висновку, що «барокковий шкільний театр не був театром інтриги. Швидше всього це був театр слів, концептуальних асоціацій і спеціальних сценічних ефектів».⁸

Однак нам здається, що таким він був не тому, що був барокковим, а тому, що в багатьох відношеннях був ще середньовічним. Бо, як ми про це вже писали, саме в добу барокко відбулись найбільш ґрунтовні зміни мотивації дії як в європейській прозі, так і в європейському театрі. Їх ґрунтом був рух реформації, який запропонував новий спосіб життя, усунувши страх перед потойбічним світом і постійну труботу про спасіння душі. Зокрема Лютер відокремив небо від землі, вказавши на те, що людина, саме тому, що вона людина (*quia homo sum*), може впасти в гріх. Відповіддю католицизму був рух контрреформації з її нетерпимістю і моральним максималізмом. Затиснена в лещата цих протилежних тенденцій, європейська література опинилась у колі великих дилем і сумнівів, що й створило ґрунт для складної моральної проблематики іспанського й італійського барокко та французького класицизму XVII-го століття.⁹ Ціхує ці течії відчуття контрастності й антитези, тенденція до гіперболи і драматичного напруження, які стають стимулами пошуку відповідних форм виразу, отже до виникнення нових структурних принципів художніх творів

Змінились, звичайно, не одні релігійні уявлення, адже лютеранство і кальвінізм самі були в свою чергу лише наслідком глибоких соціально-економічних змін на Заході в період зародження капіталізму. Ми виділили саме цю мотивацію тому, що в дану епоху зміни в області етики набирали щоразу форму релігійних догм, а церква намагалась виробити в свою чергу норми моральності. Тим важливішим є факт, що суперечки і боротьба проникли в твердиню релігійної ідеології, і хитання виявились саме в релігійній свідомості Західної Європи, бо у Польщі реформаторство потерпіло досить швидко поразку, а на Україні нові течії думки навіть не заявили про себе, хіба що в плані релігійного сектанства, де питання ставились інакше. Панівну ж позицію надалі зайняла православна церква, не менш консервативна в цьому відношенні, ніж католицька. Це й пояснює відсутність будь-яких моральних сумнівів в українському шкільному театрі, гаслом якого служила непогрішимість божого промислу. Звідси і недвозначний заголовок п'єси анонімного автора, представленої в Києві 1698 р., — *Царство натуры людской прелестію разоренное, благодатію же Христа паки составленное*, проаналізованої Паулиною Левін.

Для авторів п'єс українського шкільного театру, як і для автора біблійної книги Йова, навіть не існує питання про те, чому Бог дозволив, щоб зло запанувало на світі, хоча насправді Всемогутній міг його передбачати і завчасно відвернути¹⁰. Але тоді, коли на Україні грали вищеназвану п'єсу, на Заході вже лунала слава творів, автори яких сконцентровували свою увагу саме на цьому питанні. Десь 1640 року, щойно повернувшись з Італії на батьківщину, де вирували громадянські і морально-релігійні суперечки, Джон Мільтон задумав написати трагедію на грецьку манеру про спокушення людини Сатаною. Завершив її значно пізніше у формі довгої поеми. Коли 1667 р. появилася *Втрачений рай*, Мільтон був сліпим і переслідуваним, але продовжував вірити,

що Бог сотворив Адама досить сильним, щоб протистояти злу, тобто щоб вистояти, але і досить вільним, щоб упасти. Отже, тяжкий крок вибору належав йому. І хоча Бог не зробив нічого для того, щоб перешкодити підступним махінаціям Сатани, однак він послав архангела Михаїла, щоб розповісти першим людям про те, що на землю прийде Спас, який викупить первородний гріх і врятує людство.

Навіть найбільш релігійний з англійських письменників XVII-го століття не міг оминати у своєму творі ідею морального вибору, яка у нього вже стояла на рівні з ідеєю провидіння, божого промислу. Персонажі англійського театру брали на себе відповідальність вибору між добром і злом уже до Мільтона. У 1587 році писалась п'єса *Трагічна історія доктора Фауста*, автор якої, Крістофер Марло, показує свого героя, який продає душу чортові заради здобуття всемогутності, яку дає розум. Найбільш патетична сцена цієї трагедії — остання, в якій герой жахається того, що його душа буде незабаром повергнена в пекло на вічні муки. Герой Марло робить свій вибір ще відносно легко і швидко. Зовсім інакше задумав свого героя, Гамлета, наступник Марло, Шекспір. Інтерес його твору, написаного 1601 року, перенесений цілком на вагання героя, який аж під завісу бере своє фатальне рішення.

Критиків уже майже чотири століття бентежить проблематика шекспірівського *Гамлета, принца датського*. Про цю драму написана вже ціла література. Героєві давали і соціологічне пояснення як людині, яка втратила ренесансівську віру в єдність і гармонію світу й зрозуміла вовчі закони капіталізму, здригаючись від них, і психологічне пояснення, як драма пасивності й паралічу волі. Борис Пастернак назвав твір «драмою обов'язку і самопожертви». Всі ці пояснення правильні. Але чомусь усі критики судять про твір ізольовано, як про загадку світової літератури. Але ж він є лише ознакою великого повороту в історії світової драматургії. До-

силь буде для ілюстрації цього положення порівняти постать Гамлета з улюбленою постаттю давніх трагіків, а саме з постаттю Ореста. Обидва хочуть карати винників убивства батька, але Орест діє під владою долі тому, що має лише одну грань, одну іпостась — він месник. А Гамлет має десяток облич саме тому, що вагається. Як зазначає Ал. Чоранеску, безсилля Гамлета надати форму своєму вчинку походить від того, що ця дія відсунула б на користь однієї тисячі можливостей, які постачає йому уява¹¹. В своїх помислах Гамлет смакує всі можливості, доки придасть своїм вчинкам єдину і неповоротну форму, яка zarazом перекреслить всі інші варіанти, бо дія — це завжди обмеження і втрата свободи. Гамлет убиває короля лише хвильку перед тим, як умирає сам.

Дилему Гамлета можна поставити й інакше, а саме йдучи за аргументацією англійського критика Роберта Портера. Первісний вибір Гамлета: між життям і самогубством. Адже він ставить собі відоме питання «бути чи не бути?» Друга дилема — убити чи не вбити Клавдія. В момент убивства представника короля, Лаерта, а потім і самого короля, він уже покинув думку про самогубство на користь дії. Смерть настає його несподівано, без того, щоб він брав це до відома, а саме в результаті обману.¹²

Будь-яка з цих інтерпретацій підтверджує думку Ал. Чоранеску, що свобода волі не є щастям, а жертвою, боротьбою і болем. Драматизм полягає не у прийнятті рішення, а у ваганні, у сумнівах, які покривають гіркотою будь-який вибір¹³. Такий наслідок рішення людини, яка бере на себе відповідальність своїх вчинків і відмовляється від сліпого підкорення божій волі.

Ця риса характеризує і трагедії Корнелія та Расіна, хоч їх персонажі набагато більше керуються настановами релігійної моралі, ніж шекспірівські. Бо ж головним теоретиком французького класицизму був Рене Декарт, який писав у *Дисертації про пристрасні душі* («Discours

sur les passions de l'âme»): «Душу приманює водночас бажання і небажання якоїсь речі». ¹⁴ У вольових персонажів Корнеля це протиріччя залишається на рівні свідомості. Але і їхній героїзм це мука, яка ділить душу надвоє. Герої Расіна свідомі своєї слабості, і вони чіпляються за неї з якоюсь особливою насолодою, хитаючись між надією і розпачем, і їх внутрішня боротьба перетворюється на сенс їхнього існування; тому вони продовжують її самі ¹⁴.

Неспокій героїв Корнеля пов'язаний з їх розсудом, неспокій героїв Расіна — з їх пристрастю, але в обох рушійною силою є внутрішній розрив душі. *Це й стає надалі сутністю світової драми.*

Для ілюстрації цього положення звернемося до двох драм українського класичного репертуару.

П'єса І. Карпенка-Карого *Наймичка* писалась 1885 року. Сюжет твору коротко такий: сирота-наймичка Харитина любить парубка Панаса, але він любить Марусю. Маруся покидає Панаса, їде в місто, щоб стати коханкою гусарина Пилипа. Це й приводить Панаса до розчарування в усіх дівчатах, і коли Харитина признається йому в коханні, він відштовхує її, повіривши чуткам, ніби вона коханка багатого хазяїна Цокуля. В розпачі, Харитина насправді стає на короткий час коханкою Цокуля, який приголубив і врятував її від рабського стану в хаті шинкаря. Але самому Цокулю стає прикро від Харитиноного каяття і незручно від поговору, тому він підмовляє Панаса одружитись із дівчиною. Сама ж вона, будучи надзвичайно щирою і чесною натурою, розкриває йому всю правду. Панас удруге відштовхує її й вона топиться. Біля її трупа стоять у розпачі Цокуль, який за той час дізнався від адвоката, що Харитина його донька з покриткою Мотрею, і Панас, який пожалів за свою гарячковість.

Драматична дилема тут появляється в образах Харитини й Панаса. В обох випадках, і це дуже типове для драми як жанру, зроблений героєм вибір визволяє другу,

відкинену можливість, яка стає причиною катастрофи. Харитина вагається між Панасом і Цокулем, однак, прийнявши пропозицію Цокуля, її охоплює відчай найбільше через те, що не може дивитись Панасові в очі, хоч продовжує його любити. Щоб звільнити душу, вона каже йому правду, і це похитнуло його запізніле рішення одружитися з нею. Внутрішня боротьба ціхує і Панаса. Розчарування у Марусі не дозволяє йому відповісти ширим серцем на любов Харитини, яка подобається йому, його печуть розчарування і недовір'я і після того, як він відштовхує Харитину, — її любов до нього стає причиною катастрофи. Але найцікавіша в цій психологічній драмі є роль Цокуля. Він — справжній античний герой, як і Едіп, мимовільний винуватець кровозмішання. Стаючи коханцем Харитини, не знає, що він її батько. А дізнавшись, його охоплює біля її мертвого тіла подібний до Едіпового відчай. Це дуже цікаво хоча б тим, що на типову для української літератури тему покритки накладається тема античної трагедії. Такий синтез не повинен нас дивувати. Адже мистецтво живе постійним воскресінням свого минулого. Варто звернути увагу на те, що і в Шевченка є ситуації, коли батько став коханцем власної, нажитої від покритки доньки. Але він робить це свідомо, з типовою для деяких панів з шевченківських поем душевною зіпсутістю і садизмом, а Цокуль не виродок, а цілком нормальна, навіть добра, хоч трохи легковажна, людина. Однак саме він причетний ненароком до вчинку, якого пізніше вважатиме жахливим. Внаслідок цього він і перетворюється на трагічного персонажа типу героїв старогрецького театру. Не дарма він потім розцінить все, що сталося, божою карою за лукавство, називаючи себе душогубом, якому немає місця на землі, бо вона не прийме його тіло. І він готовий, як і Едіп, прийняти будь-яку кару в заміну божого прощення.

Друга вершина класичної драми, про яку в нас ітиме мова, це *Украдене щастя* Івана Франка (1893).

Як більшість класичних драматичних творів, *Украдене щастя* починається експозицією, яка інформує глядача про основні протиріччя в становищі головних дійових осіб. Далі слідує зав'язка. Вона є моментом, внаслідок якого закладені в цих протиріччях енергії розв'язуються. В *Гамлеті* такою акцидентною подією була поява привида батька, у *Наймичці* — відвідини Цокуля в хаті Бороха, коли він уперше побачив привабливу Харитину. В *Украденому щасті* нею є звістка про появу в селі Михайла Гурмана, якого досі Анна вважала мертвим. Саме тоді починається в душі героїні боротьба між коханням і обов'язком. Вибирає вона кохання, але відкинений варіант — вірність чоловікові — розгортається, завдаючи їй щоразу дошкульніших ударів, починаючи презирством односельчан і кінчаючи втратою Михайла, забитого її чоловіком, Миколою Задорожним. З психологічного погляду найбільш хвилюючий персонаж п'єси є Анна, душевна боротьба якої найскладніша і найдовша. Але таку боротьбу можна помітити і в Миколі, який вагається, чи закрити на все очі, чи відстоювати свою честь. Спочатку він вирішив мовчати, але далі, зацькований сусідами, будучи нападпитку, убиває жандарма. Здавалось би, що твердий, рішучий і пристрасний Михайло, який до того ще й розбещений безмірною владою над людьми, не спізнав сумнівів. Але це тільки позірність, бо його переживання не проявляються в словах і поведінці. Але коли він, умираючи, визнає, що давно думав покінчити з собою і навіть дякує Миколі, що зробив це він замість нього, стає ясно, що його душа була роздерта, і що він тільки з самолюбства не подавав виду. В критиці його несподіваний жест інтерпретується як проблиск благородства ще не цілком зіпсованої людини. Але доцільніше буде вважати це результатом боротьби двох протилежних душевних імпульсів, що і є структурною особливістю драми як літературного жанру. Адже смерть визволяє

його від психічних мук, і тому він ладен позбавити кари людину, яка йому спричинює смерть.

Жанр *комедії* витворився в європейській літературній традиції в добу античності. Сам термін походить від грецького слова *comedia*. В стародавній Греції так називали веселі народні процесії, які відбувались у честь бога плодючості Діоніса. Під час цих свят виконувались фалічні й бахічні пісні, які супроводжувались шаленими непристойними жестами і жартами. Процесії відбувались на нивах. З сіл комедія проникла в місто, зокрема в Афіни. Аттичні комедіографи сатиризували, як Арістофан, політичні та ідеологічні явища, суспільних і культурних діячів, або ж висміювали, як Менандр, певні вади людей. Римські комедіографи Плавт і Теренцій окреслили цілий ряд постатей і сюжетів, які позначили на довгі віки шляхи комедії. І якщо Карпенко-Карий в своїх комедіях *Сто тисяч* і *Хазяїн* висміював гонитву за грішми, ненажерливість і скупість, то він, властиво, модернізував сюжет *Аулуларії* Плавта, який запозичив його від Менандра. Цей же сюжет був розроблений Мольєром у комедії *Скупий*. У Плавта старий Евкліон, який жив завжди дуже бідно, знаходить горнець повний золота й тремтить за це несподіване багатство. Але злодії викрадають золото, і Евкліон шукає розпачливо винуватця серед глядачів: «Ловіть злодія, ловіть його! Що! Кого? Не знаю, не бачу вже, нишпорю в темряві. Куди я іду? Де я? Хто я? Не знаю: загубив голову. Молю Вас, допоможіть! Покажіть мені мерзотника. Ви, які сидите тут у білому випраному одязі, мов чесні люди. Скажи, і я тобі повірю. В тебе такий чесний вигляд. Що? Чого Ви смієтесь! Я Вас уже всіх знаю! Що, тут є більше одного злодія? Що ви кажете, жоден не украв скарб? Я від цього помру!»

Фінал п'єси *Сто тисяч*, написаної 1889 року, нагадує цю заключну репліку з комедії римського автора. Невідомий шахрай обдунив багатого селянина Калитку, продавши йому за п'ять тисяч карбованців, замість

обіцяних сто тисяч, чистий папір, наклепавши зверху кілька пакунків справжніх грошей. Втративши суму, яка б вистачила йому як завдаток для купівлі маєтку від сусіднього поміщика, який заліз у борги, Калитка вішається. Мрійник Бонаventura Копач, який спав у нього в клуні, збудившись, помітив, що той висить на бантині, зняв його і повернув йому життя, за що Калитка не зрадив, а, навпаки, почав кричати: «Обікрали... ограбили... Пропала земля Смоквинова! Нащо ви мене зняли з віршовки?? Краще смерть, ніж така потеря! (Ридає).»

З погляду Калитки, те, що сталося, справді трагедія, але автор воліє розглядати справи не з його точки зору, бо вважає, що для людини, яка мала 200 десятин землі, маєток сусіднього поміщика був уже не настільки потрібний, щоб за це йти на такий вчинок, який, коли б не завершився обманом, однаково карався б карним кодексом.

Цей твір, як і всі комедії (не говоримо про фарс, а про справжню комедію) є перевернутою драмою. В ньому закладені потенції драми, але внаслідок певного наданого зав'язкою напряду герой попадає не в трагічне, а в смішне, з погляду автора, становище. Калитка, який тремтить за кожну копійку і який не довіряє нікому (навіть від кума просить запоруку за сто карбованців пару волів), який відмовляється дати доньці обіцяне придане й воліє бути побитий сватом, аніж виймати з кишені гроші; який не дозволяє жінці їхати на возі до церкви, жаліючи більше худобу, ніж її, а з рук наймита вириває шматок хліба, гадаючи, що робітники об'їдають його, довірився прожджому невідомому чоловіку й пошився в дурні, втративши порядну суму грошей. Карпенко-Карий уважав захланність смішною і скористався випадками фальшування грошей, які справді відбулись у час написання п'єси в Єлисаветграді (про них повідомляла місцева газета), бо давали можли-

вість показати, до якого засліплення можуть доходити ласі на гроші люди.

Отже, комізм у першу чергу справа оптики, справа погляду на життя. Віншій інтерпретації, підказаній знаменитою книгою Анрі Бергсона *Le rire* (Сміх), смішність становища Калитки пояснюється перетворенням живої мислячої людини на мертву ляльку, яка сліпо, необдумано, механічно пішла назустріч абсурдній і деї збагачення задурно.

Як і всі комедії, твір *Сто тисяч* постачає багато інформації з попереднього життя персонажа, хоч показує лише його невеликий відрізок, який визначений зав'язкою, випадком і його завершенням. У даному разі він починається від пропозиції шахрая й кінчається розв'язанням мішка з папером. Це завершення відтворює в певній мірі початкову ситуацію, мінус втрата грошей. Таке повернення може обернутися в комедіях у сміх або в сльози. Епілог представляє спробу самогубства Калитки, але справа смішна, бо причина її незначна.

Отже комедія — це фрагмент життя героя, а її тривалість — це тривалість випадку. Це обумовлює досить обмежений духовний зміст комедії. Вона складається з епізодів, які викликані звичайно випадком. Чим тісніший зв'язок епізодів з випадком, тим більша єдність комедії, тим вища її художня вартість. Як еталон комедії можемо навести *Ревізор* Гоголя. Твір починається отриманою городничим звісткою про приїзд інспектора. Це *primum mobile* комедії, який викликає в усіх керівних людей міста острах, бо всі знають за собою певні «грішки». А оскільки «страх має великі очі», то вони зосліпу сприймають за страшного для них інспектора легковажного Хлестакова, людину без сьомої клепки в голові. Момент «розпізнання» мнимого інспектора є зав'язкою, тим випадком, який обумовить усі епізоди комедії. Подібну побудову має найбільш відома п'еса румунського класичного репертуару — *Загублений лист*

Й.Л. Караджале. Випадком, який обумовлює епізоди п'єси, є загублення любовної записки Зоїци Траханакє, молодої дружини пристаркуватого громадського діяча Захарія Траханакє, адресованої префекту Феніке Тіпєтєску, мужчини в повному розквіті сил. Це загрожує репутації ряду поважних діячів місцевої секції урядової партії, можлива і втрата депутатського місця у виборах, які в самому розпалі. Отож і починається гарячковий розшук листа і кампанія шантажу з боку опозиційної партії, до рук якої попав лист, і цілий ряд комплікованих перипетій аж до щасливого повернення загубленого листа в руки адресата. Такої єдності в п'єсі *Сто тисяч* немає, подибуємо ряд побічних ліній, як от — шукання Бонавентурою Копачем омріяного скарбу, невдалі оглядини Романа, сина Герасима Калитки у Пузирівни, сварка з робітниками і т.д., які хіба окреслюють додатково характер Герасима Калитки, але з акцидентною подією не мають нічого спільного. Все ж, автор не забуває на протязі розгортання дії про турботу Герасима Калитки у зв'язку з успіхом «блискучої» афери, і цілий ряд його вчинків обумовлені надією, що він таки заробить сто тисяч карбованців.

Випадок, який породжує комедію, включає в собі ідею полагодження і є джерелом напруження комедії. В будь-який момент непорозуміння, яке породило інтригу, може виправитися, і тоді все стане на місці. Хлєстакєв може зрадити себе, і всі зрозуміють, що його прийняли помилково за інспектора, загублений лист може в будь-який момент віднайтися, Герасим Калитка може в будь-який момент зрозуміти, що людина, яка обіцяє йому гроші, — шахрай. На протязі п'єси *Сто тисяч* навіть виникає такий момент можливого витверезення, коли Калитка посилає кума Савку до казначейства розміняти «фальшиві гроші». Внаслідок напруження, комедія потребує швидкої розв'язки дії.¹⁶

Проблема захланності, ненажерливості настирливо займала творчу фантазію Івана Карпенка-Карого. І він

розробив її ще глибше у творі, якого критика вважає шедевром на полі комедіографії, — *Хазяїн* (1900). Найбільш прикметна риса цього твору — відчутна присутність елементів драми. Зозуля, молода людина з певною освітою (він випускник землеробської школи), кінчає самогубством, задавлений «господарським колесом», робітники чинять бунт, обурені визиском, ледве не забивають управителя Лихтаренка, «хазяїн» Пузир покликаний до суду за участь у злісному банкрутстві й скоро помирає в результаті нещасного випадку. Якщо в будь-якій комедії існує зародок драми, то в цьому творі він навіть розвивається в кількох ключових моментах дії. Автор боявся, що сильний драматичний елемент зашкодить ефекту твору. В листі до сина він писав: «Комедія ця дуже серйозна, і я боюся, що буде скучна для публіки, яка від комедії жде тільки сміху. *Хазяїн* же зла сатира на чоловічу любов до стягання без жодної іншої мети, стягання для стягання! Побачимо, як-то вона піде».¹⁷

Карпенко-Карий бачив у вискочках такого типу трагедію цілої країни. Резонер п'єси, чесний і освічений багатій Золотницький, вигукує: «Ах ти нещасна, безводна хмаро! Прожене тебе вітер над рідною землею і розвіє, не проливши краплі цілющої води на рідні ниви, де при таких хазяїнах засохне наука, поезія і благо народу».

Саме це переконання й примусило автора посилити драматичний елемент. З цього погляду він ішов хіба проти смаків тодішньої публіки, але в жодному разі проти законів жанру. Адже комедія, як ми відмітили, — драма навиворіт, і чим інтенсивнішим буде драматизм комедії, тим більша буде її естетична вартість.¹⁸

Однак цей твір має один структурний недолік, про який не можна не згадувати. Про його наявність догадувався в певній мірі визначний драматург і театральний критик Я. Мамонтов, хоч він не дуже точно намітив

причини невдачі автора. Я. Мамонтов писав про безсюжетність твору, слабу динаміку і дуже повільний темп, уважаючи комедію *Хазяїн* найменш театральною п'єсою Карпенка-Карого.¹⁹ Однак це не зовсім так. Самі по собі епізоди цікаві, яскраві, дія різноманітна, характери яскраво окреслені й повністю розкриваються на протязі дії, інформація, яку ми про них отримуємо, вичерпна. Але справа в тому, що всі ці епізоди не злютовані, оскільки вони не залежать від зав'язки, від випадку. Зав'язкою мала послужити згода Пузиря переховати на своїх пасовиськах двадцять тисяч овець злісного банкрута Михайлова. Пузир іде на це дуже швидко, а потім майже забуває, потонувши в інших господарських турботах. Справа виринає епізодично в двох коротких явах III-ої дії (а таких яв у самій III-ій дії аж сімнадцять), а потім знову її кінець виявлюється в другій і в шістнадцятій явах IV-ої дії. Смерть Пузиря не має нічого спільного з цим випадком, він помирає від того, що, ганяючись за гусами, які скубли одну з 22 тисяч скирт, надірвав нирку, отже від його ж захланності, але, на відміну від такої ж смішної спроби самогубства Герасима Калитки, смерть Терентія Пузиря не має нічого спільного із зав'язкою, з випадком, від якого мали розвиватись усі епізоди твору. Тому п'єса й розпадається на окремі сцени, які, хоч і колоритні та цікаві для характеристики головного персонажа, зате не надають дії єдності й напруженості, бо, як ми вище бачили, напруженість комедії пов'язана із зав'язкою.

Обговорювані нами чотири репрезентативні твори українського класичного репертуару — п'єси суспільно значимі, в них поставлені пекучі проблеми доби. Але загальнолюдських проблем у них мало, вони загрузають в буденних, іноді навіть тривіальних справах. Розпочата драмою XVII-го століття лінія стала все більше вичерпувати себе. Потрібне було оновлення, і його підвалиною стали загально-людські проблеми, таєм-

ниці людського існування, спроба проникнення у світ безмежної темряви, який оточує нас, дрібних і короткочасних жителів планети, яка губиться в безмежних просторах космосу. Жодна наука не може розв'язати ці тайни, кволе світло може подати лише мистецтво.

Згідно з їхньою релігією, давні греки вважали, що розв'язання цих тайн криється у призначенні. Таким чином уже на самому початку драматургія поставила великі проблеми сенсу життя. І це зовсім не випадково. Стародавня людина бачила світ глобально, не відділяла ще людину від макрокосмосу, від великих сил, які управляють світом, і художні твори були покликані на те, щоб дати відповідь на суттєві проблеми життя і смерті, а не на буденні турботи існування. З їхнього погляду важливим і реальним було лише те, що є сакральним, а сакральне лише те, що є часткою космосу.

До цих джерел театру та мистецтва взагалі повернувся театр символізму. Один з визначних представників цієї течії, бельгійський поет Моріс Метерлінк, виступив з різкою критикою сучасного йому театру, вказавши на те, що в ньому показують лишень жорстокі сцени, які не відповідають поглядам на життя цивілізованої людини. В книзі *Скарб бідних* («*Le trésor des humbles*»), опублікованої в 1896 році, висловлюючи своє розчарування побаченими п'єсами, він зазначав: «Я прийшов з надією побачити таку річ про життя, яка була б прив'язана до його джерел і тайн такими вузлами, яких я не маю ані сили, ані нагоди помігити щоденно... Але найчастіше знайшов там таку людину, яка довго мені розповідала, чому вона ревнива, чому отруєє або чому кінчає самогубством».

Намічений Метерлінком вихід стосується насамперед структури п'єс. На його думку, велич і краса трагедії заключається не у словах, які супроводять і пояснюють дії персонажів і які зовнішньо потрібні, а в тих елементах діалогу персонажів, які на перший погляд несуттєві, зайві. В цих словах — душа великої драма-

тургії. До них прислухається наша душа тому, що тільки вони звертаються до неї, щось кажуть їй. Ці слова, вимовлені побіч необхідного для дії діалогу, розкривають істини глибші і навіть реальніші, бо вони ближчі до невидимого духу, який підтримує твір. Драми наближаться до краси і вищої істини лише в тій мірі, в якій вони усунуть слова, які пояснюють вчинки, замінюючи їх не стільки словами, які пояснюють «стани душі», настрої, а такими, які виражають постійні зусилля душі в її пошуках вищої краси та істини.²⁰

У власній драматичній творчості Метерлінк експериментував п'єсами такої фактури, в яких словами, не пов'язаними безпосередньо з сценічною дією, намагався збудити в глядача «поетичний стан душі», який зробив би його спроможним відчувати подих таємничого. Його драма-феєрія «Синій птах» ставилась на сотні сценах у різних країнах Європи.

Метерлінк мав великий вплив на українську драматургію. Серед письменників, які відчували його на собі, можна назвати Лесю Українку, Олександра Олесь і, звичайно, Івана Кочергу. Головне в реценції його творів як і інших творів символістського театру, було намагання зректисся тенденції перетворення п'єси на шматок життя і розуміти її як метафору. Інакше кажучи, елементи твору повинні функціонувати не завдяки їхньої екзистенціальної вартості, інформації, яку подають про щоденне життя, а завдяки системі посилянь, яку вони створюють і в яку імплікуються. Художня деталь функціонує не як відтворення реальної життєвої обстановки, вона має відносну вартість, внаслідок чого твір перестає бути наслідуванням життя. Мистецтво не стверджує і не заперечує певний світ, воно ставить його на обговорення. Метафоричне мистецтво багатозначне, воно вимагає не відповіді, а певного коментарю.²¹

В українській драматургії початку ХХ-го століття такому визначенню найбільше відповідає театр Лесі Українки. Її п'єси не є фрагментом життя, і не те має

значення, які життєві пригоди представлені в них. Реальні ситуації є, найчастіше, лише приводом до дискусії про життя, про найважливіші ідейні віяння доби, які авторка бачить як контрастні, протиставлені одна одній позиції. Паралелізм — як основний закон літературної творчості, — виступає в неї саме в такому вигляді. Недарма ж за обстановку вона вибирає, найчастіше, віддалені епохи, пам'ять про яких існує в нас лише завдяки писемним свідочствам, отже в такій формі, де вся складність реальних життєвих обставин зведена до мінімуму, наче дистильована. В найкращих своїх п'єсах Леся Українка розвиває тему водночас на двох планах, екзистенціальному і метафоричному, причому саме цей метафоричний план, а не життєвий, є основним. Цей спосіб творчості вдався поетесі не відразу, доказом такої невдачі є драматична поема *Осінь казка*. Однак пізніше вона виробила вражаючу майстерність у творенні таких п'єс, де кожна художня деталь, кожний елемент декорації і реквізиту має свого метафоричного відповідника, і саме ця паралельність рятує п'єсу від неясності і туманності, яка була наявна в *Осіній казці*, де реальний, побутовий план був відсутній, і п'єса була розроблена виключно на метафоричному рівні.

Нам доводилось докладніше аналізувати два з творів такої фактури, а саме *Кассандру* і *Лісову пісню*. Приступимо до аналізу її третього шедевру — *Камінного господаря*. Це художня обробка легенди про Дон Жуана. В минулому письменники внесли різні зміни в первісну форму легенди. Такі зміни зробила і Леся Українка, при чому всі вони зроблені заради повної відповідності життєвого і метафоричного планів. У творі йдеться про те, як «рицар волі» зрікається своєї свободи, бо після багаторічних пошуків гідної пари він знайшов її у особі Анни де Альварес, яка вийшла заміж за командора дон Гонзаго де Мендоза. Коли дон Гонзаго застукав у своєму домі дон Жуана саме в момент, коли останній обнімає Анну, між ними відбувається двобій, під час якого дон

Жуан убиває командора. Дон Жуан тікає на вимогу донни Анни, і вона вдає, що грабіжники вбили її чоловіка. Дон Жуан не може жити без неї, ходить її слідами, коли вона в жалобі. Їх бачать разом на кладовищі, а в Іспанії, де до сьогоднішнього дня період жалоби особливо шанується, це страшенна компрометація. Тим більше, що обидва порушники цих звичаїв належать до вищого світу, де етикет вимагає ще строгішого дотримання звичаю. Смілива донна Анна, щоб уникнути поговору, вирішує діяти відкрито і організує бенкет з участю дон Жуана, на якому об'являє прилюдно свої заручини. Дон Жуан у свою чергу зухвало питає через свого слугу Сганареля від пам'ятника на гробі командора, чи господар дому згоден з його участю на бенкеті. Відповідь прибула у формі врученого дон Жуану пергаменту з таким змістом: «Приходь, я жду». Після того, як гості розійшлись передчасно, вважаючи свою присутність зайвою, дон Жуан у розмові з донною Анною поступово підкоряється її амбіціям, будучи готовий поміряти плащ командора, бо і сам загорівся мрією зайняти в Іспанії перше після короля місце. Ставши перед дзеркалом, він бачить перед собою постать командора так, як на статуї. Вона виступає з рами, іде важкою камінною ходою просто до дон Жуана. Анна кидається межи них. Командир лівицею становить її на коліна, а правицю кладе на серце дон Жуана. І цей застигає, поражений смертельним остовпінням.

Уже короткий виклад сюжету (ми оминули лінію взаємин між дон Жуаном і Долорес, яка семантично відділена), вказує на масивну присутність образу каменя в різних його проявах.²² Декорація всіх дій п'єси так чи інакше пов'язана з каменем, адже двічі зустріч між донною Анною і дон Жуаном відбувається на кладовищі серед пам'ятників з каменя (перший раз він виходить з камінної гробниці), на початку третьої сцени знаходимо дон Жуана біля печери в околиці Кадикса, кілька сцен відбуваються в кам'яниці,— палаці Мендозів у Мадриді.

Слово «камінь» присутнє в самій назві п'єси, при чому, на відміну від Пушкіна, Леся Українка назвала свою п'єсу не *Камінний гість*, а *Камінний господар*, бо статуя командора приходить не як гість до оселі дон Жуана, а до себе додому, де він господар, а в цьому домі панує камінність; покоївка Маріквіта, яка раніше жила у веселій Севільї, знаходить, що тут навіть *повітря камінне*. З усіх виявів камінності, які увійшли до основної сюжетної текстури п'єси, найбільш знаменним здається нам фінал. Коли камінна статуя поклала руку на серце дон Жуану, він остовпів. Камінь у цій п'єсі не розбиває, не розчавлює, а лише паралізує. Французький літературознавець Башлар називає нахил до окам'яніння, — «комплексом Медузи». ²³ Йдеться про одну з трьох жажливих горгон, від погляду якої усе перетворювалось у камінь. Коли Персей убив єдину серед них смертну — Медузу — з її крові народились отруйні змії, які перетворили Лівію в пустелю. В критиці камінне начало п'єси зводиться лише до камінності, застиглості феодальної верхівки Іспанії початку XVII-го століття. Але це далеко не так. Камінною вважає поетеса будь-яку владу, яка спирається на привілейовану верству суспільства, бо вона робить того, хто наділений нею, консерватором, ворогом усього живого, це влада людей, які стали твердими як гора і від погляду яких все кам'яніє. Метафоричний план п'єси *Камінний господар* — поллярна протилежність метафоричного плану *Лісової пісні*, цього гімну вічному оновленню природи, яка протистоїть «камінній» руйнівній силі смерті.

У творі знаходимо ще й інший, уже відвертий натяк на попередню творчість поетеси. Вона кілька разів підхоплює і трактує по-різному казковий мотив *Осінньої казки*. В першій сцені донна Анна признається своїй подрузі Долорес, що її потаємна мрія бути визволеною відважним лицарем, який, долаючи небезпеку, прорветься на високу гору, де тримають її ув'язненою. Долорес вважає, що цим лицарем може бути її наречений

дон Гонзаго, але Анна заперечує це. Дон Гонзаго не рицар-визволитель, він сам — гора. В даний момент вона вживає це слово в позитивному значенні, сподіваючись, що може спиратись на нього, як на скелю. Лише з бігом часу вона відчуватиме його дім, в якому її пригнічують суспільні обов'язки його стану, як в'язницю. Дон Жуан підслухав сповідь донни Анни на цвинтарі й кілька разів у різний час нагадує їй про те, що він є омріяний нею лицар-визволитель. Але донна Анна не збирається тікати з ним, її цілком влаштовують пов'язані з перебуванням на горі привілеї і вона нарешті сама заманує лицаря на гору, засуджуючи його тим самим на закам'яніння.

Оскільки побутовий план цієї п'єси детально розроблений, коментарій істориків літератури зосереджується здебільшого на ньому, підкреслюючи наявність у ній критики консерватизму панівних класів і розкриття безперспективності індивідуалізму, носіями якого в Лесиній добі вважались анархісти. Але не можна зводити коментар лише до політичних аспектів твору, хоча б і тому, що твір переповнений символами, а символ завжди багатозначний. Символи гори і каменя мають, щоправда, в п'єсі свої соціальні відповідники, але в такій же мірі мають і міфопоетичні інференції, добре відомі в літературі неоромантизму, якою поетеса захоплювалася, хоч і не згоджувалась повністю з гаслами даних письменників. Саме ця подвійність симпатії і застереженості віддзеркалюється на метафоричному рівні твору.

Центральним символом п'єси виступає образ гори. В творчості неоромантиків «гора» символізує стремління людини до волі. Таке його значення в «Затопленому дзвоні» Гергарта Гауптмана і в поезії співця Татр, Казимира Тетмасра. В такому значенні виступає символ гори і в «Камінному господарі», зокрема у репліках донни Анни. З нею згоджується її наречений, Командор, називаючи її орлицею, яка в'є собі гніздо на високій

скелі. Чисте гірське повітря протиставлено «облесливим пахощам долин». Ця репліка донни Анни стає зрозумілою в інтертекстуальному прочитанні на тлі згаданого твору Г. Гауптмана, оскільки в ньому героя весь час приманює долина, село, де покинув родину, підкоряючись романтичному поклику любові до феї і мріям про створення незвичайного перегуку вилитих ним дзвонів. У неспроможності протистояти цьому поклику криється трагедія даного персонажа.

В літературі неоромантизму горі протиставлено безодню. В п'єсі Гауптмана ворожі людині холодні й бездушні істоти штовхають в безодню вилитий героєм дзвін і це стає початком його трагедії. І в п'єсі Лесі Українки прірва виступає як символ можливих поразок. Слово вживається Командором, який застерігає Анну від небезпеки порушення норм моралі, які панують у вищих колах суспільства. Наявність такої небезпеки примушує і дон Жуана поставити під сумнів вільне життя «на горі». На його думку, «з нагірного шпिला людині видно простори вільні, та вона сама прикована до площинки малої, бо леда крок — і зірветься в безодню». Зрештою, і донна Анна згоджується з тим, що насправді її оселя «в'язниця на горі», хоч, на її думку, на це можна дивитись і інакше, а саме, що це «спочин орлиній парі», це твердиня, і крилатий дух не може лякатись «безодні і кручі».

Особливість мистецького мислення Лесі Українки полягає у всебічному висвітленні того чи іншого поняття-символу. Внаслідок цього розкриваються діалектичні протиріччя, які скриваються у фактах дійсності, але і драматизм людського існування, як існування «на грані». У Філіпа Уілрайта знаходимо визначення становища людини, яке можна було б прийняти за дефініцію метафоричного плану цієї п'єси: «Людина живе завжди на пограниччі чогось більшого. Вона, здається, єдина тварина, яка перетворила неспокій на метафізичний принцип... Окрилені уявою, людські бажання летять далі

від мети природного інстинкту і знущаються над нашим зусиллям задовольнити їх».²⁴

Легенду про дон Жуана, рицаря який хотів завоювати серця незміреної кількості жінок, Леся Українка перетворила на повість про неспокій людини, яка загорілась бажанням підвестись на гору, вище від інших людей, здобути могутність і свободу ціною потоптання почуттів інших людей і найелементарніших правил людського співжиття. Поетеса використала просторовий вимір висоти, тобто поріг вертикальності, як символічний відповідник цієї грані людського існування, і в цьому наслідувала традицію неоромантиків. Та вона пішла далі від Гергарта Гауптмана в критиці неоромантичної поетизації поривів до висот. Внаслідок цього, метафоричний план п'єси, її естетичні інференції оригінальніші й істотніші, ніж соціально-побутовий план твору.

Не можна поставити під сумнів близькість театру Лесі Українки до поезики символізму. Її п'єси відповідають вимогам Метерлінка щодо питомої ваги слів, які не мають безпосереднього стосунку до мотивації дії персонажів, але ведуть нас до глибоких істин про людину, розкриваючи суперечність між дійсністю і мрією. Однак вона зуміла розширити границі панівної в її час риторики й створити на основі синтезу з іншими традиційними в літературі конвенціями і формами виразу вищу єдність. На жаль, цей фундаментальний аспект її творчості мало вивчений в українському літературознавстві.

На сторінках цієї книги ми неодноразово посилались на думку Михайла Бахтіна про те, що на вирішальних етапах свого розвитку кожний жанр повертається до своїх витоків. Тут діє свого роду механізм самоконтролю, зворотного зв'язку (feed back-u), врахування якого полегшує досліднику завдання перевірити свої гіпотези щодо шляхів і сутності літератури.

Початки радянського театру постачають для цього дуже вдячний матеріал. Як відомо, в перші роки радян-

ської влади організовувались у столичних містах так звані «масові дієства», в яких брали участь часом кілька тисяч людей. Вони відбувались найчастіше просто неба, але були і проекти спорудження для них спеціальних забудов. Так, наприклад, наприкінці 20-х рр. проект такої будови виношував на Україні нарком освіти Микола Скрипник.²⁵ Сенс цих монументальних театральних видовиськ був, насамперед, виховний. Метою було показати перед народом його власну історію, зафіксувати в уяві мас те, що в їх досвіді було найцінніше і найбільш драматичне. Але подібною ж була і функція релігійних вистав, з яких у свій час повстали церковна літургія й стародавній театр. Чи йдеться про сакральну історію, чи про десакралізовану, тут не відіграє ролі. Важливим є елемент фіксації, повторення, демонстрації. Адже обряд — це повторення реальних чи уявних моментів, пов'язаних із земним перебуванням божества, а присутнім пропонується участь у цьому лицедійстві.²⁶ Театр первісно виділився з обряду, причому проблематика, навколо якої концентрувалась увага його творців, була завжди гріх і його спокутування. Такий напрям спостерігається і в розвитку радянського театру. Паралельно з «масовими дієствами» йшов розвиток агітаційного театру, для якого найбільш типовим був показовий суд над ворогом, жанр «агітсуду». Напруга між патетикою обряду й драматизмом суду ціхуватиме надалі розвиток радянської драматургії. Для доказу будемо посилатись на досвід видатних українських драматургів пожовтневої доби. Мирослав Ірчан — свого роду Корнель українського театру. Його творчість знаменує собою перехід до душевних дилем, а найтиповіша з них: кохання чи обов'язок? Проблема винності зберігає свою яскравість і в театрі Миколи Куліша, де вона, в порівнянні з п'єсами Ірчана, значно поглиблена. Але на творчість цього найбільшого українського драматурга вплинула і обрядовість ранніх театральних вистав, і Куліш широко використовує для піднесення

патетики елементи церковної літургії, мотиви урочистої музики, в тому числі й духовної, іноді навіть в плані трагічної іронії. Головну функцію «масового дійства», а саме дати показовий урок історії, найкраще зберегла кінодраматургія, зокрема фільми Олександра Довженка. Творчість цього велетня світового кіно тісно пов'язана з Гоголем, який у свою чергу багато черпав у Е.Т.А. Гофмана. І не випадково після перегляду його фільму *Звенигора* в Сергія Ейзенштейна виникла думка написати статтю *Червоний Гофман* і показати в ній, як у Довженка переплітаються реальний і фантастичний плани.²⁷ Найцікавішим у цьому фільмі було намагання показати безсмертя народу. Так пояснюється поява в ньому невмирущого діда, шукача скарбів, якому пощастило врятувати скарб від усіх ворогів, які пригнічували на протязі віків український народ, але в його ж руках знайдена золота чаша перетворюється на череп'я. Вже в наші дні цього вічного діда зустрінемо в прекрасному російському фільмі *Сибіриада*. На жаль, на українському ґрунті, внаслідок торжества догматизму, первні довженківського мистецтва не змогли розквітати яскраво. Все ж, можемо назвати принаймні один твір, в якому оця гоголівська традиція, саме під впливом великого режисера, здобула повні права. Маємо на увазі чудову *Думу про Британку* Юрія Яновського, в якій беруть участь персонажі з гоголівських творів, а її протагоніст, Лавро Мамай, це наче оживлений герой народних лубочних картин. Як справжній багатир, він протягом дії встає на ноги, щоб гідно зустріти смерть, хоч ноги його спаралізувало ворожою кулею. А головний пісенний мотив твору це — мотив безсмертя, перетворення життя людини в легенду.

В силу обставин ця п'єса була надовго забута, а в репертуарі українських театрів запанували п'єси цілком іншої фактури, а саме п'єси Олександра Корнійчука.

Голосна прижиттєва слава Олександра Корнійчука далеко не виправдовується художньою вартістю його

п'ес. Спочатку він спробував іти по лінії експресіонізму, але зазнавши невдачі, натрапив у п'есі *Загибель ескадри* на цілком правильне вирішення драматизму, побудувавши твір на душевних ваганнях. Але ця душевна дилема торкається не головного героя, а лише одного з центральних персонажів, Гайдая, тоді як Комісар, Оксана, Стрижень — це люди, для яких вагань немає. Далі непохитність позицій характеризуватиме всі п'еси Корнійчука, які частіше всього нагадують двобій між позитивним і негативним початками. Зовнішньо це цілком відповідає принципам драматургії, оскільки автора цікавить насамперед дія, і, як те зауважив Гегель, в драматургії вчинок персонажа цілком природно викликає контрзаходи інших. Але принципи, в ім'я яких діють позитивні персонажі, не є результатом душевної боротьби, а беззастережного прийняття громадянських позицій, вироблених авторитетними органами, і ці директиви стосуються способів вирішення злободенних питань. Лише на схилі життя Корнійчук написав п'есу, в якій персонажі роздерті сумнівами і переживають справжні душевні драми. Ідеться про *Сторінку щоденника* (1964), в якій Корнійчук досить недвозначно засуджує прокурорський тон своєї попередньої творчості. Але для нового злету було вже надто пізно.

Настав момент підводити підсумки. Численні вищенаведені приклади драматичних структур підтверджують слушність тезису Михайла Бахтіна про монологічність структури драми.

Справді, герої п'ес користуються своєю індивідуальною мовою. Але це мова об'єктна, тобто вона спрямована лише на саму інтригу. Щодо задуму, то всі нитки, як у театрі маріонеток, тримає в руках сам автор. Фундаментальна монологічність драми, твору, що складається з суцільних діалогів, впливає із самої її специфіки. У *Поетиці* Арістотель вказував на те, що головне завдання драматурга не є портретизувати персонажів, а створити сценічну дію. Він писав: «Кожна трагедія

має сценічну обстановку, характери, фабулу, словесний вираз, музикальну композицію, а також і думки. Але найважливіше при цьому є склад подій, оскільки трагедія є наслідуванням не людей, а дії і життя, щастя і недолі, а щастя і недоля заключаються в дії, і мета трагедії зображувати певну дію, а не якість: люди є такими або іншими за своїм характером, а за діями є щасливими або навпаки. Отже, поети виводять дійові особи не для того, щоб зображувати їх характери, а завдяки їхніх вчинків вони схоплюють і характери, отже дія і фабула складають мету трагедії, а мета вище всього».²⁸

Інакше кажучи, вирішальним елементом драми є дія, вона в свою чергу є *аналогом долі*. Новітня драма не порушує відкрите Арістотелем правило, вона примушує самого героя вибирати шлях свого щастя чи недолі, а недоля набирає форму контрзаходу інших персонажів, або точніше ефекту такого варіанту долі, який герой відкинув у результаті внутрішньої боротьби. Це є ядро драми, яке виключає можливість реального, суттєвого діалогу, тобто рівноправ'я двох провідних ідей, двох життєвих позицій, які би схрещувались у творі. Останнє слово залишається завжди за автором, не в тому розумінні, що він виступає коментатором подій (драматичний твір може прекрасно обходитись без резонера, рупора автора, або без прямого коментатора), а в тому, що розгортання інтриги підказує, що він вважає доцільною розв'язкою конфлікту.

М. Бахтін виразив цю думку так: «Драматизований діалог це сюжетна (об'єктна) сутичка двох зображуваних позицій, які цілковито підкорені вищій, останній позиції автора. Монологічний контекст у даному разі не розмикається і не послаблюється»²⁹.

Внаслідок цього драматичний твір, незважаючи на велику напруженість ситуацій, не менш монологічний, ніж поетичний, і великі драматурги світової літератури були водночас великими поетами. Найяскравіший при-

клад це Шекспір, причому він був поетом не тільки в сонетах, але і в драматургії. Його п'єси структурно споріднені з поемами. Це відмітила і англійська критика.

Відомий дослідник символіки п'єс Шекспіра, Уілсон Найт писав: «Шекспірівська п'єса це суцільна сценічна поема скріплена за допомогою уособлень, сугестії настрою і прямої поетичної символіки».³⁰

П'єси Шекспіра дуже вдячний матеріал для застосування методики структуралізму, який вироблювався на-самперед на основі розбору поетичних творів. Поруч із ідейно-тематичним аналізом, аналізом символіки, лінгво-стилістичний і, зокрема, структурний аналіз, виявляються також дуже результативними щодо розкриття підтексту шекспірівських п'єс, їх глибинних прошарків. Такі методи аналізу необхідні, зокрема, для розуміння однієї з найкращих, але водночас і найбільш загадкових п'єс Шекспіра, його «лебединої пісні», поетичного заповіту, — *Буря*.

На думку Фрая, представника міфологічної критики, герой п'єси, чарівник Просперо, намагається врятувати суспільство від хаосу й порочності. Саме цей низький, або точніше, нікчемний, негідний людини ступінь існування втілений Шекспіром в стихії моря. Земляки Просперо, колишнього герцога Мілано, рятуються від корабельної аварії й попадають на далекий острів, де Просперо живе пустельником. Порівняння з п'єсою *Сон літньої ночі* доводить, що в Шекспіра ліс — символ здійснених мрій і бажань, це вищий, кращий від звичайного світ. Перебування в лісі сприяє духовному очищенню новоприбулих на острів, вони позбуваються поступово життєвого бруду, стають новими людьми.

Н. Фрай відрізняє і серед персонажів п'єси певні моральні ступені. Між ними зустрічаємо маски — втілення добродетелей, до яких належить, зокрема, добрий дух Аріель і демонічні істоти, до яких належить Калібан, чие ім'я є анаграмою слова «канібал». Перевага на стороні доброго начала, оскільки це комедія, а в

задуманій Н. Фраєм міфологічній системі літератури комедія є відповідником міфа весни, інакше кажучи, — спасіння, викупу від гріха. Торжество добра символізовано і образами закоханих, які виявляють найкращі людські потенції, найбільш благородні людські почуття, що протистоять низьким інстинктам хтивості, захланності, заздрості, сліпої пристрасті. Ці дві шкали взаємодіють постійно у п'єсі внаслідок магічного характеру перипетій.³¹

Норсроп Фрай розробив свою теорію насамперед на основі уважного вивчення всієї творчості Шекспіра. Однак, парадоксально, міфологічна інтерпретація Фрая не є досить охоплюючою саме для цього шекспірівського твору.

Вона не покриває одні з центральних тем п'єси, як і всієї драматичної спадщини Шекспіра, а саме протиріччя між видимістю і реальністю. Здавалось би, все просто: своїми чарами Аріель присипляє підряд того чи іншого персонажа, щоб за цей час тверезі виявили своє справжнє єство, провадили без перепон свої інтриги, а потім будить вчасно потенціальні жертви, щоб злочин не відбувся. Але саме у зв'язку з чарами виникає не тільки атмосфера сновидінь,³² але і онірична лексика³³, оте «сонне мовлення», про яке згадує один з персонажів, Себастьян. Постійно зустрічаємо сумніви, чи та або інша річ відбувається, а чи мовиться усні чи наяву. І оця словесна гра персонажів переростає в семантичну сіть, яка покриває всю п'єсу і знаходить свою кульмінацію в знаменитій репліці Просперо з першої яви IV-ої дії, завершення якої процитуємо в перекладі М. Бажана:

...Ось так само,
Як і хистке єство цього видіння,
Розкішні замки і священні храми,
І вся земна велика куля, все,
Що зійшло навкруг, — безслідно зникне.

Мов привиди безплотні, мов хмарини.
Ми створені із сновидінь. І сном
Оточене життя маленьке наше...»

Останній рядок перекладається коментаторами Шекспіра ще і як «сном завершене», «із сну зроблене», або «сном увінчане». Це протиріччя, ця багатозначність вжитого Шекспіром терміну *gounded with* відображає водночас і важливість теми сновидіння в даній п'єсі, і глибину думки вираженої Шекспіром в рядках, які справедливо стали крилатим висловом.

Як відомо, творчість Шекспіра вщерть наповнена полісемічними виразами, оксиморонами, каламбурами. Таку гру слів зустрічаємо і в наведеній репліці. На жаль, в українському перекладі не можливо було її передати. Про її наявність говорить Іфор Івенс. Вона проявляється у вживанні англійського відповідника до терміну «земна куля» (*globe*), яке в даному разі може стосуватися рівночасно і назви театру, з яким пов'язана вся кар'єра Шекспіра актора, драматурга, співвласника. Івенс вважає, що тут говориться, зокрема, про зміни, які пов'язані з перетворенням Глоб-театру з відкритої сцени на закриту і взагалі з розумінням потреб у театрі, як і з його власним прощанням з театром³⁵. На початку цієї ж репліки Просперо запевнював свого співбесідника Фердинанда, що всі актори, які брали участь у спектаклі, були духами і щезли безслідно. Отож, не тільки дія самої п'єси і життя взагалі, а також і театр, мистецтво прирівнюються сновидінню, яке в свою чергу є результатом магічних дій. Двозначність «театр — магічна дія» зберігається в монолозі Просперо з першої яви п'ятої дії, його нібито написано як прощання Просперо із окультизмом, із езотеричною наукою, якою він захопився до такої міри, що через неї, властиво, втратив міланський престол, взятий від нього облудно спритнішим братом. Просперо заявляє, що він поламає паличку чарівника і сховає книжку глибше, ніж проникло

колись олово. Але коментатори одностайні в тому, що в цій репліці насправді сам Шекспір прощався з своїм мистецтвом драматурга, яке дозволяло йому збудити мертвих; за допомогою створених ним ельфів він погасив сонце на небі й розпустив бурі. Все це досить прозори натяки на зміст його власних п'єс, на механізм їх створення.

Всі ці складні семантичні кореляції і метафори, як-от смерть-сон,³⁴ життя-сновидіння, життя-театр, театр-магія «міфом весни» не пояснюються, їх можна дослідити лише при допомозі інтертекстуального аналізу мовного рівня, розкриттям тісної спорідненості цих асоціацій з карнавальною традицією світової культури.

Далі представимо іншу інтерпретацію твору, пов'язану з його мовним рівнем. Вона була підказана нам прочитаною в популярному журналі заміткою польського перекладача Шекспіра, Мацея Сломчинського. В цій замітці автор розповідає про те, що п'єсу *Буря* він знав з дитинства, багато разів перечитував її, але коли довелось її перекласти, то уважне вивчення тексту привело до того, що його несподівано вразила одна раніше непримічена деталь.³⁷ Зокрема, його почало драгувати те, що в творі надто багато разів говориться про носіння дров. Але навіщо ці дрова? Адже на острові тепло, і ніякі потреби, пов'язані з нагріванням печери і готуванням їжі, не можуть виправдати численні скарги Калібана і Фердінанда, які примушені нести на плечах величезну кількість дров. Отож залишається єдине пояснення: на острові знаходиться пекло, де за християнським повір'ям горить цілий час великий вогонь для покарання грішників. Таке припущення підтверджується, на нашу думку, і кількома репліками, які без цього співвіднесення до наскрізного мотиву носіння дров звучали б як пусті словесні візерунки. Відомо, що носій дров, Калібан, син злої чарівниці Сікоракс, вважає своїм батьком самого чорта. Фердінад, тільки-но потрапивши на острів, вигукує: «Пекло пусте і всі чорти

тут!» Гонзало ж заявляє, вживаючи при цьому відомий напис на воротах пекла з *Божественної комедії* Данте, що він тут зречеться всіх своїх надій. Калібан, вмить зачарований постаттю Стефано, який здається йому виходцем з іншого, вищого світу, питає його: «Ти часом не з неба упав?»

Таке мовне тлумачення твору не суперечить міфологічній інтерпретації Норсропа Фрая, а лише надає більш конкретний вираз тим категоріям, які у Фрая аж надто абстрактні. Не весняне відродження, а суворі випробування в пеклі поликані на те, щоб очистити людей від гріховності. Це цілком припустиме в межах культурної традиції, до якої належить Шекспір. Висновок, який робить з цього припущення Сломчинський, не нав'язується однак з такою ж певністю. Він, зокрема, вважає, що оскільки в п'єсі йдеться про пекло, то духами є не тільки надприродні, а й людські істоти, персонажі, які попали на острів внаслідок корабельної аварії. Міранді спочатку здається, що Фердінанд це дух, і вона виражає свій жаль з приводу бідних душ, які залишились на розбитому кораблі. У першій яві третьої дії Фердінанд висловлює думку про те, що Міранда своєю прекрасною вдачею спроможна збудити мертвих. Просперо запевняє новоприбулих, які вважають його духом, що він, навпаки, людина. Отож і ця тема наявна в словесній тканині п'єси, але вона перехрещується з темою магії, за допомогою якої живі істоти й духи спілкуються між собою. Двозначність збагачує підтекст п'єси. З другого боку, внаслідок того, що в п'єсі утворюється неясність з приводу того, чи виступають живі персонажі, чи душі померлих, які спокутують гріхи в пеклі, десь у підтексті цієї світлої, ефірної п'єси приховується думка, що в результаті випробувань, страждання і мук людина повинна відродитися душевно на землі, а не деінде.

Інтертекстуальний аналіз *Бурі* Шекспіра зайвий раз доводить, що методика структурного аналізу на мовному рівні дуже цінне знаряддя для дослідника драма-

тичного жанру, бо п'єси, як і твори великої прози, мають свою мовну структуру, в якій віддзеркалюються всі інші значеннєві рівні. Мовний аналіз сприяв у даному разі виявленню сенсу інтриги твору не в меншій мірі, ніж методика міфологічного аналізу, не кажучи вже про звичайний розбір сюжету і персонажів, який неодмінно спростив би багатозначність цього прекрасного твору.

Ми вирішили випробувати дійовість цього методу на «самому» Шекспірі ще й з інших причин. Адже вище ми торкались проблеми мовного рівня драматичних п'єс. У іншому місці аналізами п'єс Лесі Українки, Миколи Куліша, Івана Кочерги продемонстрували плодотворність цієї методики. Але українська література для таких спроб просто-напросто незоране поле. Черпати нерозроблені проблеми можна повними пригорщами. А про Шекспіра написана вже ціла бібліотека. Здавалось би, вже все сказано і нового слова не скажеш. А проте методика структурного аналізу, шлях до розбору від словесної структури до інших рівнів виявився спроможним і тут розкрити нові обрії для дослідника.

ХІІІ. СТАТИСТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Слово *поетика* похідне від слова *поезія*, що означало у грецькій мові «творчість», «вироблення», будучи в свою чергу віддієслівним іменником від *поєін*: робити, створити, виготовляти. Навіть у Платона слово «поетес» ще вживається із значенням «ремісник». Не випадково ж і слово *поетика* чітко зберігає смисл «творення» і довгий час його значення співпадало з поняттям «посібник для написання літературних творів». Таке призначення мали «поетики» античності, але навіть і Ренесансу й барокко. Довгі століття учні вивчали в школах не тільки уміння розуміти поетичні твори, але і мистецтво їх написання, при чому відповідні посібники риторики писались здебільшого латинською мовою. Такі посібники існували і в українських колегіях, за допомогою них писались хвалебні пісні й шкільні драми, і вчителі поетики продемонстрували не тільки своє знання теорії риторики і поетики, але й хист творити на основі правил, які викладали.

Романтизм порвав назавжди з цією традицією. Він гаряче відстоював і аргументував неможливість писати без вродженого таланту, більш того, без геніальності. Творець літератури переставав бути ремісником, який засвоїв добросовісно певні правила і вправлявся в певному хисті. Він був наділений самим Творцем даром, який носив як гордість месіанства, або як тягар проклят-

тя, але який неодмінно ставив його вище інших людей. Отож, і поетика втратила своє практичне застосування як прикладна наука, всілякі технічні «дрібниці» мистецтва слова поступово втрачали інтерес для науки про літературу, яка все більше зосереджувала свою увагу на коментарі, на інтерпретації літературних творів, аж поки не зійшла на есеїстику, на імпресіоністські «роздуми» про той чи інший твір. І тільки на початку ХХ-го століття славна російська формальна школа (т. зв. опоязівці) зуміла повернути поетиці, науці про мистецтво слова, її колишнє достоїнство.

І все ж ця реабілітація і понині часткова. Віра, що найкращий посібник поетики може витворити хоча б посереднього поета, підірвана, здається, назавжди. Роль поетики обмежується до узагальнення досвіду творців літератури. Ці ж творці в свою чергу вчаться ремісничої сторони своєї роботи не з посібників, а один від одного на прикладі найкращих письменників минувшини чи сучасності. На нашу думку однак, поетика як прикладна наука продовжує у певних ділянках зберігати своє значення, при чому не як технічний посібник, а як можливість перевірки слушності теоретичних узагальнень на практиці¹. Таких ділянок може бути більше. Ми вважаємо найцікавішими дві з них: кількісний аналіз і аналіз художнього перекладу.

* * *

Кожна наука повинна домагатися квантифікації, кількісного вираження вивченого нею матеріалу. Коли знайдемо кількісний вираз якостей і об'єктивних ознак явищ, ми досягнемо точного розуміння процесів і точного їх опису. Найбільш надійним методом введення точних методів у стилістику є статистика. Однак у стилістиці статистика не може застосовуватись, як, скажімо, в демографії. Тут проводяться певні обчислення показників населення щодо віку, професії, національності і т.д., і

на цій основі робляться відповідні висновки щодо його складу. Такий метод не відповідає вивченню індивідуальних якостей стилю письменника. Тут не маємо однозначних елементів, які піддаються обрахунку в такий спосіб, щоб із результату обчислення можна зробити певні висновки. Можна підрахувати лише деякі повторні моменти в текстах творів, але основні показники стилю можна вивчати тільки у порівнянні з стандартом літературної мови, або з стилем інших письменників. У такому разі не слід застосувати шаблони, бо може легко пропасти величезна кількість приложеної праці, головню коли підрахувати речі очевидні, як, скажімо, діалектизми в Стефаніка, «босяцькі» слова у Винниченка, або чужі слова в Миколи Вороного чи Петра Карманського.

Експериментальна поетика нічим не докаже свою користь, навпаки, скомпрометує себе такими «працями». Отож, статистичні обчислення стилю не слід робити дилетантським способом. По-перше, потрібна відповідна апаратура, тому що рахівницею не можна дати кількісну характеристику текстів, що охоплюють кілька тисяч слів. Результативним для їх глобального аналізу може бути тільки рахунок проведений при допомозі електронних обчислювальних машин. По-друге, навіть будучи ознайомленим з технікою кібернетики, не можна приступити фронтально до таких обчислень. Треба брати до уваги існуючу світову наукову практику. Найбільший досвід у цьому відношенні має французька лексикальна школа, в межах якої функціонують уже два десятки років центри, які провели обслідування стилю ряду визначних французьких письменників, у першу чергу великих драматургів XVII-го століття. Найбільш відомим представником французької школи стилістичної статистики є П'єр Гіро, який розробив і концепт коефіцієнтів стилю, про який ітиме мова нижче. Але щоб пояснити, в чому полягає трудність таких обчислень, яка була розв'язана французькими мовознав-

цями, візьмемо приклад з української літератури. Поставимо, наприклад, собі за мету дати кількісну характеристику стилю поезії Шевченка. Користуємось двома джерелами: частотним словником української мови і частотним словником мови Шевченка. Чи зіставлення обох словників може засвідчити про особливості мови Шевченка поета? Звичайно, ні. Адже частотність вживання слів у Шевченка треба зіставляти не із ситуацією в сучасній мові, а з ситуацією його епохи. А ще оригінальність його мовної практики розкривається не шляхом зіставлення безпосередньо із загальнонародною мовою, а зіставляючи з мовою інших поетів, тобто представників того же жанру, бо в інших жанрах панують інші кореляції. Висока частотність певних слів поетичної лексики у Шевченка може, наприклад, завдячуватись не стільки його індивідуальному стилю, як їхньою популярністю в мові українських романтиків 30—50-х років минулого століття. Але ж не тільки мова окремого жанру в цілому відрізняється в чомусь від загальноживаної мови. Їй протиставляється мова художньої літератури взагалі і, ширше, писемна мова як відмінна від усної. Отож, кожний з цих показників треба виділити зокрема, щоб дійти до зіставлення, скажімо, «мова Шевченка» — «мова його доби». Нас цікавить характеристика мови Шевченка як геніального творця саме в цьому контексті, а не у порівнянні з сьогодишнім станом української мови. Зіставлення з сучасною мовою може хіба доказати, що від часу Шевченка до сьогодні українська мова зробила великий поступ, але ні індивідуальні риси шевченківського стилю, ні його виразність на фоні поетичної мови доби, на фоні мови Метлинського, Афанасьєва-Чужбинського, Віктора Забіли або Миколи Петренка, не будуть враховані. А саме ці фактори в даному разі є найбільш вагомими.

Індивідуальні риси стилю письменника пов'язані з його слововживанням. Але вони виділяються саме на фоні доби, бо те, що для поета було найбільш заповітним

у контексті слововживання іншої епохи, може видаватись претензійним, манірним, а то й невиразним. Скажім, функціональність стилістичного використання Шевченком старослов'янізмів може бути виявлена до кінця тільки при одержанні порівняльних кількісних даних щодо частотності вживання тих же слів у нього і в його сучасників, але в жодному разі не на тлі сучасної мови.

Викладені вище міркування до цього часу не брались до уваги українськими вченими. Існують, однак, приклади їх врахування при вивченні російської літератури. Отож на них будемо й посилались. Найбільш гаряче цей метод відстоює норвезький вчений Гейр Хетсо, керівник кафедри російської літератури в університеті Осло. Свою статтю *Несколько замечаний о лексике стихотворений М. Ю. Лермонтова* він починає таким міркуванням: «Поезія складається не із звукових ефектів і глибоких думок, а є мистецтвом вибору слова. Вірш створюється не з думок, а з слів. Поза словами немає в поезії «почуттів» і «думки». Два вірші відрізняються один від одного вживанням слів, а два поети — вибором слів і способом поєднання цих слів. Якщо відомо, яким словам віддає перевагу поет, відомо, які думки займають його і цікавлять. Тому вибір слів визначає не тільки творчість поета, але і його творчу особистість»². Хетсо відмічає при цьому, що не всі літературознавці згоджуються з цією точкою зору, але зате маємо цінні свідчення такого роду самих поетів. Щоб встановити характеристику лексики Лермонтова, Хетсо співставляє його слововживання з слововживанням 20-ти російських поетів, які народились між 1792—1821 роками. З творів кожного взято приблизно 2000 словоформ, отже разом (в сукупності із творами самого Лермонтова) понад 43 тисячі слововживань, що дорівнює довжині сукупного тексту самої творчості Лермонтова. Отже корпус тексту репрезентативний для всього, що було написано віршем російською мовою між 1820—1849 рр. Результати 20-х інших поетів складають ста-

тистичну норму вживання даного слова, текст Лермонтова — індивідуальну видозміну. Перша таблиця складається з дієслів. У Лермонтова помічається перевага найбільш простих, широко вживаних дієслів, таких як *быть, любить, мочь, знать*, при чому *любить* і *мочь* зустрічається удвоє частіше, ніж в інших поетів його доби, зате його коефіцієнт найближчий до частотності вживання в загальнонародній мові. Щодо улюблених Лермонтовим іменників, то помітна подібна частотність їх вживання і в Баратинського для таких слів як *ум, счастье, душа, пора, судьба*, зате від усіх сучасників Лермонтов відрізняється частотою вживання слова *мука*, яке надibuємо в нього найчастіше при згадці про нещасливе кохання і яке римує часто-густо з словом *разлука*. Цікаво відмітити і високий коефіцієнт вживання слова *люди*, що вказує на демократичну спрямованість його творчості, на його кровну зацікавленість долею російського народу. В Баратинського, навпаки, дуже високий коефіцієнт має іменник *ум*, що цілком закономірно, оскільки цей поет-інтелектуал найчастіше ставив собі питання про протиріччя між запитами серця і доводами розсудку. В Тютчева найбільшу частотність має іменник *свет* в розумінні світла, що пояснюється космічною проблематикою його творчості, його зацікавленістю місцем людини у всесвіті і в природі.

Дуже цікавим є список найбільш активних у Лермонтова прикметників. Висока частотність деяких з них, як, наприклад, *полный* і *милый*, не має силу доказовості, тому що це відповідало нормі поетичної мови того часу. *Милый* вживається дуже часто і в Пушкіна. Повертаючись до вищевисловлених міркувань, зауважимо, що на тлі сьогоденної поетичної мови цей факт виглядає принаймні дивним, тому що слово *милый* втратило багато із своєї свіжості. Це подібно тому, як сталося у румунській поетичній мові із словом *dulce*, яке у Емінеску або в Александрі мало високу частотність, а сьогодні жоден румунський поет не вживатиме його з

огляду на переважно гастрономічний відтінок. Щоб ви-яснити своєрідність творчої особистості Лермонтова на основі частотності вживання певних прикметників, най-краще спиратись на слова *мрачний* і *напрасний*. Адже вони є прикметами гордого героя Лермонтова, який безуспішно бореться з ворожим оточенням. Тільки в поета романтика ці прикметники могли бути такими активними. Слово *мрачний* вживається в нього три-чотири рази частіше, ніж в Баратинського або Тютчева. Зате у Тютчева дуже активний прикметник *великий*, якого пов'язано частково з тематикою його поезії, в якій значне місце припадає політичним віршам, у яких згадується про велич Росії, і релігійним, де говориться про велич Бога.

Запропонований Г. Хетсо метод виявляється дуже корисним для розкриття творчої особистості поетів, оскільки він підводить нас до віднайдення ключових слів, необхідних для інтертекстуального аналізу поезії. Це дорогоцінне домоміжне знаряддя і для сторонника психокритики, тобто дослідника, який керується психоаналітичними принципами, продовжуючи працю Зігмунда Фрейда і особливо К.Г. Юнга. В сучасній французькій критиці цей метод блискуче представлений Шарлом Мороном, але сугестії для такого типу інтерпретації знаходимо вже в Бодлера, який, вказуючи на наявність у творчості кожного поета нав'язливих ідей, які служать головним поштовхом до його творчості, сказав: «*Le mot traduira l'obsession*» (Слово виявить обсецію³). Оскільки метод лексичної статистики, продемонстрований норвезьким славістом, спроможний виявити відносну частотність вживання слів, він значно полегшить труд адепта психокритики.

Однак, як тільки перейти до прози, проблема ставиться інше. Адже прозаїк намагається вловити насамперед «чужу мову», голоси своїх персонажів, слововживання яких у жодній мірі не є характерною для нього самого. Ця «чужа мова» загрожує в прозі ХХ століття

знеособити навіть авторський план, оскільки, зливаючись із ним, вона унеможливує відділення авторського голосу від голосу персонажів. В такому разі лексична статистика стає просто непридатною для виявлення визначальних рис творчої особистості автора. Доводиться шукати для статистичних спостережень іншу платформу.

Найбільш надійною з них є, на нашу думку, такий кількісний аналіз стилю прозаїка, який спирається головним чином на кореляції всередині речення, в тому числі і на способі пов'язання речень між собою. Теоретична сторона доцільності аналізу стилю на рівні речення обґрунтувалась нами в попередніх розділах. Хочеться тепер докладно розповісти про дуже цікаву книгу, в якій можливість такого типу спостережень продемонстрована на практиці. Йдеться про працю американського філолога Луїса Тонко Міліча *A quantitative approach to the style of Jonathan Swift* («Кількісний підхід до стилю Джонатана Свіфта», 1967)⁴.

Вище ми відмітили, що статистичні спостереження не слід провадити на очевидних літературних явищах. Міліч щасливо уникнув цю небезпеку, поставивши своїм завданням підтвердити статистично один свій здогад, який суперечив позиції всіх критиків. Йдеться про твердження, нібито стиль Свіфта простий і невимушений. Це твердження ґрунтується на настановах, які зустрічаються в критичних виступах самого Свіфта, який різко критикував претензійний, оздоблений стиль своїх сучасників і радив писати просто, використовуючи для більшої переконливості велику літеру в написанні слова «простота». Щодо власного стилю, то, справді, Свіфт у міру можливостей намагався чесно дотримуватись своїх принципів і використовував прості, загальноживані слова, уникаючи всіляких мовних прикрас. В його рукописах можна помітити, що він послідовно викреслював незвичні слова, замінюючи їх відомими.

Однак, як справедливо відмічає Міліч, і як ми також показували на сторінках цієї книги, під свідомим кон-

тролем людини знаходяться здебільшого лише самі слова, тоді як будова речення, пов'язане з мислеоформлюючими процесами, не підлягає свідомому контролю. Будучи матрицею мислення, каркаси речень кристалізуються в ранньому віці й залишаються незмінними. Людина навіть не помічає особливостей свого ідіолекту на рівні речення. Їх видно лише збоку, і такі спостережливі письменники як, наприклад, Діккенс в англійській літературі, або Лесь Мартович в українській, добивались чудових художніх ефектів, вияскравлюючи комічність побудови речення того чи іншого персонажа. Досить згадати про мовну партію Радовича в романі «Забобон»; котрий штучно зв'язував між собою цілком різнорідні думки прислівником «укінці», засвідчуючи в такий спосіб свою розумову обмеженість. Будова речення дається чудовому пародіюванню, про це свідчать неперевершені пародії Юрія Івакіна на стиль сучасних українських письменників. Але сама людина ніколи не помітить цього у себе, тому що, як сказав уже Бюффон, „*Le style c'est l'homme même*” — «Стиль — це сама людина». Після двісті років блукань англійської критики, Міліч знайшов при допомозі кібернетики способи проникнути в саму тканину стилю Свіфта, в особливість побудови його речень, і в такий спосіб зумів вияснити всі його координати. В першій частині книги він застосовує кількісний вимір до явищ більш периферійних, як, наприклад, особливості переліку, і доводить, що автор із сатиричною метою ставив у один ряд речі різнорідні, нехтуючи вимогами простоти і економії засобів. На нашу думку, це можна було б помітити і без обчислювальних машин, адже подібні явища в творах Гоголя були помічені критикою за допомогою традиційних способів спостереження стилю. Цікавішими здаються нам статистичні спостереження Міліча щодо глобальних аспектів стилю цього письменника.

Він підходить до цього питання з боку особливостей сполучення між собою поодиноких синтаксичних одиниць.

Відомо, що історичний розвиток сполучення речень йде в будь-якій мові від паратаксису до гіпотаксису, від сурядного зв'язку до підрядного. Про це нам доводилось переконатися і при аналізі ритмізованої прози, коли відмічали, як тяжко, просто неможливо, зберегти у нових мовах суцільно паратаксичну структуру старогрейського синтаксису. Про це свідчить також історична граMATика слов'янських мов, і не випадково Скворода, який спирався головним чином на структуру старослов'янської мови, міг більше дотримуватись паралелістичних структур, ніж це зробив автор *Книги буття українського народу*, Костомаров, в якого нагнітання сурядних зв'язків звучить штучно. Новітні мови мають у порівнянні з архаїчними високий ступінь членування зв'язних текстів, зокрема писемних, а також ускладнення способів об'єднання речень у зв'язному висловлюванні. Показником цього ускладнення є збільшення числа сполучників і сполучних слів при одночасному збільшенні числа синтаксичних категорій.

Синтаксичний аналіз текстів Свіфта свідчить про дуже комплікований спосіб об'єднання речень. Це виступає особливо яскраво при порівняльній статистиці числа сполучників і сполучних слів, використовуваних Свіфтом і представниками англійської літератури будь-якого часу. Бо така особливість ні в якій мірі не пов'язана з особливостями писемної мови його доби. Вона пов'язана безпосередньо з його мисленням. Свіфт сам відчув, що зловживає сполучниками, і коректи його рукописів свідчать про те, що він старався зменшити їх число. Але скільки б він їх не зменшував, вони надалі залишились дуже численними. При тому йдеться не про їх розподілення, а дослівно про їх нагнітання. Порівняльні таблиці показують у Аддісона 5,5 сурядних сполучників, 7,1 сполучників підрядності і 3,3 сполучні

слова на 200 речень. У С. Джонсона відповідні цифри 5,8; 6,2; 1,4; у Маколі, письменника ХІХ-го століття, майстра високої патетики 7,4; 4,1; 1,5, тоді як результат підрахунків у Свіфта прямо фантастичний: 20,2; 5,4; і 8,3. Пояснюється це тим, що Свіфт не тільки вживає складні синтаксичні конструкції, які вимагають цементування сполучниками для виявлення їх внутрішньої взаємозалежності. Він уводить для поєднання двох порівняно простих синтаксичних одиниць по декілька сполучників як от: «і незважаючи на все; і хоч; і як; і якщо; і тому; і так; і якщо же; подібно до того що; і тому як; і тому коли», і найбільш цікаво, — «і тому якщо незважаючи на те» на англійській мові and therefore if notwithstanding, — стоять поруч чотири сполучники, щоб поєднати два речення. Яка рація такої рясності лексично несамостійних слів у письменника, який уважав своїм ідеалом писати коротко й ясно? Адже таке багатослів'я не сприяє вираженню комунікативного завдання речення. Це так. Але воно створює враження логічності, доказовості сказаного. І Свіфт, який писав про речі фантастичні, часом абсурдні, підсвідомо прагнув викликати в читача довір'я щодо правдоподібності й доречності повідомлення, і виробив поступово такий стиль, в якому речення схоже на логічно досконале судження, іноді навіть на бездоганний силігізм. Хоча це тільки видимість, важливою для автора була не відповідність між повідомленням і фактами дійсності, а саме оце враження логічності, що створюється у сприймача. Але оскільки таке враження і в читача утворюється нижче порога свідомості, до недавню цю особливість не примітив жоден критик, хоч вона є дуже яскравою характеристикою його стилю.

Ці два експерименти підтвердили Мілічу, що йде правильним шляхом і що кількісний аналіз стилю Свіфта справді доцільний з огляду на можливі сенсаційні результати. Отож він пішов далі до вивчення синтаксично-семантичних аспектів стилю. На основі уривків з різних

творів Свіфта він склав корпус з 63.000 слів, як бачимо, в 30 разів більше, ніж корпус тексту, на основі якого зробився кількісний аналіз стилю Лермонтова у Гейра Хетсо. Кожне слово було замінено певною цифрою, в залежності від частини мови до якої належить, занесено на перфокарту і комп'ютеризовано. Подібні операції були проведені і щодо стилю сучасників Свіфта. Проводились різного роду переміщення для в'яснення співвідношення частин мови стилю Свіфта і його сучасників. Розрахунки були дуже комплексними, недарма ж вони викладені в книзі досить солідного формату. Можемо згадати лише про деякі результати. Дослідник встановив, що мова Свіфта є яскравим прикладом дієслівного стилю з помітним переважанням дієслів над прикметниками. Щоб зробити з цього належні висновки, слід врахувати теорію німецького психіатра Буземана, який провадив досліди над дітьми. Він записав їх розповіді, підрахував у них співвідношення прикметник-дієслово і запримітив, що співвідношення відрізняється від однієї дитини до іншої, а далі в цієї ж дитини після певного часу це співвідношення міняється на користь прикметників, як доказ кращого пізнання дійсності за рахунок активності, рухливості. Американський психіатр Бодер продовжив ці експерименти над дорослими і підтвердив висновки німецького вченого, помітивши, що широке вживання дієслова характерне для більш динамічних, активних і суб'єктивних людей, тоді як прикметники ширше використовуються людьми більш розважливими.

В літературознавстві з подібними даними треба оперувати обережно, бо співвідношення прикметник-дієслово міняється і в залежності від жанру, наприклад, у драмі переважатиме дієслово, в наукових розвідках прикметник. Але навіть при таких застереженнях, стиль Свіфта, безсумнівно, яскраво дієслівний.

Представлені досі методи математичної статистики стосуються загального аналізу стилю письменників. Але

існують і спроби кількісного аналізу поодинокого аспекту літературної творчості. Такі спроби робились, зокрема, і на Україні, при чому їх запровадив відомий лінгвостиліст В.В. Коптілов⁵. Він зацікавився можливістю кількісних характеристик семантики літературних творів і дослідив питання атрибутивності, підрахувавши відношення кількості означень у даному тексті до кількості означуваних слів, назвавши це відношення статистичним коефіцієнтом атрибутивності (СКА). Підраховується не кількість означень, а число словникових одиниць, які виступають у функції означення, і число означуваних слів. Наприклад у таких рядках:

У місті *синьою юрбою*
Робітники на працю йдуть,
Кричать гудки мов сурми бою
І трактор *владною ходою*
У полі *чорну* ріже *путь*.
Там, де шосе привітно лине
В село долиною з гори,
Звучить із вікон піаніно,
І у садку за *синім тином*
Веселий гомін дітвори
(В. Сосюра, *Дніпрельстан*)

Улюблений епітет Сосюри *синій* виступає як означення слів *юрба* і *тин* і він рахуватиметься лише раз, бо це та сама лексема. Отже СКА буде 5:6. Далі В. Коптілов досліджує відношення кількості всіх ужитих у тексті означень до кількості наявних означуваних елементів і називає вислід *динамічним коефіцієнтом атрибутивності* (ДКА). У нашому прикладі він дорівнюватиме 6:6, буде отже вищим від СКА, що є цілком природно, бо у кожного письменника буває так, що ті самі епітети характеризують різні предмети і явища.

Коптілов звернув також увагу на вірш В. Сосюри *Васильки*, який має особливо низький СКА — 0,44. А оскільки в даному вірші надibuємо невелике число означальних словосполучень, ДКА дорівнює 0,26.

Ці показники свідчать про те, що в Сосюри означення досить одноманітні, й небагато предметів мають розрізнявальні ознаки. Показник цей має, звичайно, відносну вартість. Бо в Сосюри обмежений склад прикметників і означальних словосполучень компенсується високими інтонаційними і емоційними вартостями його поезії. До речі епітет, хоча деякі українські поети, як, наприклад, М. Рильський, віртуозно його вживають, не є обов'язковою ознакою поетичності. Недарма ж Михайло Драй-Хмара писав, характеризуючи різні типи слів, «що повнодзвонні, як мед пахучі та дзвінкі»:

Епітет серед них як напасть
уродиться, де й не чекав⁶,

бо рясність епітетів може бути ознакою інерції стилю. Тому ми не поділяємо цілком ентузіазм В. Коптілова, який оцінив як дуже знаменний отриманий при аналізі вірша Лесі Українки *Мелодії* результат, а саме СКА 0,85 і ДКА 0,44, тобто доказ, що Леся Українка вживає різноманітні епітети, часто виділяючи означальні відношення. Хоча ця цифра і є на користь Лесі Українки в порівнянні з Сосюрою, вона аж ніяк не ставить її вище інших поетів, навіть її сучасників символістів, які намагались замінити означальний прикметник іменником більш абстрактним і узагальнюючим. Зіставити між собою слід було не Лесю Українку і Сосюру, а Лесю Українку з її сучасниками по лінії співвідношення прикметник-іменник з атрибутивною функцією. З другого боку, якби автор зіставив Сосюру не з поетом іншої епохи, а порівняв би різні етапи творчості того ж Сосюри,

його висновки були б більш доказовими. Адже тенденція до самоповторення, збіднення художніх засобів була в Сосюра ознакою занепаду його таланту, ранній Сосюра значно оригінальніший щодо вживання художніх засобів, в тому числі й епітетів.

Доведеться знову підкреслювати вищесказане. Не досить прикласти до літератури досконалі технічні методи дослідження. Треба точно вияснити доречність пошуку, треба знати, до чого й як прикласти рахунок частотності. У зв'язку з цим хочеться зупинитись на інших спостереженнях частотності епітета, які справді мають силу доказовості й представляють собою нове слово в поезиці стилю. Йдеться про статтю І.В. Шталя: *«Гомерівський епітет як елемент художньої системи»* поміщеній у згаданому вже нами збірнику «Поэтика древнегреческой литературы». Орієнтоване на епітет, дослідження виправдовується в даному разі тим, що справді в Гомера це наяскравіший художній засіб, і результати такого пошуку доказові не тільки щодо окремого автора, але і щодо розвитку поетичної свідомості людства. Статистичні спостереження Шталя над гомерівським епітетом орієнтовані на те, щоб виявити співвідношення епічної реальності і суб'єктивну істину стародавнього ідеалу, істину, яка первісно мала сакральний характер. В такому стилі «вибухи частотності» свідчать про зміни світогляду. Статус епітета змінюється в міру того, як міфологічне мислення відходить у минуле, визволяючи образ від символіки міфу. Автор демонструє це положення, вивчаючи частотність вживання епітетів каменю. Так, наприклад, епітет «туманний», який був спочатку атрибутом старовинних богів моря, став надалі епітетом моря, а пізніше повітряного простору над морем, і вже в Гомера він прикладається також до скель «оповитих імлюю».

Спостереження над синонімікою назв каменя дозволяють автору встановити їхню взаємозамінимість. Наявність тих же епітетів при різних назвах стає в та-

кому випадку доказом того, що епітети не стільки означають предмет, як виражають певний ідеал. Творці епосу вважали, що та чи інша властивість предмета необхідна з погляду орієнтації на цей ідеал. Так пояснюється поява постійних і так званих скам'янілих епітетів. Остання група, на думку автора, цілком ізольована і нетипова. Типовою є постійність епітета, а скам'янілість не виходить за рамки особливостей постійного епітета, який характерний для епічної візії в цілому, незалежно від того, чи той чи інший епітет супроводжує згадку про епічних героїв. Всі герої потенційно наділені цими якостями. І оскільки всі персонажі гомерівських епопей належать до числа героїв, нема чого дивуватись, якщо епітетами величності наділені навіть жебраки. З погляду естетики величного і рясного, яка виразилась в цій творчості, звеличання як предметів, так і людей, цілком доречне, і кожне вживання таких епітетів треба співвіднести до цілості епічного світу.

В цьому поетичному світі все, що відступає від цього ідеалу, сприймається в контрасті з ним, тому в Гомера «невеликий» зустрічається 41 рази, тоді як епітет «маленький» лише 4. Співвідношення зміниться вже в Есхіла.⁷

Автор розглядає уважно хронологічні нашарування, доводячи, що те, що з нашого погляду в епосі є недоречним, насправді є лише результатом накладання текстів, які походять з різних епох, відображаючи ставлення до чотирьох поколінь героїв. Ці нашарування взаємопроникають і взаємодіють в рамках цілісної художньої системи.

Здавалось би, що статистичні спостереження автора можуть зацікавити лише дослідників античності, примушуючи їх переглянути свої необгрунтовані погляди на постійні й скам'янілі епітети в Гомера. Насправді інтерес цих досліджень значно ширший. Не забуваймо, що український народний епос також рясніє постійними епітетами. Отже, проведений І.В. Шталем статистичний аналіз може послужити поштовхом і зразком для по-

дібних же досліджень української народної творчості, і ми певні, що такі дослідження виявляться цікавими і результативними.

Статистичні методи дослідження поезики стилю тільки-но розпочаті. Їх вік — кілька десятиліть. Але напевно вони ще принесуть багато несподіванок і допоможуть усунути багато необгрунтованих положень, які тримаються в науці лише силою інерції.

XIV. АНАЛІЗ ПОЕТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ

Проблема перекладу поетичних творів належить до найскладніших теоретичних проблем лінгво-стилістики. Деякі літературознавці вважають, що повноцінний поетичний переклад взагалі неможливий, інші дошуковуються варіантів компенсації неминучих втрат, треті твердять, що переклад буде задовільним, якщо перекладачеві вдасться віднайти і відтворити домінанту поетичного твору, тобто той мовний рівень, який у ньому найбільш яскраво виділяється. Такий рівень може бути стилістичним, образно семантичним, синтаксичним, ритміко-інтонаційним, ідіоматичним або евфонічним¹. Радянський дослідник О.І. Гайнічеру, в якого ми взяли цей перелік, чомусь поставив евфонію на останньому місці й замінив не цілком слушно термін «домінанта», який зустрічається у Яна Мукаржовського, не дуже точним терміном «лейтмотив», хоча в його статті, властиво, показані саме розкриті празькою структуральною школою перспективи для теорії перекладу. Варто проте зазначити, що думка Мукаржовського про існування певної доміанти в поетичних творах була піддана вже критиці. На нашу думку, вона заслуговує уваги, але для теорії перекладу поетичних творів вона не є доцільною, оскільки надто ускладнює її проблематику. Її прийняття означало би відмову від пошуків єдиної й цілісної теорії перекладу на користь емпіричного підходу до справи. Однак існу-

ють загальні риси, які відділяють поетичну творчість від прозової, стиль поезії від стилю прози, і на підставі цієї диференціації розроблення теорії поетичного перекладу стає можливим. Прекрасне визначення цієї специфіки знаходимо зокрема в працях Поля Валері. Він писав: «У практичних або абстрактних використаннях мови, тобто в тих її використаннях, які утворюють прозу, форма не зберігається, не продовжує жити після збагнення тексту, вона розчиняється в ясності, вона діяла, уможливила розуміння, жила, тоді як вірш виникає наче навмисно для того, щоб воскреснути з свого попелу і стати заново, до безконечності, тим, чим він був напочатку. Поезія пізнається по цьому дивовижному ефекту, на підставі якого можна дати їй і визначення, а саме по тому, що вона має тенденцію повторюватися у своїй формі, примушуючи наш дух відтворювати її, якою вона є»². На наш погляд, протиставлення між прозою і поезією у формулюванні Валері надто різке, зокрема, ритмізована проза також належить до утворів, що збережені в пам'яті у своїй первісній формі, про що свідчить хоча б літургічне використання псалмів, а церковний обряд широко спирається на сугестивну дію повторень, рекурентцій, магії слова. Але в загальних рисах таке розмежування цілком слушне, і в подальших наших міркуваннях ми його враховуємо як підставу для розроблення критеріїв адекватності поетичних перекладів з української мови на румунську і з румунської на українську. Такі основні критерії два:

1. Успішне відтворення глибинної фоносемантичної структури оригіналу, оскільки саме звуковий рівень є тим, який уможливлює поезії воскреснути і відтворитися у своїй первісній формі. В звуках поезії концентрується її настрій, ними утворюється той невимовний чар, яким окутані і думки, і образи, і висловлені у вірші почуття. Аналізуючи звуковий склад перекладу в порівнянні із звучанням оригіналу, дослідник повинен вивчати зокрема густоту фоносемантичних сітей і розпо-

діл фоносемантичних вузлів. У разі, що в перекладі частотність таких сигналів буде приблизно однакова і в ньому буде врахована їх дистрибуція в оригіналі, переклад вважатиметься успішним³.

2. Вирішальне значення мовної структури поезії пов'язане у великій мірі з тим, що поети використовують максимально засоби емоційної експресивності, які їм постачає рідний національний ґрунт, певна національна мова. У зв'язку з цим, такі фактори як сталі словосполучення, ідіоматизми, фольклорні ремінісценції і образи набувають велике значення в інтертекстуальних зв'язках поетичних творів, виступаючи часто носіями їх основних думок. Перекладач повинен «вкластися в контекст» оригіналу, повинен уловити параметри етнічно-культурного контексту, які, на жаль, з різних причин не завжди передаються задовільно, особливо коли йдеться про переклади з мов, що належать до різних мовних груп, а це може часом затушкувати навіть провідну ідею твору.

Провіряти слушність встановлених вище критеріїв будемо на румунських перекладах вірша Шевченка *Садок вишневий коло хати* і на українських перекладах *Лучафера* Емінеску.

Нам відомі три переклади вірша Шевченка *Садок вишневий коло хати*, а саме Вірджіла Темп'яну 1915 року, Віктора Тулбуре 1952 р. і Михаїла Садов'яну 1945 року.

Нижче зіставимо тексти трьох румунських версій першої строфи і 3-го та 4-го рядків другої строфи, в яких виражена провідна ідея даного вірша.

Шевченківський оригінал звучить так:

Садок вишневий коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть,
Плугатарі з плугами йдуть,
Співають ідучи дівчата,
А матері вечерять ждуть.

Розмір строфи — чотиристопний ямб, чергуються жіночі й чоловічі клязули у формі перехресних і парних рим за схемою АББАБ. Здавалось би, схема класичного п'ятивірша, квінтету, з типовим для літературного вірша розміром. Але якби вся майстерність Шевченка обмежувалась лише регулярною просодією і римуванням, то ми не мали б перед собою поета з такою складною оркестрацією вірша і такою великою силою словесної фасцинації, яким був Кобзар⁴. В цій строфі можна віднайти густу фоносемантичну сіть утворену кореляцією голосних. Характеристика цього звукопису полягає у великій гуштині повторів голосних у середньому рядку: «ПлУГАтАрі з плУГАми йдУть», і в наявності прилогосного звуку *в* в середині 3-х з 5-ти рядків строфи (Вишне-Вий-Вишнями-Вечеряти) з паронімією перших двох слів. Але найважливіша фонетична особливість цієї строфи — інерція двотактності. Справді, Шевченкова фоностилістика спирається на звукові особливості фольклору, навіть тоді, коли він пише розмірами літературного вірша. Тому двотактність і хорейчна тенденція народного силabisного вірша збережені в яскравих перегуках слів, якими починаються і завершуються рядки, а синтаксичний паралелізм відображується у наявності дієслівних рим і в рівномірному розподілі логічних наголосів. Отож опорні наголоси всіх рядків знаходяться на обох краях: Садок-хати, хрущі гудуть, плугатарі-йдуть, співають-дівчата, матері ждуть, а чотири з цих п'яти слів-рамок рядків перегукуються і на звуковому рівні *садок-хати* (звук *а*), *хрущі-гудуть* (звук *у*), *плугатарі-ідуть* (звуки *у* та *і*), *співають-дівчата* (перегук трьох звуків *і*, *в*, *а*).

Чи вдалось перекладачам відтворити цей багатий і типовий для творчості Шевченка звукопис? У Вірджіла Темп'яну ця строфа передається так:

Lîngă colibă-i o livadă
 Ce-adoarme-n zumzet de albine,

Se-ntoarce-a satului cireadă
Iar mame stau la porți s-o vadă
Și-așteaptă talerele pline⁵.

Темп'яну був першим, хто переклав Шевченка віршем на румунську мову, взагалі він перекладав з німецького. Це єдиний його переклад з української мови і по тому, як він транслітерує прізвище поета Schewtschenko, стає ясно, що він перекладав цей вірш не з оригіналу, а з якоїсь невідомої нам німецької версії твору. На такій довгій дорозі втратилось багато. Це позначилось уже на метриці. Чотиристопний ямб збережений, але схема п'ятивірша стає АБААБ чомусь, а в другій строфі вже всі рими перехресні. Чергування чоловічих і жіночих клязул замінюється більш звичайним для румунської поезії суцільним римуванням жіночих клязул. Щодо адекватності перекладу нема що й говорити, хрущів замінено на бджоли, що гудуть, як у Кошбука (In miezul veții), вишні взагалі зникли, а замість плугатарів і дівчат повертається увечері в село череда.

А проте в такому катаклізмі дещо все-таки у цьому перекладі врятовано, а саме настрої оригіналу, можливо тому, що перекладач відчув спорідненість цього вірша з деякими ідиліями Кошбука і Емінеску і орієнтувався на поетичну майстерність цих румунських поетів, віднайшовши в румунській традиції способи відтворити урівноваженість інтонації оригіналу. Звертає на себе увагу наявність цезури, внаслідок чого рядки розподілені на майже регулярні піввірші (5 + 4, 5 + 4, 5 + 3, 6 + 3, 3 + 6). На фонематичному рівні такому розподілу відповідають: у першому рядку на початку і в кінці двох крайніх слів звуки *i* і *a*, у другому рядку перше і останнє повнозначне слово починається на *a* і завершується на *e*, в третьому рядку такі ж повнозначні крайні слова мають по одному дифтонгові, в четвертому — двом суміжним звукам *a* на початку рядка відповідає голосний *a* в наголошеному

римотворчому складі, в останньому ж рядку в першому піввірші домінує звук *a*, в другому звук *e*. На відміну від оригіналу однак, певна синтаксична симетрія (3 з 6-ти рядків відкриваються дієсловом) не утворює звукові паралелізми на рівні рими.

Стільки міг добитися перекладач, якому не був відомий оригінал і який керувався лише інтуїцією на основі існуючих у румунській поезії традиціях, зокрема моделі поезії Кошбука і вимогах благозвуччя.

Ситуація значно покращується у випадку Віктора Тулбуре, який, хоча українською мовою не володіє, але мав нагоду працювати за підрядним перекладом і почути звучання оригіналу. Ось текст його перекладу:

Livada vișinilor coapte,
E zumzet lung de cărăbuși.
Plugarii trec. Curînd e noapte.
Cîntînd vin fete. Le așteaptă
Bătrîne mume-n prag de uși⁶.

В порівнянні з перекладом першої строфи Темп'яну, відразу ж звертає на себе увагу вражаюча точність у передачі тексту і розміру оригіналу. Чотиристопний ямб — бездоганний, чергуються жіночі і чоловічі рими, єдина різниця в їх порядку АБААБ на відміну схеми АББАБ у Шевченка. Однак ще в меншій мірі, ніж у Темп'яну, відтворений синтаксичний паралелізм оригіналу, і замість лагідної цезури введений штучний розрив, рубаність рядків внаслідок наявності крапки в середині 3-го і 4-го рядків. Поетичний синтаксис цього вірша в передачі Тулбуре скоріше нагадує інтонації модерністської поезії ХХ-го століття, ніж традиційний, фольклорний синтаксис шевченківського вірша. На рівні римування це відбивається в тому, що лише один раз Тулбуре римують однорідні частини мови, тоді як у Шевченка римують між собою, як у народній поезії на основі морфологічних видозмін слова, лише іменники і діє-

слова. Все це відразу віддаляє версію Тулбуре від інтонації рецитативу, від протяжності в розгортанні думки і темпі розповіді. Компенсується цей відступ, який відповідає вимогам новочасної поезії, але не навикам Шевченка, лише в другому рядку вдалим повторенням звуку *u*, який ніби відтворює гудіння хрущів.

Найцікавішим здається нам однак переклад Михаїла Садовяну:

Stau vișini înfloriți pînă-n țîțîna ușii
Și bîzîie prin vișini cîrăbușii
De la arat ai noștri prind sã vinã,
Trec fetele cîntînd de la grădinã.
Bunicile le gatã-acasã cinã?

Якщо судити за стандартними критеріями максимального наближення до оригіналу, цей переклад слабший, ніж переклад Тулбуре. Заради ритму Садовяну змінив у лексиці слово *мати* на слово *бабуся*, подав замість чотиристопного ямба — п'ятистопний (у першому рядку навіть 6-ти стопний), римування у нього парне і суцільно жіноче. Але треба збагнути, чому все це робилось. Такого великого письменника не можна запідозрювати у безпричинній вільності поводження з текстом. Тим паче, що сам він застерігав пізніше Тулбуре від легковажного підходу до такого великого поета, зауваживши при цьому, що Шевченка треба боятись⁸. Його метою було, як це сам заявив, передати атмосферу і тональність оригіналу. На наше переконання цього він досяг саме внаслідок вільного, творчого поводження з текстом.

По-перше. Чи виправдана заміна чотиристопного ямба п'ятистопним і навіть шестистопним в румунській мові? Нам здається, що так. Оскільки румунська мова більш аналітична, ніж українська, однакова кількість

естетичної інформації вимагає найчастіше виклад у довгих рядках. Саме так зумів Садовяну запобігти надмірній рубаності синтаксису, що ми зауважили в перекладі Тулбуре, і зміг розгорнути вільно, як у Шевченка, кожен рядок в окремому рядку. Вживання жіночих рим у румунській мові досить природне, це майже такий же стереотип румунського вірша як чергування чоловічих і жіночих рим в українській поезії. Звичайно, не беремось захищати вільність перекладу за всяку ціну. Але часто виходить так, що в системі однієї мови при відтворенні поетичного тексту з іншої мови має перевагу інша метрична схема. Такі міркування вже висловлювались до речі у зв'язку з перекладами української поезії на польську мову. У всякому разі, у випадку, який нас цікавить, слід відмітити, що переклад Садовяну вийшов прекрасним як на образно-семантичному, так і на інтонаційному рівнях саме завдяки таким вольностям. Інший порядок рим ще більше підкреслив надзвичайне багатство звукових повторів у кінці рядків. Садовяну зберігає і підхоплення слова *vișini*, ефект який втрачений у Тулбуре. Синтаксичний паралелізм шевченківського вірша відтворений у Садовяну триразовою інверсованістю присудка по відношенню до підмета в рядках 1, 2 і 4. Те, що може найпримітніше на фоносемантичному рівні строфи у версії Садовяну, це густота звукових перегуків. Ось схема повторів:

i i i i ă i i i	ț ț ț și
i i i i i ă ă i	și și și
a a a a i i ă i ă	ină
e e e e i i ă ă	tre te ină
i i e e a a a i	ci ci ină

Фоносемантичні вузли розподілені у Садовяну на піввіршах, що цілковито відтворює на звуковому рівні двотактність шевченківських рядків. Досить велике значен-

ня припадає голосному звукові *î*, якого вже Емінеску вважав дуже мелодійним в румунській мові. Варто зазначити, що подібно розцінюють музикальні якості відповідного звуку їхньої мови *ъ* і болгарські поети, зокрема П.К. Яворов. Окрім гармонії голосних, наявні також ефектні повтори на рівні приголосних, — алітерації в перших двох рядках.

Цілком особливою є вжита Садовяну лексика, як, наприклад, введення побутового терміну *țîțina ușii*, якого, здається, він вперше використовує в поезії і який із першого удару надає інтимний колорит строфі, як і подібне ж колоквиальне вживання присвійного займенника *ai poștri* у третьому рядку і дієслова *gată*.

Всі ці аргументи примушують нас надати перевагу перекладу на румунську мову першої строфи вірша Шевченка *Садок вишневий коло хати* саме Садовяну.

Як вище зазначено, звернемо тепер увагу на третій і четвертий рядки другої строфи цього вірша. В оригіналі це місце звучить так:

А мати хоче научати,
Та соловейко не дає.

Ближче ознайомленій з творчістю Шевченка людині ці, здавалось би, дуже прості рядки промовляють багато. Бо ж тут цілий Шевченко, — з його захопленістю величчю природи, перед силою всього природного⁹, в тому числі й переконаністю в чистоті й святості покликів природного почуття в душі людини, які іноді можуть зіткнутися із строгістю і навіть заскорузлістю традиційної, патріархальної моралі. Саме цю мораль хоче мати проповідувати доньці, яка, скоріше, ладна піти за покликом природних запитів свого серця. Але виражено все це дуже стисло, еліптично, чисто ідіоматичним словом «научати», яке для перекладача поезії Шевченка на румунську мову є каменем спотикання.

Однак трудність для перекладача полягає в даному разі не лише у знайденні такого ж багатого семантичного еквівалента, а і в самій структурі цих двох рядків. Як відомо, Шевченко дуже широко використовував у своїй творчості стилістичний ефект фразеологізмів української мови. Ці два рядки також увиразнюються побудовою, що нагадує однотипні прислів'я, на зразок «Казав пан — кожух дам, та слово його тепле». Семантичний паралелізм спричинюється до появи зворотного зв'язку. Отож, ці два рядки можна тлумачити в такий спосіб: мати хоче научати доньку, та не може це зробити, бо їй заважає спів соловейка, — це є прямий, буквальний смисл, що передається у версії В. Тулбуре:

Ar fi certat-o mama, însă
Privighetoarea nu-i dă ghies.

Але перший рядок можна зрозуміти і через другий: через спів соловейка донька не може засвоїти повчання матері. Цей смисл виражений у перекладі Вірджіла Темп'яну. Але оскільки він не був ознайомлений з оригіналом, тому не міг відчутти тональність тексту, тим більше, що, вірогідно, не знав інші твори Шевченка. Отож у нього наявний цілковитий відступ від настрою оригіналу. Він пише: «Iar mama nu ştiu ce îi zice Că rîde pe furîş, şireata», тобто дівчина у нього поводитьсь точно так, як це роблять в Георге Кошбука сільські дівчата. Але годі уявити собі, щоб шевченківські Катерини або Оксани могли так хитро підсміхуватись до слів своїх матерів. Цього не дозволяла типова для патріархального села атмосфера поваги до батьків. Цю атмосферу найкраще схопив і в даному випадку Садов'яну вживанням пестливої форми слова *мати* «*măicuța*»), однак він недооцінив зміст повідомлення, в нього мати просто-напросто розповідає доньці про свої домашні турботи: «*Măicuța-nsepe a spune ce-i pe acasă. Nu-i chip, privighetorile n-o lasă*». Садов'яну і тут дотримується

тенденції інтимізації шевченківського вірша. Інтонуацію прислів'я, яке так увиразнює висловлення Шевченка, особливого ритму оцих карбованих рядків не передав жоден з перекладачів.

Порівняльний аналіз трьох перекладів цього вірша показав, які компліковані взаємовідносини складаються між звуковим малюнком, між змістом повідомлення і настроєм поезії, і як все це важко переплавити в іншомовний текст. Чомусь критики найбільше претензії мають щодо точності у відтворенні розміру, просодії оригіналу. Але ж, як було вище показано, найбільше приблизився до наміру Шевченка Садовяну, який найбільш відчутно віддалявся від нього щодо метрики, а перекладач, який точно передав і зміст повідомлення, і метрику, Тулбуре, відступив від інтонації, настрою і стильової течії, до якої належав вірш. Темп'яну, який ідучи назустріч смакам публіки, щасливо віднайшов звичне для неї, щось подібне в національній традиції до ідилії Шевченка, подав, властиво, варіації на теми Кошбука, а не переклад вірша українського поета.

З другого боку, жоден із перекладачів не добився повного успіху у відтворенні інтертекстуальних зв'язків оригіналу. Неадекватність перекладу третього і четвертого рядків II-ої строфи — доказ того, що для вірша *Садок вишневий коло хати* ще не досягнуто повного відтворення культурного контексту, в якому виник цей твір.

Подібні висновки напрошуються і щодо перекладів Емінеску на українську мову, якщо аналізувати їх на підставі двох встановлених вище критеріїв. Ілюструвати будемо це на прикладі перших чотирьох строф його знаменитої поеми *Лучафер*. Текст в оригіналі такий:

1 A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești
O preafrumoasă fată.

5 Și era una la părinți
Și mîndră-n toate cele,
Cum e Fecioara între sfinți
Și luna între stele.

9 Din umbra falnicelor bolți
Ea pasul și-l îndreaptă
Lîngă fereastră, unde-n colț
Luceafărul așteaptă.

13 Privea în zare cum pe mări
Răsare și străluce,
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce.

Румунська і українська мови мають в однаковій мірі рухомий наголос і не випадково перенесення метричних схем з однієї мови в другу завдання для перекладача поезії в даному разі досить легке. В цій поемі зустрічаємо чергування чотири і трьохстопного ямба, і така формула не тільки не суперечить традиціям української поезії, а, навпаки, дуже з нею узгоджується, якщо врахувати чергування довжини рядків у фольклорі, і велику популярність ямба. А чергування чоловічих і жіночих рим ледве чи не правило української поезії. Набагато трудніше схопити перекладачеві внутрішню суперечність між, здавалось би, дуже простим стилістичним ключем казки і патетикою, яка має джерело не тільки європейський романтизм, але і індійську філософію.

Порівняймо два українські переклади цього твору саме в розрізі перших чотирьох строф:

Переклад Ярослава Шпорти: Переклад А. М'ястківського:

1 Як у давній казці, у царя
У замку, не в столиці,
Цвіла, як вранішня зоря,
Царівна білолиця.

Була колись чи не була ...
Це казка чи билиця:
У замку давньому жила
Красуня білолиця.

5 Була вона в батьків одна,
Жила одна із ними,
Як зірка сяjala ясна
Як ангел між святими.

Єдина у батечка царя
Краса неповторима —
Як між зірницями зоря,
Мадонна — між святими.

9 І тільки ночі тишина
Свої опустить шати, —

3 тьмяних покоїв йшла
вона

Вона хутчіше до вікна
Лучафера стрічати.

Тихенько, наче вітер,
В тісний куточок до вікна
Лучяфера зустріти,

13 Вона дивилась, як в імлі
Він сяє понад нею,
Як водить дальні кораблі
За дальною землею¹⁰.

На обрій глянуть, що горів,
Коли Лучяфер сходив,
Ескадри білих кораблів
По морю переводив¹¹.

З цих двох перекладів версія Андрія М'ястківського виділяється точністю, версія Ярослава Шпорти — звучністю. Якій дамо перевагу? Щоб відповісти на це питання, слід ближче перевірити оцю намірену точність М'ястківського, який у такий спосіб, напевно, хотів помагатись із своїм попередником. Одночасно слід перевірити, чи звучність рядків Шпорти справді відповідає намірам Емінеску, чи в нього, як і в румунського поета, чаром звучання увиразнюються ті ж високі думки, ті ж самі ніжні, задушевні почуття.

М'ястківський починає свій переклад не дуже милозвучним рядком: «Була колись чи не була». Йому так, напевне, тлумачили значення типового зачину румунських народних казок: «*A fost odată sa niciodată*». Але Ніколае Рошіяну, який присвятив свою дисертацію традиційним формулам народної казки, пояснює цілком інакше сенс цього видимого парадоксу. Він встановив на основі широких порівняльних студій, що ця формула не виражає, як те підкреслює в своєму перекладі А. М'ястківський, сумнів у достовірності повідомлення, а, навпаки, винятковість, рідкісність того, про що мовиться в казці¹². Це, до речі, основна ціль більшості казкових формул, переконувати слухача про правдивість сказаного, а не захитати його віру.

І наступні спроби М'ястківського перекласти вірш точніше, ніж це зробив Я. Шпорта, не дуже вдалі. У румунській мові назва небесного тіла Місяця — жіночого роду: *luna*, це небесний відповідник земної красуні,

в румунських казках до місяця залицяється сонце, бо це слово в румунській мові чоловічого роду: *soarele și luna*. В Емінеску місяць відповідник героїні, і він виділяється між зірками, Шпорта це порівняння уникнув, у М'ястківського вийшло небажане злиття Лучафера і царівни, бо українському слову «зірниця», принаймні одному з його значень — «вечірня зоря», відповідає саме румунське слово «лучафер». Слово «мадонна» відповідає слову *fecioară*, але це поняття входить до католицької традиції, й на тлі стилістики румунської народної казки звучить чужим, як і цілком анахронічне поняття «ескадри» кораблів. Отож, всі спроби М'ястківського передати текст точніше і повніше, зрештою, віддалили його від оригіналу, внаслідок того, що він не вклався в його контекст.

Поема Емінеску *Лучафер* позначається великою густотою і семантичним багатством звукових сигналів. У першу чергу слід згадати тут про мікроконтекст рим. Як скрізь, і тут в Емінеску рима дуже багата, утворена здебільшого із звуків, які здавались йому найбільш милозвучними, такі як дифтонги або звук *ă*¹³. В другій строфі комбінації дивергентні по відношенню до звукового ладу сусідніх з нею строф. У словах, які римують між собою в другій строфі, наявні тільки голосні звуки переднього ряду. Все це складає своєрідну гармонію в оркестрації голосних. В позиції рими у Емінеску стоять здебільшого вагомні слова, і їх повнозвучність покликана перенести читача у світ небуденних вражень¹⁴.

Порівнюючи між собою українські переклади, помітимо дуже велику подібність рим. На цей раз М'ястківський не зміг уникнути впливу Ярослава Шпорти, не зміг знайти нічого кращого від справді дуже вдалих рим свого попередника і майже цілковито повторив їх, поставив навіть ті же слова в позицію рими, хоча часом у інших комбінаціях. Однак перевага зостається на стороні Шпорти, хоча б в тому, що рими в нього більш координовані й повнозвучні. Взяти хоча б мікроконтекст

рим у перекладі третьої строфи. Схеми голосних така:

и и а
а и
і а
і а и

Помітне зосередження їх навколо двох вузлових сигналів *и* та *а*. В такий спосіб перекладач добивається повнозвуччя, яке в певній мірі дорівнює звуковому ефекту оригіналу, досягнутого завдяки чергуванню *о* в чоловічих римах із дифтонгом *ea* і прикінцевим *ă* у жіночих клязулах, що на тлі семантики співвіднесених слів викликає враження урочистості. Те ж саме можна сказати про рими Шпорти. В четвертій строфі чергування високого і тонкого *і* з йотованим дифтонгом *ею* компенсує втрату голосних звуків переднього ряду в римах другої строфи і відповідає збалансованості рим четвертої строфи в Емінеску, де чергуються голосний звук *а* в чоловічих римах з протяжним *и* і високим *е* в жіночих клязулах.

Юрій Лотман у книзі *Структура художественного текста* на підставі численних прикладів переважно з російської поезії переконливо довів, що секрет майстерності поета полягає у значній мірі в тому, що висока поезія має численні повтори в різних комбінаціях одних і тих же звуків не тільки в кінці рядків, у позиції рими, але і всередині рядків. Внаслідок цього утворюється ефект сугестії, читач або слухач сприймає суміжні або близькі слова як семантично зв'язані, як споріднені внаслідок їх звукових перегуків, і складена поетом фоносемантична сіть спричинюється до невірогідного збагачення не тільки музикальних, але і смислових ефектів вірша. Цим секретом володіють великі поети світової літератури, модерна поезія іноді навмисне добивається таких сполучень. У перекладі найтяжче зберегти саме цей аспект поезії, який примушує нас читати вірші

не плавно, до ритму, а скандувати, читати по складах. Навіть такий досвідчений перекладач і видатний поет як Микола Бажан не міг зберегти у перекладах з Рільке цю, безсумнівно, найбільш прикметну рису майстерності його поезії. Набагато скромніший щодо своїх можливостей поет Ярослав Шпорта, що в момент якогось особливо творчого піднесення переклав *Луцафера* Емінеску, часто-густо вловив цей секрет невмирущості цієї поеми, і густота фоносемантичної сіті й повторюваність фоносемантичних вузлів часом наближається до високого коефіцієнта цих показників у Емінеску.

В аналізованому нами уривку найбільша густота фоносемантичної сіті досягнута в оригіналі в рядках 11—16. Отож спробуємо зіставити ситуацію в оригіналі і в перекладі Шпорти. Звуки, що повторюються в одному рядку або в суміжних рядках, виділені нами великою літерою.

11 Lîngă FEREAstRĂ UnNde-N colț
LUcEA FĂRuL așTEAptă

13 PrivEA în zare cum pe mĂRi
RĂsaRE și stRĂluce
Pe mișCĂtoaREle CĂRĂRi
CoRĂbii negRE duce

Відмічається анафора приголосних *L* та *P*, чудове віддзеркалення всередині рядків опорних голосних і складів, на яких побудовані рими. Враховуючи відносну близькість у звучанні, особливо у ненаголошених складах голосних звуків, можна налічити не менше як 6 повторень комбінації *RĂ* і 3-разове повторення комбінації *RE*, підкреслюючи також варіації групи *Luceafărul*, отже комбінацій із сонорним приголосним, а з голосних звуків 4-разове повторення дифтонгу *EA* в рядках 11—13 і підготовку опорного приголосного жіночих рим четвертої строфи в рядках 11—12 *U*, причому в також значимому слові, а саме *Luceafărul*.

Проекзамінуймо на фоносемантичному рівні відповідні рядки в Я. Шпотри:

11 ВОНА хУтЧіше до ВікНА
ЛУЧАФЕРА стрІЧАти.

13 ВОНА Дивилась, Як в імлі
Він сЯЄ поНАД НЕЮ,
ЯК ВоДИТЬ ДАЛЬні кєраБЛІ
За ДАЛЬНОЮ земЛЕЮ

У порівнянні з оригіналом, у Шпорти повторення фоносемантичних вузлів частіше досягається лексичним повторенням, а не здобутими з перегуку складів всередині різних слів віртуозними ефектами. Шлях цей трохи легший. Але тенденція до одержання ефектів з звукових повторень досить примітна. Виділимо тут алітерації на *В*, їх у наведених рядках аж 5, повторюваність складу *НА*, отож також складу із сонантою, що в 14 рядку доповнюється звуком *Д*, що далі, у наступних рядках, тричі появляється як алітерація, при чому і в повторюваних словах *Дальні-Дальною*. Відмітимо також повторюваність звуку *Ч* і перед, і після опорного слова *Лучафер*, повторюваність м'яких йотованих голосних.

Подібні ж звукові ефекти наявні і в попередньому тексті — в численних повторах йотованого *я*, складу *на*, а головню в алітерації на свистяче приголосне *ц* у першій строфі (6 повторень звуку на початку слів і складів), яке начебто звуком тонкого дзвіночка сповіщає про початок чудової казки. Нічого рівнозначного в М'ястківського, який нехтував повнозвучністю в гонитві за мнимою точністю перекладу, немає.

Два вищенаведені розбори свідчать, на нашу думку, про те, що ніяких принципів відмінностей між перекладом із слов'янської мови на неслов'янську і із неслов'янської мови на слов'янську немає. Зате ми нама-

гались підкреслювати можливість утворення єдиної теорії перекладу поетичних текстів, в якій враховується, зокрема, вирішальне значення відповідної передачі фоносемантичного рівня оригіналу і його культурного контексту.

ВИСНОВКИ

Б. В. Томашевський писав у відомій праці «Теория литературы. Поэтика»: «Вірш різко протистоїть прозі в тому, що в ній ритм є *результатом* значенневої і виразної конструкції мовлення, в той час як у вірші ритм це момент, який визначає будову, і в рамки ритму вкладається смисл і вираз». ¹ Це визначення різниці між поезією і прозою не втратило свого значення і по сьогодні. Однак воно потребує певних доповнень і уточнень. За півстоліття, відколи появилася ця праця, відроджена опоязівцями «поетика» в розумінні «вивчення способів побудови літературних творів» ² значно розвинулась у багатьох країнах і до її завоювань належить, між іншим, і розуміння значення граматичного паралелізму, як конструктивного принципу поетичних творів, а також і роль зворотного зв'язку, якому підпорядковані ритм і рима, яка за влучним висловленням Томашевського «веде думку» ³ у поезії. В результаті функціонування всіх цих чинників, мова в поетичних творах повернена до себе, результатом чого є згадана Томашевським фіксація мови. Слід врахувати також одержані цінні результати у вивченні ритмічної прози, розпочатого в нашому столітті також опоязовцем В. М. Жирмунським. Ці висновки вимагають внести певні корективи до різкого протиставлення Томашевським прози і поезії. У ритмізованій прозі правила віршу-

вання, отож і специфічний для поезії ритм, не відіграють ролі, або роль їх зведена до мінімуму. Натомість посилюється роль семантичного і граматичного паралелізмів, які стають ритмотворчим принципом. Внаслідок цього зворотний зв'язок продовжує функціонувати на деяких рівнях мови. Ритмізована проза лежить у основі поем у прозі (поезій у прозі), а також багатьох ліричних новел⁴, внаслідок чого у таких творах принцип, за яким організовується текст, знаходиться на рівні мови, так само, як і в поезії. Розповідні твори, тобто твори, в основі яких лежить розгортання певного сюжету, можуть бути віршованими і прозовими. Віршовані епічні твори — епічні поеми — відігравали велику роль на певних етапах розвитку літератури на всіх континентах. Їх конструктивні принципи знаходяться частково на рівні мови, в тій мірі, в якій вони підлягають правилам віршування, і частково на рівні розповіді. Оскільки в нашому столітті епічних поем немає, ми над ними не зупинялися⁵. Також не зупинялися спеціально на віршованих драмах і трагедіях. Досить буде відмітити, що організуючий принцип цих творів також двоєдиний, оскільки, як віршовані твори, вони побудовані на тих же правилах, на яких побудована поезія. Конструктивні принципи поезії й ритмізованої прози, тобто тих ділянок літератури, які організуються і цементуються за допомогою чинників, які знаходяться на рівні мови, вивчалися нами у першій частині цієї книги. В другій частині вивчалися жанри великої прози і драматургії, тобто тих ділянок літератури, в яких головний конструктивний принцип знаходиться не на рівні мови, а на рівні розгортання дії. Об'єднуючим моментом цих двох ділянок літератури виступає вирішальна роль двоїчного паралелізму. Починаючи від часів барокко, роман і повість розбудовані як протиставлення дійових осіб, або як протиставлення однієї групи дійових осіб іншій. Така конфігурація викликана художньою думкою, яка реалізує себе у формі зчеплення і не існує поза нею⁶. Більша

сконцентрованість драми по відношенню до роману пов'язана з тим, що в драматичних творах найчастіше розкривається боротьба двох протилежних імпульсів у душі центрального героя. Така душевна боротьба виражається іноді і в ліриці. Однак у драмах саме цей дуалізм проектується на дію. В момент дилеми герой вибирає один шлях, один варіант, другий, відкинений ним, ніби мститься, протидіє героєві, приводячи його часто до катастрофи.

Розповідні твори і драми можна також аналізувати через мовну структуру, оскільки інші їх компоненти віддзеркалюються на рівні мовної організації.

Отже, можна твердити, що між різними ділянками літератури немає щільних бар'єрів. Ідеться лише про те, який саме організаційний принцип відіграє вирішальну роль. Універсальним фактором усіх жанрів є паралелізм. Важливість цього принципу щодо поетичних творів була доведена Романом Якобсоном. Ми зробили спробу довести, що принцип паралелізму діє у всіх жанрах літератури, хоча в основних жанрах літератури у двоїчній протиставленні вступають різні елементи літературного твору. У ліричних творах і ритмізованій прозі зчеплюються слова, групи слів і рядки, в інших жанрах образи, вчинки, ситуації.

У книзі проведена спроба розробки в міру можливостей цілісної й послідовної методології вивчення літературних творів на підставі деяких гіпотез, підказаних сучасними працями з поетики і історії літератури. Не беремось твердити, що пропонована методологія уможливить вичерпний аналіз пам'яток красного письменства. Не всі глибинні прошарки мистецьких творів доступні цій методології. Але це не заперечує її придатність. Щоб переконатись у цьому, досить буде послатись на аналогічні ситуації в природознавчих науках.

Світочі новочасної фізики і астрономії, Галілей і Ньютон, приступили до розшифрування тайн природи, будучи цілком свідомими в недостатності свого озбро-

ення. Саме Ньютону належить знаменитий вислів: «Мені здається, що я дитина, яка грається на березі моря і знаходить там чи то більш лискучий камінчик чи то гарнішу мушлю, ніж звичайні, тоді як величезний цілком недосліджений океан істини простягається перед моїми очима»⁷.

Не зважаючи на це, наука еволюціонувала, керуючись при цьому такими засадами, встановленими цими видатними вченими:

1. Довести, — це значить визначити і змотивувати спостережене явище по відношенню до певної вихідної гіпотези.

2. Слід виводити причини всіх явищ з точно окреслених і в міру можливості дуже простих начал.

3. Ці начала, як і рушійні сили природи, розкриваються на кількох вміло підібраних фактах при допомозі аналізу.

4. Шляхом синтезу виводиться порядок інших явищ, які залежать від цих рушійних сил.

5. Однакові наслідки приписуються, по можливості, однаковим причинам.

6. В експериментальній фізиці виведені з явищ шляхом індукції положення повинні вважатись істинними або приблизно істинними, доки не будуть підтверджені іншими фактами, або доки нові факти не покажуть, що існують певні винятки.

7. Прикмети досліджуваних явищ вивчаються лише в рамках поставлених людьми гіпотез. У цих межах для кожного окремого випадку природа дає завжди однакові відповіді. Ця «вічна», незмінна слухняність природи по відношенню до даних законів стає об'єктом наукової спекуляції й предметом гордості їх відкривачів⁸.

Розвиток т. зв. «точних наук» у нашому столітті довів, що скептицизм Ньютона мав свої підстави. З перших кроків розвитку квантової фізики природа почала вперто виявляти свою неслухняність, і кожний новий крок

фізики лише поглибив відчуття безпомічності людини перед океаном невідомого. Не похитнулись часткові закони, вони в певних межах справді слухні, але вони не зачеплюють явищ, які належать глибинним про- шаркам світу.

Структуралізм, який на протязі цієї книги допоміг нам орієнтуватись у величезній царині літератури, яка налічує лише від часу винайдення друку 13 мільйонів заголовків, також не є «останнім словом» науки про літературу, він теж функціонує лише в межах тих від- повідей, які були одержані на певні питання як підтвер- дження точно окреслених гіпотез. Не випадково науков- ці, які були незадоволені фрагментарністю, частковістю одержаних результатів, простували далі. Літературний твір втілює в себе спроби душі пізнати не тільки навко- лишню суспільну дійсність, але й смисл людського життя. Цим виправдовуються спроби ввести в обіг літературознавчого дослідження ідеї почерпнутих з до- слідження т. зв. психології глибин, методів підказаних Зігмундом Фрейдом, а найбільше Карлом Густавом Юнгом. На цій підставі розвивається психокритика, дослідження міфів, асоціативних процесів уяви. До цього приточуються й епохальні відкриття в галузі історії релігій, одним з піонерів якої є науковець ру- мунського походження Мірча Еліаде. На нашу думку, дуже важливими для літературознавця стануть із часом досягнення парапсихології, оскільки здається, що великі письменники, а найбільше поети, мають дар ясновидін- ня⁹. Щоб це довести, вже немає потреби цитувати автора *Слова про Ігорів похід*, який звав свого попередника, Бояна, «віщим», ані подібний латинський вислів *poeta vates*.

Досить буде посилатись на новочасні, в тому числі найновіші приклади. Відомо, що багато поетів перед- бачали обставини своєї смерті. П. Б. Шеллі, оплакуючи в елегії *Адонаїс* смерть свого друга Кітса, тут же перед- бачив, що його власний човен потоне у морі. Петефі

знав напевно, що він помре на полі болю. Лермонтов у вірші *Сон* («В полдневный жар в долине Дагестана») описав себе таким, яким рік пізніше лежатиме на полі після фатальної дуелі; болгарський поет П. К. Яворов осліп після першої спроби самогубства, але втрата очей була його нав'язливою думкою, що виразилась в ряді віршів (як напр. у вірші *Тома*), написаних набагато раніше. Богдан Ігор Антонич, будучи цілком здоровим, був переконаний; що помре молодим, але його пісня житиме після нього (*Елегія про перстень молодості*); югославський поет Владислав Петкович Діс загинув у корабельній аварії 1917 року, але вже 1911 року випустив поетичну збірку *Утоплене душе*. Читачам, які знають, що Микола Куліш загинув на засланні після того як спочатку збожеволів, стає моторошно, читаючи його трагі-комедію *Народний Малахій*, де все це було передбачено.

Запевнюємо читача, що, на наш погляд, література далеко не зводиться до тих простих прийомів і конструктивних принципів, що їх викладено в цій книзі. Нами досліджено переважно ті «секрети» літературної творчості, які доступні кількісному і формальному розбору. Їхня типологічна гомологія доводить, що вони притаманні літературі взагалі. Хоч красномовство і є «тонкою матерією», його кількісним аспектом не слід нехтувати, особливо в праці, в якій вивчається поетика, тобто способи побудови літературного твору, де, як і в усякій «будові», велику роль відіграє внутрішня економія, пропорції, подолання «опору матеріалу». Саме ці аспекти літератури найбільш очевидні і не випадково віршознавство — це найкраще розроблена галузь поетики. Напрошується і тут аналогія з природознавством. Кеплер показав у другому розділі праці *Mysterium cosmographicum*, що кількість і форма дозволяють схопити прикмети тіл; кількісний аспект стає вихідним пунктом абстрактного визначення, яке робить доступним людському розумові божественне творіння¹⁰.

Саме це міркування спонукало нас рекомендувати до літературного твору, де це тільки можливо, підхід з боку форми і вияснення кількісних взаємовідношень. Внаслідок того, що ми вважаємо себе некомпетентними в галузі стилістичної статистики, широко цитували приклади пошуків спеціалістів у цій ділянці.

Починаючи від доби романтизму, панівним у літературній критиці стало поняття оригінальності. Боячись обвинувачення в плагиаті або в епігонстві, письменники дбайливо приховують літературні стимули своїх творів, свої зразки і топоси, якими користуються. Давніші письменники були значно скромнішими. Вони вказували на теми і сюжети своїх попередників, намагаючись розробити їх краще, цитували інших письменників або сперечались з ними і вважали орієнтування на авторитети предметом гордості. Опоязівці стали піонерами і в цій галузі. Вони виявили і в новітній літературі численні цитати і використання моделей, вважаючи це випадками «пародії» (це слово має в їхніх працях дещо відмінне від звичайного значення). Зокрема Юрій Тинянов настирливо цікавився цими питаннями і вказав на особливості запозичень з національної і чужої літератури, розглядаючи національну літературу як закритий ряд, а впливи чужих літератур як ізольовані моменти, які абсорбуються цим інтегрованим рядом. Сучасне французьке літературознавство розвинуло цю ділянку дослідження. Проблеми інтертекстуальності знаходяться в центрі уваги критиків журналу «Tel Quel», які ставлять своїм завданням вивчати літературу так, як вона пишеться, нехтуючи упередженими ідеями. Цікаві думки з приводу взаємозалежності літературних творів знаходимо також в працях Т. С. Еліота і Норсропа Фрая, чие висловлення з цього приводу фігурує як мотто до нашої книги. В двох розділах вивчені нами аспекти інтертекстуальності українського фольклору і писемної літератури. Ці спостереження доповнюють сказане нами у книгах «Велика традиція» і «Шукання

форми». Інтертекст літературних творів врахований і в інших розділах цієї праці. Все це, на жаль, дуже мало. Внаслідок незбалансованості погляду на місце української літератури, яке помічається як в працях українських радянських критиків, так і в працях літературознавців з країн української діаспори, багато з цих проблем не вивчені або вивчені однобічно. Цим виправдовується широке місце, яке займає ця проблематика в книзі. Для яснішої перспективи введені нами і приклади того ж явища з інших літератур.

Координати інтертекстуальності забезпечують правильну перспективу не тільки на індивідуальну літературну творчість, але також і на розвиток літературних жанрів. Як у випадку творчості окремих митців, існуючий лад збурюється внаслідок появи нового значимого явища і відповідний ряд так чи інакше змінюється. Не тільки теперішній стан управляється минулим станом, але і минуле змінюється теперішністю¹¹. Уявлення про історію літератури, навіть про специфіку літератури в значній мірі змінилось внаслідок бурхливого розвитку роману в ХІХ-му і ХХ-му століттях. І якщо в радянській критиці проблема реалізму займає таке непомірно велике місце, це завдячується насамперед тому, що літературознавці розглядають ледве чи не всю історію світової літератури через призму жанрових особливостей роману. Точно так колись Арістотель уважав усю літературу, виходячи з жанрових особливостей трагедії. Бажаючи розробити поетику на основі взаємовідношень, які існують в новітній літературі, і ми приділили, в свою чергу, велику увагу роману. Це привело до виникнення певних лакун. Просимо читача доповнити картину літератури на основі власної лектури, прикладаючи до таких жанрів як ліро-епічна поема, балада, новела те, що можна пристосувати до них з усього, що сказано про найбільш репрезентативні жанри нової літератури.

Критикуючи методологію Михайла Бахтіна, американський літературознавець Рене Уеллек висловив думку, що абсолютизація категорії жанру в працях вченого ніщо інше як вияв філософського реалізму, тобто схоластичного принципу, згідно з яким поняття випереджують явища: *universalia ante res*¹². Признаємось, і нам здається, що жанр — один з центральних концептів літературознавства. Літературні твори виникають і побутують у певних жанрових формах, раніше від них і незалежно від них вони не можуть оформлюватись. Єдине наше застереження по відношенню до фундаментальних праць Михайла Бахтіна, які все більше стають підвалиною радянської теорії літератури, це те, що ми не є певні, чи він часом не вважає під впливом величезної ерудиції периферійне явище за основне. Деякі міркування з цього приводу викладені в розділі «Архітектоніка роману». Коли Коперник задумав інакше розробити астрономію, ніж це було загальноприйнято до нього, він поставив собі питання: «Чому має велике сонце кружляти навколо маленької землі, а не маленька земля навколо великого сонця?» Щось подібне спостерігається і в працях М. Бахтіна про походження роману. Нам здається, що немає потреби шукати витoki роману в таких периферійних областях давньої літератури, як дифірамби або діалоги, коли його витoki роз'яснюються прекрасно, розглядаючи його появу на тлі таких важливих кардинальних явищ первісної культури людства як міфи і народні казки. Обґрунтуванню цього погляду присвячено нами багато уваги саме тому, що протилежний погляд був висловлений вченим такого калібру як Бахтін.

Наша книга видасться українському читачеві трохи незвичною. Адже його уявлення про літературу позначене ще в значній мірі впливом багатьох сотень праць, які, починаючи з шкільних лав, призвичаїли його до думки, що вирішальним у літературі є зміст, а форма є хіба лише її окрасою. Тим, які матимуть сумніви щодо

правильності розкритих тут засад поетики, радимо прочитати листи О. І. Білецького до Вл. Ковальова. Цей учений, який на протязі кількох десятиліть проголошував і відстоював думку про необхідність досліджувати саме зміст літературних творів у зв'язку з впливом на них соціально-політичних чинників різних епох, відчував у глибині душі, що такий напрям заведе літературознавство в глухий кут, до естетичної глухоти. Своему кореспондентові він писав: «Як я не можу розуміти співрозмовника, не слухаючи його слів, так не можу розуміти художнього твору, не впливаючись в його форму. Сама по собі вона ще нічого не означає, але її вивчення єдиний шлях до «серцевини», до ідейної сутності твору. Справа не в тому, щоб пов'язувати аналіз форми з аналізом змісту, а щоб через форму іти до змісту»¹³. Білецький уважав, що саме в такий спосіб дослідження літератури стане її «філологічним вивченням». Гадаємо, що це міркування заслуговує на особливу увагу.

ПРИМІТКИ

ЕСТЕТИЧНІ ПОТЕНЦІЇ МОВИ

1. Відомий американський літературознавець Філіп Уілрайт дає дуже проникливе пояснення потреби стилізації в мистецтві. Воно повинно, на його думку, контрабалансувати іншу тенденцію мистецтва, а саме тенденцію до надмірної ідентифікації з зовнішнім світом, надмірною фамільярністю з ним, з якої й беруть початок різного роду звертання, олюдження, апострофи і т. д. Способом стилізації художник обирає певну відстань по відношенню до дійсності, щоб підготувати читача до сприймання його висловлення, як чогось святкового, небуденного, а далі й розкрити «невидиму сторону речей». Щодо літератури автор зауважує: «Стиль у поезії, як і в інших видах мистецтва, це частково «грайливий показ якостей самого матеріалу», самостійний танець розуму впродовж його образних і музикальних моделей. Але цей танець для того, щоб набув певної форми, повинен бути приборканим, і стилізація поетичної мови є таким засобом вип'ячування певних моментів при допомозі уяви, і водночас приглушення інших у відповідності до ритмічного життя самої мови» (Philip Wheelwright, *The burning fountain A study in the language of symbolism*, Gloucester, Mass. 1982, стор. 44)

2. Корней Чуковский, *От дзук до пяти*. Издание 21-ое исправленное и дополненное, Изд-во «Детская литература», Москва, 1970, стор. 309.

3. В. Верховинець, *Весняночка*. Ігри з піснями для дітей дошкільного віку та молодших школярів. Вид IV-е. «Музична Україна», Київ, 1979, стор. 112.

4. Там же, стор. 139—140.

5. Цитується за книгою: Дмитро Чуб, *Люди великого серця*, Статті, розвідки, спогади. Вид-во «Ластівка», Мельборн, 1981, стор. 97.

6. Cf. Krystyna Pomorska, *Russian formalist theory and its poetic ambiance*. Mouton, Haga-Paris, 1968, passim.

7. А. А. Потебня, *Эстетика и поэтика*. Составление, вступительная статья библиография и примечания И. В. Иваньо и А. А. И. Колодной, «Искусство», Москва, 1976, стор. 114—115.

8. Там же, стор. 175.

9. Ідеться про його працю *Из лекцій по теорії словесности*. Там же, стор. 464—560.

10. Див. про це; August Klingenberg, *Die afrikanischen Sprachen und die Schwierigkeiten der Übersetzung* у виданні „*Übersetzung. Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongress literarischer Übersetzung in Hamburg, 1965*“. Herausgegeben von Rolf Italiander, Athenäum, Bonn, 1965, стор. 135—149.

11. Б. Навроцький, *Мова та поезія. Нарис з теорії поезії*. Книгоспілка, Київ, 1925, стор. 136.

12. А. Ф. Лосев, *Проблема символа и реалистическое искусство*, «Искусство». Москва, 1976, стор. 133.

13. А. А. Потебня, *Цит. видання*, стор. 196.

14. Цитується за книгою: *Сучасна українська літературна мова. Стилістика*. За загальною редакцією акад. І. К. Білодіда, «Наукова думка», Київ, 1973, стор. 48.

15. Б. Навроцький, *Зазн. праця*, стор. 123.

16. Цитується за книгою: *Problemy metodologiczne wspolczesnego literaturoznawstwa* Pod redakcją Henryka Markiewicza i Janusza Sławińskiego, Wydawnictwo literackie. Kraków, 1976, стор. 269. Р. Якобсон розрізняє поетичну функцію мови поруч з означаючою (референціальною), емоційною, фатичною (виявляючою), конативною (спонукаючою) і метамовною. Головна особливість поетичної мови полягає, на думку Якобсона, у проектуванні принципу рівнозначності з осі селекції на вісь комбінації. Внаслідок цього, в поезії склад зрівнюється з будь-яким іншим складом того ж ряду (секвенції), наголос у слові з іншим наголосом, ненаголошений склад — із подібним

же ненаголошеним складом, просодичне довге зіставляється із просодично довгим, а коротке — з коротким, межа слова зрівняється з межею слова, а відсутність межі з відсутністю межі, синтаксина пауза дорівнює синтаксичній паузі, відсутність паузи дорівнює відсутності паузи. Склади перетворюються на одиниці виміру, також і мори, що, в античному віршуванні дорівнювали тривалості вимови одного короткого складу і були основою вимірювання віршового розміру (довгий склад лічився як дві мори — з.н.) і наголоси. Див. про це виступ Р. Якобсона: *Closing statement. Linguistics and poetics* у виданні „Style in language“ Edited by Thomas A. Sebeok, Massachusetts Institute of Technology and John Wiley and Sons Inc. New-York—London, 1960, стор. 358.

17. René Wellek and Austin Warren, *Theory of literature*, Third Edition, Penguin Books, London, 1976, стор. 211.

РЕЧЕННЯ ЯК КЛІТИНА ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ

1. Див. про це: : Friedrich Scholz, *Die Anfänge des russischen Futurismus in sprachwissenschaftlicher Sicht*, „Poetica“, 2, Nr. 4, Okt. 1968, S. 477 sq.

2. Julian Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa, 1966, стор. 74—76 (Dzielo literackie jako kład zdań).

3. Термін належить Лео Шпіцеру. Див. про це статтю Savin Bratu, *Critică stilistică* у збірнику статей „Noi criterii, noi direcții în cercetarea estetică“. Sub redacția lui Ion Pascadi, Ed. Dacia, Cluj, 1972, p. 98—101.

4. Cf. Roman Jakobson, *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie* у збірнику „Mathematik und Dichtung“. Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft. Zusammen mit Ruj Grunzenhäuser herausgegeben von Helmut Kreuzer. Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1965.

5. Cf. Franz Schmidt, *Zeichen der Wirklichkeit*. Linguistische und semantische Untersuchungen, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1966.

6. К. М. Плиско, *Викладання синтаксису української мови, Радянська школа*», Київ, 1978, стор. 11.

7. Див. про нього статтю Олексія Опанасюка «З вітрами усіх широт», «Літературна Україна» від 9 грудня 1982 року, стор. 6.

8. Ifor Evans, *A short history of English literature*, Penguin Books, London, 1976 p. 271.

9. Олексій Кундзіч, *Творчі проблеми перекладу*, «Дніпро», Київ, 1973 стор. 20–21.

10. Див. книгу Saga Buium, *Probleme ale teoriei traducerii*, TUB, București, 1977, стор. 9–11. Книга Сари Буюм була піддана критиці в американському журналі *Slavic and East European Journal* nr. 1, 1979, vol. 23 саме у зв'язку з використанням такого членування. Однак в критиці рецензентки Софії Лубенській ішлося не про самий метод, а лише про те, що авторка плутає процес перекладу з методикою аналізу. Справді цей метод доцільний саме для аналізу перекладу і з таким розрахунком він застосований і нами.

ЕСТЕТИЧНА ДИНАМІЗАЦІЯ ФОНЕТИЧНИХ І МОРФОЛОГІЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ

1. Iuri Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Univers, București, 1970, p. 89–90.

2. Cf. Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa, 1976, s. 19.

3. Ось прекрасний приклад алітерації із твору:

S. T. Coleridge „The Ancient Mariner“
The fair breeze blew, the white foam flew
The furrow followed free,
We were the first that ever burst
Into that silent sea.

Ефект алітерації тут посилений і ефектом епіфори.

4. *Słownik terminów literackich...* s. 21.

5. В. М. Лесин, О. С. Пулинець, *Словник літературознавчих термінів*, Видання третє, перероблене і доповнене, «Радянська школа», Київ, 1971, стор. 134.

6. Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil* Ed. științifică, București, p. 36, 54.

7. Наводиться за болгарським перекладом книги: Янис Кордатос, *Древни религии и християнство*. Превел от гръцки Кольо Делчев, Издателство на Отечествения Фронт, София, 1980, стор. 41—42.

8. М. А. Жовтобрюх, О. Т. Волох, С. П. Самійленко. І. І. Слинко, *Історична граматики української мови*, «Вища школа», Київ, 1980, стор. 165.

9. Там же, стор. 165—166.

10. Вяч. Вс. Иванов, *Проблема именного стиля в русской поэзии XX века*, „Slavica Hierosolymitana“, томи V—VI, 1981, стор. 277

11. Там же, стор. 282.

12. „Mathematik und Dichtung“, München, 1965 s. 28.

13. Див. нашу книгу *Велика традиція*, Бухарест, 1979 стор. 38—60.

14. Цитата з статті «Поэзия грамматики и грамматика поэзии. Оригінал появився у збірнику «Poetics, Poetyka, Poetika,» Варшава, 1961. Ця цитата на стор. 408 у німецькому перекладі у зб. „Mathematik und Dichtung“ цитата на стор. 26.

15. Див. М. Б. Храпченко, *Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы*. Изд. III-е, Советский писатель Москва, 1975, стор. 255—257.

16. Julian Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, s.295—297.

17. Наше припущення підтверджується ще й тим, що після поширення друкарства все зменшується питома вага віршованих творів. Перестали писати віршем не тільки наукові і філософські твори, але і епіка все більше пишеться прозою. За останнє століття навіть лірична поезія починає втрачати свої мимеморичні якості в міру поширення верлібру, який представляє собою наближення поезії до прози.

НАСКРІЗНИЙ ПАРАЛЕЛІЗМ

1. Слово береться у Горгіаса у первісному значенні як заклинання. Див. докладніше про це D. M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, Ed. Enciclopedică română, București, 1972, p. 37.

2. Cf. Roman Jakobson. *Grammatical parallelism and its Russian facet*, „Language“, 42, nr. 2, 1966 p. 399—405.

3. В. Р. Hasdeu, *Frunză verde, o pagină pentru istoria literaturii române* у виданні: В. Р. Hasdeu, „Studii de folclor“, Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 50.

4. Iuri Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Univers, București, 1970, p. 212.

5. Див. і негативну оцінку цієї теорії у книзі *Словарь литературоведческих терминов*. Редакторы-составители. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев, «Просвещение», Москва, 1974, стор. 389.

6. Р. Якобсон, *Зазн. праця*, стор. 405.

7. Про історичне тло цього твору див. ст. М. Возняка, *Цікава пам'ятка української пісенності XVII ст.* у ж. «Україна» № 3—4, 1929, а також ст. Миколи Чередарика *Елегія Йоганна Зоммера про Дмитрія Вишневецького-Байду* в альманасу «Обрії» № 3, Бухарест, 1982 стор. 142—155.

8. Див. прекрасний зразок аналізу граматичного паралелізму в літературному вірші у ст. Roman Jakobson, Boris Cazacu, *Analyse du poème Revedere par M. Eminescu*, „Cahiers de linguistique théorique et appliquée“, București, nr. 1, 1962.

9. П. Филипович, *О. Олесь*. Передмова до книги О. Олесь, *Вибрані твори*, Видання друге, Книгоспілка, Київ, 1929 стор. XLVIII.

10. Про конструктивні принципи вільного вірша див. Zygmunt Czerny, *Le vers libre français et son art structural* у виданні „Poetics, Poetyka, Поэтика“, Варшава, 1961, стор., 267—279.

ВІРШ ЯК ФОРМА ОРГАНІЗАЦІЇ МОВЛЕННЯ

1. Г. К. Сидоренко, *Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка*, Видавництво Київського університету, Київ, 1972 стор. 24.

2. Див. Б. Навроцький, *Мова та поезія. Нарис з теорії поезії*. Книгоспілка, Київ, 1925, стор. 129.

3. Одиниця вірша, віршовий рядок — явище досить комплексне. Румунський літературознавець Михайл Бордеяну, полемізуючи з авторами, які вважають віршовий рядок чисто рит лічною одиницею, вказує на те, що віршовий рядок є одночасно і одиницею, яка спирається на певне співвідношення між звуком і смыслом, на відміну від метафори, яка є чисто семантичною фігурою, але віршовий рядок це також і шеренга ритмічно організованих фонологічних одиниць і ряд слів (складених з фонем), образна мова і думка. Інакше кажучи, віршовий рядок — це складна структура, що ґрунтується на звуку і значенні.

4. Г. К. Сидоренко, *Зазн. праця*, стор. 34.

5. *Там же*, стор. 40.

6. Див. про це Б. Навроцький, *Зазн. праця*, стор. 130. Нам здається, що в цій думці О. Веселовського закладене розв'язання дуже складних проблем поетики. Справді, як відомо, літературні твори поділяються з одного боку на віршовані і прозові, з другого ж боку на ліричні, епічні й драматичні. Ці дві осі поділу викликають найбільше суперечок в літературознавців. В деяких мовах загальноприйняте поняття *poesia* покриває всі жанри літератури, в інших же збігається переважно з лірикою. Така розбіжність помічається однак і в працях написаних на одній і тій же мові, й визначення першої категорії наявні не тільки в німецькій або мадярській фаховій літературі, де полісемія слів *Dichtung*, і *költészet* робить це неминучим, але навіть в іспанській де слово *poesia*, здавалось би, досить рестриктивне. А літературний лексикон Ф. К. Саїнц де Роблеса вживає її, як і німецький філософ Гегель слово *Dichtung*, для позначення «вираження мистецької краси засобами мовлення» (Див. про це у кн. Szerdahelyi István *Költészet-esztetika*, Kossuth könyvkiadó, Budapest 1972, 14 oldal).). Вся плутанина — результат синхронного розгляду явища, яке проте — історичне. На перших етапах розвитку літератури віршована мова все більше завоювала собі, окрім первісного, ліричного змісту, і терен епіки і рама тургії, повстали величні епічні або ліро-епічні твірні, епопеї

зміст і яких епічний, форма же — віршована, а також трагедії і комедії у віршах. Внаслідок розвитку різних неусних форм збереження і розповсюдження літературних творів, зокрема друку, мнемотехнічні переваги віршованої форми знаходять менше застосування, хоч, звичайно, інші її переваги як музикальність, урочистість, піднесеність вислову зберігаються. Внаслідок таких факторів все більше поле завойовує собі проза, яка за останні століття стала майже синонімом епіки, витіснивши у великій мірі віршовану мову і з драматургії. Звертаємо увагу на ці, здавалось би, очевидні істини, тому що прийнята в нашій книзі класифікація матеріалу може в декого викликати враження, що ми нечітко розрізняємо дві осі розподілу літературних творів. Оскільки в цій книзі за основу прийнята не діахронія, а синхронія, і діахронічний аналіз застосовується лише для кращого вияснення теперішньої ситуації в літературі, можемо прийняти як робочу гіпотезу концентрацію ліричного змісту навколо віршованої мови і ритмізованої прози, а епічного змісту навколо епічної прози зокрема великих її жанрів — повісті і роману, тоді як новела може тяжіти і до епіки і до лірики (т. зв. лірична новела, в якій часто використана ритмізована проза).

7. Міркування знаходиться у книзі Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris, 1746. Баттьо, як і його попередники, був ще під впливом античної теорії «мімезису», згідно з якою література — це наслідування природи. Лірика як вираз «чистої поезії» тяжко вміщалась в прокрустове ложе такої концепції.

8. Див. про це Pierre Guiraud, „La fonction métrique“, розділ з книги *Le langage. Sous la direction d'André Martinet Encyclopédie de la Pléiade*, Gallimard, Paris, 1968, p. 491, 511.

9. Erwin Arndt, *Deutsche Verslehre . Ein Abriss*, „Volk und Wissen, Berlin, 1975, p. 24.

10. Про амебеїчні композиції див. В. М. Лесин, О. С. Пулинець, *Словник літературознавчих термінів*, видання третє, «Радянська школа», Київ, 1971, стор. 19—20.

11. Н. П. Чамата, *Ритміка Т. Г. Шевченка. 14 складовий вірш. Чотиристопний ямб*, «Наукова думка», Київ, 1974; стор. 83.

12. Ширше про логаети див. статтю П. К. Волинського, *Про логаети в ранній поезії П. Тичини*, «Радянське літературознавство» № 8, 1981.

13. Див. Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławinski, *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1976 s. 490.

14. Б. Навроцький, *Зазн. праця*, стор. 150.

15. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966, passim.

16. Cf. Klaus Heitmann, *Dichten mit elementaren Symbolen. Eine chthonische Zahl und eine ätherische Farbe bei Apollinaire*, „Poetica“, 2, nr. 4, 1968.

17. З погляду сучасних дослідників звукової експресивності сонорні приголосні (сонанти) *л, м, н, р*, внаслідок своєї близькості до голосних звуків, вважаються дуже яскраво поетичними. Див. про це кн. Ivan-a Fonagy-a *A költői nyelv hangtanábol*, Budapest, 1959.

РИТМІЗОВАНА ПРОЗА

1. В. Ковалевський, *Ритмічні засоби українського літературного вірша*, Київ, 1960, ст. 25.

2. В. М. Жирмунский, *О ритмической прозе*, ж. «Русская литература» № 4, 1966. Його же *On rhythmic prose* у збірнику „To honor Roman Jakobson“, v. III, Mouton, The Hague, 1967, p. 2381 sq.

3. ж. «Всесвіт» № 11, 1980, стор. 189.

4. Cf. Sigmund Mowinckel, *Real and apparent tricola in Hebrew psalm poetry*, Avhandlingar utgitt av der Norske Videnskaps Akademi, Oslo, II Hist. filos. klasse, nr. 2, 1957, стор. 6.

5. Д. С. Лихачев, *Слово о полку Игореве*, Изд-во Академии Наук СССР, Москва, 1955, стор. 96. Д. Лихачов вважає цей творораторським лише частково, припускаючи водночас його приналежність до фольклорної традиції. В обох випадках наявність у ньому численних синтаксичних паралелізмів неминуча.

6. І. В. Іваньо, *Про стиль філософських творів Г. Сковороди*, у збірнику «Григорій Сковорода. Матеріали до відзначення 250-річчя з дня народження», «Наукова думка», Київ, 1975, стор. 153.

7. Письменники месіанського напрямку переймали, звичайно, не тільки стиль, але і пафос пророків. Прикладом може правити XIV-ий параграф книги Алеку Руссо, в якому, як у наведеному уривку з Iсаї, встановлюється система антитез: високоморальне минуле — темна, грішна сучасність — щасливе майбутнє. Ось зразок з цього параграфа: „... și multă vreme erau numai oameni fericiți deși se aflau și mai săraci... căci nelegiuirea nu era cunoscută: și cei bogați și cei mai tari nu făceau singuri legea, după cum le venea lor mai bine, și nu puteau călca dreptul altuia, și junii ziceau, închinându-se către bătrâni: Cinste fie părinților noștri care s-au luptat vitejește și ne-au lăsat moștenire moșie și slobozenie“. Нагромадження еднального сполучника і досить помітне.

8. Уривок наводиться за текстом першої публікації у ж. «Наше минуле», Київ, № 1, 1918 стор. 7—8 із збереженням правопису з цього видання.

9. Нагромадження еднальних сполучників у творах новочасних імітаторів Біблії пояснюється частково ще й тим, що префіксальне ве» в давньоєврейській мові має дві цілком відмінні функції: це може бути або еднальний сполучник або граматичний формант, що спряє перетворенню минулого часу дієслова на майбутнє і майбутнього часу на минулий (так званий конверсивний вав). Цей другий однозвучний префікс часто переносився перекладачами Біблії в їхні версії як еднальний сполучник, оскільки він має частково і цей відтінок. Характерно, що норма сучасного іврита не допускає більше ніж один або два еднальні сполучники в реченні, внаслідок чого «конверсивний вав» був витіснений з мови, головню з розмовної, тоді як Біблія справді рясніє «конверсивним вав».

10. Див. докладний аналіз стилю Панаса Мирного в нашій книзі *Велика традиція*, Критеріон, Бухарест, 1979, стор. 172—187.

11. Див. про це також у книзі І. О. Денисюка, *Розвиток української малої прози XIX-го початку XX століття*, «Вища школа», Київ, 1981 стор. 189—201.

12. Див. Сильвестр Яричевський, *Твори в двох томах*, том другий, Критеріон, Бухарест, 1978, стор. 488. Лист датується 25. IX 1896 р.

13. М. Зеров, *Від Куліша до Винниченка*, Вид-во «Культура», Київ, 1929, стор. 164—165.

14. Цитується за публікацією П. Тичина, *Із щоденникових записів*, ж. «Радянське літературознавство» № 1, 1981, стор. 31.

КООРДИНАТИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

1. Іван Франко, *Із секретів поетичної творчості*, Видавництво Львівського університету, Львів, 1961, стор. 99—100.

2. Julia Kristeva, *Problèmes de la structuration du texte „Tel Quel“*, Théorie d'ensemble, Seuil, Paris, 1968, p. 311—312.

3. Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970 passim.

4. Philippe Sollers, *Niveaux sémantiques d'un texte moderne*, „Tel Quel“, Théorie d'ensemble, Seuil, Paris, 1968, p. 323.

5. Northrop Frye, *Fables of identity*, Studies in poetic mythology, Harvest HBJ, New York and London, 1963, p. 91.

6. А. А. Потебня, *Эстетика и поэтика*, «Искусство», Москва, 1970, стор. 223—224.

7. Про цю групу пісень див. також статтю: Krystyna Pomorska, *Observations on Ukrainian erotic folk songs*, „Harvard Ukrainian Studies“, v. I, nr. 1, March 1977, p. 115—118.

8. Ролан Барт, *Зазн. праця*, стор. 217.

9. Див. Іван Ребошапка, *Народження символу*, Аспекти взаємодії обряду та обрядової пісні, Критеріон, Бухарест, 1975, стор. 6.

10. Микита Годованець, *Езоп іде по Україні*, «Радянське літературознавство» № 11, 1970, стор. 69.

11. *Поэтика древнегреческой литературы*, «Наука», Москва, 1981, стор. 7.

12. Вірш публікувався у журналі «Радянське літературознавство», № 7, 1970, стор. 73.

13. Див. докладніше про цю символіку в нашій книзі *Велика традиція* стор. 67—95.

14. Юлія Кристева, *Зазн. праця*, стор. 311.
15. Roland Barthes, *Réponses „Tel Quel“* nr. 47/1971, Seuil, Paris, p. 101.
16. Юлія Кристева, *Зазн. праця*, стор. 311.
17. Філіп Соллер, *Зазн. праця* стор. 323—324.
18. Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate*, Pornind de la Borges, Editura Eminescu, București, 1981, p. 27.
19. Див. про це вищезгадану передмову до видання *Поэтика древнегреческой литературы*, стор. 6.

ВИТОКИ ЕПІЧНОЇ ПРОЗИ

1. Назва праці в оригіналі *Les principes de la nature et de la Grâce*. Цитується за румунським перекладом з книги N. Vagdasar, Virgil Bogdan, C. Narly, *Antologie filosofică. Filosofi străini*, Ed. II, București, 1943, p. 337—338.
2. О. Кобилянська писала про це у своїй статті про Толстого. Див. Ольга Кобилянська, *Твори в трьох томах*, том 3, Київ, Держлітвидав, 1956, стор. 580.
3. Див. український переклад роману у ж «Всесвіт» № 1, 2, 3 за 1978 рік.
4. Щоденниковий запис від липня 1881 року. Цитується за книгою: Miriam Allott, *Novelists on the novel*, London, 1959, p. 1, 58.
5. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London, 1927.
6. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, În românește de Paul C. Dinopol, Univers, București, 1978, p. 178—179.
7. Маємо на увазі його книгу *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград, 1946.
8. G. S. Kirk, *Myth, its meanings and functions in ancient and other cultures*, Cambridge University Press, 1970, p. 37.
9. Ольга Кобилянська, *Слова зворушеного серця, Щоденники, Автобіографії, Листи. Статті та спогади*, Київ, «Дніпро», 1982, стор. 145.

10. *Історія української літератури у восьми томах*, т. V, «Наукова думка», Київ, 1968, стор. 191.

11. Див. і думку англійського представника соціологічної критики Джон Рокуелл: «Роман це художня форма. Він має свою схему, відбирає ті теми і персонажі, які придатні і можуть бути використані для повістярського зображення, а ці теми й персонажі змінюються від однієї епохи до іншої. Тому в романі неможливо відтворювати те, що називається «реальним життям». Про це свідчить хоча б провал методу зафіксування потоку свідомості», Цитується за мадярським перекладом книги *Fact in fiction: Joan Rockwell, A valóság a regényben*, Gondolat, Budapest, 1980, стор. 122.

12. Ідеться про романтичну *Поему про старого Мореплавця* С. Т. Колріджа, герой якої приречений на те, щоб щоразу розповідати моторошню пригоду, яка сталась з ним, через те, що застрілив альбатроса. Нещастя слідкували одне за одним, аж поки корабель не пішов на дно, а старий моряк зостався сам з непосильним тягарем на сумлінні. Почувши його розповідь, весільний гість забуває про вінчання свого друга, не будучи в стані відірватись від приголомшуючих пригод. Див. переклад твору ж. «Всесвіт» № 6, 1983, стор. 121—130

13. Щоденниковий запис від 23 лютого 1893 р. Див. Miriam Allcott, *Novelists and the novel*, Routledge and Kegan Paul, London, 1959, р. 58.

14. Див. про це Михайл Бахтин, *Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*, «Художественная литература», Москва, 1965.

15. Charles Ploetz, *Manuel de littérature française*, Berlin, 1880, р. 267. Це міркування ми виписали з книги, яка появилась сто років тому, але літературознавство від того часу не дуже пішло вперед, оскільки і сьогодні критики схильні приписувати подібні явища літературній моді. Насправді, людська природа в своїх основних рисах незмінна. Сучасна людина так само любить переноситись уявою в чуже життя. Не маючи терпіння до довгих романів, вона ладна з великим хвилюванням стежити за безконечним ланцюгом епізодів серійних фільмів телебачення, і автори

цих сценаріїв (часом їх є ціла група) вкладають до них не менше фантазії, ніж легендарна Шехерезада.

16. Northrop Frye, *The stubborn structure*, Methuen and Co. London, 1970, розділ „Dickens and the comedy of humours“.

17. Вадим Кожинов, *Происхождение романа*. Теоретико-исторический очерк. «Советский писатель», Москва, 1963, розділи IX і X.

18. Щодо реальних прототипів персонажів див. Роман Белосов, *Красуня ув'язнена в Сальпетрієрі*, «Всесвіт», № 3, 1978, ст. 166—169.

19. М. Рудницький, *Письменники зблизька*, кн. 111, Львів, 1964, стор. 114.

20. Про цю близькість див. також передмову Филиповича до книги О. Олесь *Вибрані твори*, вид. 11, Книгоспілка, Київ, 1929 стор. XXXIX—XL.

21. М. Т. Яценко, *На рубежі літературних епох. «Енеїда» Котляревського і художній прогрес в українській літературі*, «Наукова думка», Київ, 1977, стор. 110—111.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ РОЗПОВІДНИХ ТВОРІВ

1. Див. ширше про відношення між цим твором Толстого і повістю Костомарова *Сорок літ* у нашій статті «Преступление и наказание» — к вопросу «Толстой и украинская литература» у ж. „Romanoslavica“, XX, Бухарест, 1981, стор. 287—293.

2. René Wellek and Austin Warren, *Theory of literature*, III edition, Penguin Books, London, 1976, p. 214, а також Р. Уэллек і О. Уоррен, *Теория литературы*, Москва, Прогресс, 1978, стор. 231.

3. До питання Л. Толстой і український фольклор див. Євген Шаблювський, *Лев Толстой і українська культура*, «Радянська освіта», № 72 (2837) від 9. IX 1978, стор. 3.

4. Див. зб. *Проблемы типологии русского реализма*, Москва, 1969, стор. 23.

5. Це ім'я значуще. Воно ім'я героїні одноіменної книги Старого Завіту моавітянки, яка після смерті чоловіка пішла в його

край і вийшла заміж вдруге за його родича Боаза. Все своє життя була вірною родові свого чоловіка, його народові, і її праправнуком був великий король Давид. Осип підкреслює, що сподівався, що і його Рут буде такою ж вірною його народові, як була біблійна Рут народові свого мужа і своїй свекрусі. Це ще один доказ стремління письменниці відшукувати в обставинах і переживаннях своїх персонажів щось вічне, міфічні ситуації, які повторюються на різних етапах історії.

6. Див. Ольга Кобилянська, *Слова зворушеного серця*, Щоденники, Автобіографії, Листи, Статті та Спогади, «Дніпро», Київ, 1982, стор. 218.

7. Ольга Кобилянська, *Твори в п'яти томах*, том V, Держлітвидав, Київ, 1963, стор. 572.

8. *Радянська Енциклопедія Історії України* т. 2, Київ, 1970, стор. 401.

9. Леся Українка, *Зібрання творів у дванадцяти томах*, том 12, «Наукова думка», Київ, 1979, стор. 170. Тут мати Кобилянської названа «св. Анною». Можливо, що з цією паралеллю і пов'язано те, що героїню «Ніоби» названо Анна.

10. Tolstoj hat recht, uneingeschränkt recht. Soweit in den menschlichen Verhältnissen die Gewalt reicht, soweit reicht die Schuld. Unsere Rechtfertigung ist allein die Liebe“, Olga Kobylanska *Über Tolstoj* у виданні Ольга Кобилянська, *Твори в трьох томах*, том 3, Держлітвидав, Київ, 1956, стор. 588. Український переклад статті у даному виданні неточний.

11. „Die Seele ist das Ganze eines Menschendaseins im unmittelbaren geistigen Erleben, seine geheimnisvolle Kraft in unserem Blut seit Ewigkeit bereitet die, in uns Gesetz und zugleich Schicksal ist und alles was wir je erfahren können, bestimmt“ Там же, стор. 580. Саме у зв'язку з цим Кобилянська висловлює свої міркування про Лейбніца, згадані нами на початку попереднього розділу.

12. Див. статтю Ф. Погребенника, *Леопольд Ленард і українська література* у ж. «Всесвіт» № 2/1978 стор. 207–208.

13. Текст епіграфу такий: „Es liegt um uns herum gar mancher Abgrund dem das Schicksal grub, doch hier in unserem Herzen ist der tiefste“. Навколо нас знаходиться не одна вирита

долею безодня, але найглибша вона в нашому серці. Це, ймовірно, та цитата з Толстого, на яку посилається Ленард, оскільки інші твори Кобилянської, написані до Ніоби, епіграфів не мають. Епіграф нагадує в певній мірі думку Сковороди з XI пісні збірки «Сад божественных песней» і в такому разі напрошується висновок, що вплив Сковороди вона перейняла опосередковано через Толстого. Гіпотеза про вплив Толстого на генезу «Землі» підтверджується також і тим, що у статті про нього Кобилянська співставляє діда Єрошку, персонажа із повісті Толстого «Казак», із образом Івоніки з твору «Земля» (там же, стор. 581).

14. „Und darum weil es mir nicht möglich ist, weit um mich zu blicken, blicke ich in mich“. З листа до Маковея від 15.XII 1902 року у виданні Ольга Кобилянська, *Слова зворушеного серця*, стор. 282. Дата показова.

15. Wolfgang Kayser, *Wer erzählt den Roman*. Цитується за книгою Mihai Miroiu, *An introduction to the technique of the modern novel*, TUB, București, 1980, p. 23.

АРХИТЕКТОНІКА РОМАНУ

1. Аристотель, *Поэтика*, Гослитиздат, Москва, 1957, стор. 68–69.

2. Див. Олексій Чичерин, *Подолання пристрасті*, «Всесвіт», № 3, 1978, стор. 170–171.

3. Докладніше про цей роман див. Alexandru Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*. În românește de Gabriela Tureacu, Ed. Dacia, Cluj, 1980, стор. 320–324.

4. «Кілька запитань газети «Паїс» Габріелю Гарсія Маркесу» у ж. «Всесвіт», № 11, 1981 стор. 54–55.

5. Цитується за статтею: Erwin Wedel, *Zur Erzähltechnik bei L. Tolstoj: „Anna Karenina als Doppelroman“*, Slavistische Beiträge: Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress Zagreb, 1978“ Band 119, München, 1978, стор. 421.

6. Йдеться про праці голландського дослідника Франка Маатє, про виступ німецького дослідника Й. Гольтгузена і про прац

Ервіна Веделя. Див. про це у Ервіна Веделя, *Зазн. праця*, стор. 429 і його же: *Zur Doppelromanstruktur von M. Bulgakovs „Master i Margarita“*, „Symposium Slavicum: Referate der III Tagung bayerischer und österreichischer Slavisten 1977 in Innsbruck“, 1979.

7. Див: Emil Krag, *Dostoevsky the literary artist*, Universitetsforlaget, Oslo, Humanities Press, New York, 1976, стор. 251—252.

8. Мирослав Попович, *Трагедія людини*, «Вітчизна» № 11, 1981, стор. 186.

9. Див. примітки до його статті *О пародии* у виданні Ю. Н. Тынянов, «Поэтика, История литературы, Кино», Изд-во «Наука», Москва, 1977, стор. 539, 290.

10. *Там же*, стор. 294.

11. Цю думку В. Підмогильного передав Б. Д. Антоненко-Давидович.

12. Навколо питання про тенденційність творчості Нечуя-Левицького виникли суперечки ще за його життя, не затихають вони і до сьогодні (див. про цю ст. *Обережно: об'єктивність* Сергія Хавруся у ж. «Вітчизна» № 1, 1971 стор. 213—214.). Було б проте наївністю повірити у цитовані ним слова автора «Хмар» який писав: «Я змалював поляків, Лемішок, Радюків таких, яких бачив, без ніякої тенденції, а вже ви, панове критики, будіть і х міряйте, як знасте»... Я ж не вливав у них своєї душі, не робив їх тубою своїх тенденцій, а схопив їх живцем із життя». Письменників, які пишуть без жодних тенденцій, не буває. Надто тяжкий і відповідальний літературний труд, щоб ним забавлятися ради фотографування дійсності. Тенденція романів скрита в самій системі зіставлень.

13. В. Навроцький, *Мова та поезія*, стор. 234—235.

14. *Поэтика древнегреческой литературы*, Изд-во «Наука», Москва, 1981, стор. 17.

15. «Історія української літератури у восьми томах», том п'ятий «Наукова думка», Київ, 1968, стор. 162—165.

16. *Поэтика древнегреческой литературы*, стор. 20.

17. Див. розділ про Підмогильного в книзі *Шукання форми*.

18. Це висловлювання Еміля Золя наведено в книзі René Dumesnil, „*L'Éducation sentimentale*“ de Gustave Flaubert, Société française d'Éditions littéraires, Paris, 1956, p. 190—191.

19. Цей твір появився у ж. «Життя і революція» № 3, 4, 5 і 6 за 1930 рік. Перевиданий по війні у Парижі і США.

20. *Шукання форми*, Критеріон, Бухарест, 1980 стор. 235.

21. Цитується за книгою Івана Кошелівця, *Олександр Довженко*, Мюнхен, 1981, стор. 241.

22. Про відголоски цієї сентенції в світовій літературі див. статтю Тудора Віану, *Din istoria unei teme poetice „Lumea sa teatru“* у збірнику: Tudor Vianu, „*Studii de literatură universală și comparată*“, Ed. II-a, Ed. Academiei R.P.R., București, 1963, p. 123—136.

ГРАМАТИКА РОЗПОВІДІ

1. Див., наприклад, Ion Pop, *Nichita Stănescu. Spațiul și măștile poeziei*, Albatros, București, 1980, p. 165, 166.

2. Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, Payot, Paris, 1926.

3. Л. А. Булаховський, *Вибрані праці в п'яти томах*, «Наукова думка», Київ, 1975, стор. 454. Вільна непряма мова, на погляд автора, це перехідний тип від прямої до непрямої мови.

4. *Dimensiunile unui roman interesant. I. Șcerbak „Între viață și moarte”*, „Romanoslavica“, XIX, 1980, p. 339—354. *Шукання форми* стор. 211—218.

5. Northrop Frye, *The stubborn structure. Essays on criticism and society*, Methuen and Co. Ltd. London, 1970, p. 279.

6. М. Бахтин, *Проблеми поезики Достоевського*, Изд. III-е, «Художественная литература», Москва, 1972, стор. 343—344.

7. Cf. Gérard Genette, *Discours du récit. Essai de méthode* у книзі Gérard Genette, *Figures*, III, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

8. Wilhelm Fügler, *Zur Tiefenstruktur der Narration. Prolegomena zu einer generativen Grammatik der Erzählung*, „Poetica“, 5, nr. 3—4, 1972.

9. Gérard Genette, *Зазначена праця*.

10. Див. також G. Bachelard, *La poétique de liéspace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967.

11. Mircea Eliade, *Aspectele mitului*, București, 1978, p. 179—180.

12. Julian Kawalec, *Dansul eretelui*, Ed. Univers, București, 1973.

13. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 1957—1968, стор. 153—154.

14. Див. про це Mihai Miroiu, *An introduction to the technique of the modern novel*, București, 1980, p. 37—46.

15. Альманах «Обрії» № 3, 1982, стор. 8—9.

16. Там же, стор. 30—38.

П'ЕСА ЯК СТРУКТУРА

1. Nicolas Evreinoff, *Histoire du théâtre russe*, Éditions Du Chêne, Paris, 1947. Introduction.

2. Николай Евреинов, *Азazel и Дионис*, Ленинград, 1924.

3. Згідно Арістотелю завдання драми — очистити глядачів від співчуття і страху. Це стається внаслідок того, що глядачі беруть участь як в гріху, так і в спокуті, без того щоб чинити насправді якийсь злочин. Виходить, що театральну дію можна порівняти із підміненням реальної події символічною під час церковної відправи, під час обряду.

4. Заголовок в оригіналі *Gudernes Misundelse strafferettens oprindelse i Athen*, в англійському перекладі 1936 р.: *The Jealousy of the Gods and Criminal Law in Athens*.

5. Cf. Joan Rockwell, *A valóság a regényben. Az irodalom felhasználása a társadalom módszeres tanulmányozásában*, Gondolat, Budapest, 1980, 73—76, 79—86 old.

6. Cf. Werner Heisenberg, *La nature dans la physique contemporaine*, Gallimard, Paris, 1962 p. 62. На думку відомого німецького фізика головна перевага греків полягала в їх умінні піднести будь-яке питання до рівня принципу.

7. В старогрецькому театрі відображається поворотний момент в розвитку правових норм і етичних принципів людського

суспільства, пов'язаний із переходом від матриархату до патріархату. Звідси і трепетність проблеми гріховності. Див. Joan Rockwell, *Зазначена праця*, стор. 182—227.

8. Paulina Lewin, *The Ukrainian School Theater in the seveneenth and eighteenth centuries an expression of the Baroque*, „Harvard Ukrainian Studies“, vol. V, number 1, March, 1981, p. 62-

9. Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, p. 408 sq.

10. На це вразливе місце усіх великих релігій вказав уже грецький філософ Епікур. Спроба виправдати Бога за наявність зла на землі породила велику літературу і окрему проблематику теодицеї. Див. і ідеї Лейбніца.

11. Al. Ciorănescu, *Зазначена праця*, стор. 360—361.

12. Robert Porter, *Hamlet and the Seagull*, „Journal of Russian Studies“, nr. 41, 1981, p. 29—30.

13. Al. Ciorănescu, *Зазн. праця*, стор. 361, 385. Ідея свободи вибору відома і Арістотелю п. назв. «проаїресис».

14. Al. Ciorănescu, *Зазн. праця*, стор. 361.

15. *Там же*, стор. 376—377.

16. Leonida Teodorescu, *Dramaturgia lui Cehov*, Ed. Univers, București, 1972, p. 103.

17. Див. Н. І. Падалка, *Вивчення творчості І. Карпенка-Карого (І. Тобілевича) в школі*, «Радянська школа», Київ, 1970, стор. 84.

18. Leonida Teodorescu, *Зазн. праця*, стор. 104.

19. Див. Н. І. Падалка, *Зазн. праця*, стор. 131.

20. Цитується за книгою, Odette Aslan, *L'art du théâtre*, Éditions Seghers, Paris, 1963, p. 258—259.

21. Leonida Teodorescu, *Зазн. праця*, стор. 84.

22. Див. ширше про це: Eberhard Reissner, *Die Don-Juan Thematik in der Gestaltung Lesja Ukrainkas*, „Zeitschrift für Slavistik“, XVI, Nr. 6, 1971.

23. Cf. *Młodopolski świat wyobraźni*, Studia i eseje pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Wydawnictwo literackie, Kraków, 1977, s. 95.

24. Philip Wheelwright, *The burning fountain*, p. 18.

25. Див. Іван Кошелівець, *Олександр Довженко*, Мюнхен, 1980, стор. 67.

26. Див. у книзі: Henri Gouhier, *Antoine Artaud et l'essence du théâtre*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1974 p. 122 sq.
27. Див. *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка*. Упорядник Ю. І. Солнцева, «Дніпро», Київ, 1973, стор. 40—42.
28. Див. Аристотель, *Поэтика*, Гослитиздат, Москва, 1957, стор. 58—59.
29. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Изд. III, «Художественная литература», Москва, 1972, стор. 322.
30. Цитується за книгою Shakespeare, *Antologie bilingvă*. Volum alcătuit de Dan Duțescu și Leon Levițchi, Ed. științifică, București, 1964, p. 20.
31. Cf. Northrop Frye, *Anatomy of criticism*, p. 133, 134—185, 191, 202, 286, 287, 290.
32. Див. у зв'язку з цим рядки 144—152 з другої яви III-ої дії (репліка Калібана).
33. Див. Shakespeare, *Ant. bilingvă*, p. 700,
34. *Там же*, стор. 697.
35. Cf. Ifor Evans, *A short history of English literature*, IV edition, Penguin Books, London, 1976, p. 167—168.
36. Пригадаймо, як у I-ій яві II-ої дії Антонію переконує Себастьяна убити свого брата короля Алонсо, бо його сон нагадує смерть, — він вже ніби мертвий.
37. Maciej Slomczynski, *Opetany przez diabla*, „Przekroj“, nr. 1811—1812, 23—30 XII 1979, s. 15.

СТАТИСТИЧНИЙ АНАЛІЗ

1. Французький неформалізм, який підхопив багато положень російської формальної школи (ОПОЯЗ) також вважає, що літературний текст — це обмежена комбінаторна система знаків всередині комбінаторної системи мови. Майкл Ріффатер пише з цього приводу: «Поетична мова має свої одиниці, свої правила, свою граматику поза реченням, і хоч вона й складається виключно з речень, поетична мова повинна неминуче стати предметом іншої, нової лінгвістики (M. Riffaterre, *Essai de stylistique structur-*

rale, Flammarion, Paris, 1971, p. 20). В такому разі поетичний текст може бути провірений щодо застосованих проіймів, як будь-який інший текст.

2. Гей Хетсо, *Несколько замечаний о лексике стихотворений М. Ю. Лермонтова*, „Scandoslavica“, tomus XIX, Copenhagen, 1973, p. 49.

3. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, t. 3, Paris, 1966, p. 599.

4. Книга випущена відомим видавництвом Мутон у Газі (Голандія).

5. *Вивчення мови художньої літератури точними методами* у томі «Методологічні питання мовознавства», Київ, «Наукова думка», 1966.

6. Рядки з вірша М. Драй-Хмари «Я світ увесь сприймаю оком».

7. *Поэтика древнегреческой литературы*, Изд-во «Наука», Москва, 1981, стр. 342—343.

АНАЛІЗ ПОЕТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ

1. О. І. Гайнічеру, *Про комплексний підхід до проблеми поетичного перекладу*, «Радянське літературознавство», № 10, 1980, стор. 56.

2. Paul Valéry, *Oeuvres Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, Paris, v. I, 1957, p. 1373.

3. Cf. Léon Robel, *Problèmes théoriques de la traduction de la poésie russe en français*, „Revue des études slaves“, v. 47, 1968.

4. Павло Филипович писав: «Пластики бракувало романтикам, для їхнього стилю характерна музична стихія. Це твердження, яке має поки більш-менш загальні контури, можна було б довести, простудіювавши окремих авторів — Шевченко з його надзвичайним багатством асонансів, алітерацій, внутрішніх рим, народно-пісенних розмірів був би для дослідувача цікавий матеріал, почасти вже простудійований». (Павло Филипович, *Шевченко і романтизм*, у зб. Павло Филипович, «Література. Статті, розвідки, огляди», УВАН, Нью-Йорк-Мельборн, 1971, стор. 74).

5. „Drum drept“, anul I, 1915, nr. 30 (23 august), Craiova.
6. Taras Şevcenko, *Cobzar*, Ed. Cartea rusă, Bucureşti, 1952, p. 74.
7. *Primăvara*, „Veac Nou“ nr. 18, anul I, 1 aprilie 1945, pag. 4.
8. Taras Şevcenko, *Poeme*. În româneşte de Victor Tulbure, V.P.T. Minerva, Bucureşti, 1976, p. XXXV.
9. Цікаво відмітити з цього приводу думку П. Филиповича про романтичний характер антитези «природа-культура» в творчості Шевченка. Див. П. Филипович, *Зазн. праця*, стор. 74.
10. Михаїл Емінеску, *Поезії*. Переклад з румунської. Держліт-видав, Київ, 1959, стор. 139.
11. Михаїл Емінеску, *Поезії*. Переклад з румунської. Упорядкування і вступна стаття Андрія М'ястківського, «Дніпро», Київ, 1974, стор. 194.
12. Nicolae Roşianu, *Stereotipia basmului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1973, p. 20.
13. Йон Славіч згадував з цього приводу: «Він мав особливу пристрась до музикальності румунської мови і заявляв, що неологізми псують цю музику, бо запозичені слова не можна вимовляти, як справжні румунські. Особливо чарували його слух звуки *ea, oa, ie, ă* та *î*, яких немає у запозичених словах» Ion Slavici, *Eminescu și limba română*, „Scriitorii români despre limbă și stil“ culegere de Gh. Bulgăr, Bucureşti, 1957, p. 152.
14. Дуже проникливо аналізує проблему благозвуччя в поезії Емінеску відомий румунський критик Гарабет Ібраїляну, який намагається розкрити прямі зв'язки між звуковим складом рим та ономапопечними словами із змістом окремих поезій. На його думку, з приголосних звуків Емінеску особливо полюблював сонорні (Garabet Ibrăileanu, *Mihai Eminescu. Studii și articole*. Ed. de Mihai Drăgan, „Junimea“, Iași, 1974, p. 137, 140—141). Цікаві спостереження над фонологічним аспектом рим у М. Емінеску зробив відомий мовознавець-славіст Еміл Петровіч, автор статті: *Considerații fonologice asupra rimelor în poezia românească*, „Cercetări de lingvistică“, nr. 1—2, 1959, p. 197—199.

ВИСНОВКИ

1. Б. Томашевский, *Теория литературы. Поэтика*, IV издание, Государственное издательство, Москва-Ленинград, 1928, стор. 73.
2. *Там же*, стор. 3.
3. *Там же*, стор. 73, 206.
4. Деякі письменники вводять великі фрагменти ритмізованої прози в повісті і в романи. Існують і цілі романи, написані ритмізованою прозою, як наприклад «Петербург» Андрія Белого.
5. Див. про епічну поему, а також інші різновидності поем у Томашевського, *Зазн. праця*, стор. 205—206.
6. Див. Юрій Лотман, *Структура художественного текста*, Москва, 1970, стор. 18.
7. Цитується за книгою, Werner Heisenberg, *La nature dans la physique contemporaine*, Gallimard, Paris, 1962, p. 131.
8. *Там же*, стор. 98—100, 120—121, 128—129.
9. Цікаво зазначити, що Гете «відчув», будучи у Веймарі, землетрус, який 1783 року знищив половину міста Мессіна. Про це пише докладно Еккерман у першому томі своїх «Розмов із Гете в останні роки його життя».
10. Див. Вернер Гейзенберг, *Зазн. праця*, стор. 89—93.
11. Див. про це Т. S. Eliot, *Tradition and the individual talent*, У збірнику: „Modern poets on modern poetry“, Edited by James Scully, Fontana Collins, Glasgow, 1977, p. 61—62.
12. René Wellek, *Bakhtin's view of Dostoievsky. Poliphony and „carnavalesque“* Доповідь на IV-ій конференції міжнародного товариства Достоєвський, Бергамо-Італія, серпень 1980 р. (маш.).
13. *Из писем А. И. Белецкого* в ж. «Вопросы литературы» № 9, 1981, стор. 174.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Аверінцев С. С. 169—170,
248—249
- Аддісон Дж. Joseph Addison
325
- Александрі В. Vasile Alecsan-
dri 321
- Аллот М. Miriam Allott 372,
373
- Альф'єрі В. Vittorio Alfieri 226
- Андерсен Х. К. Andersen Н.
Ch. 202
- Андреєв Леонід 203—205
- Антоненко-Давидович Б. Д.
377
- Антонич Богдан Ігор 55,
59—62, 356
- Аполлінер Г. Apollinaire Guil-
laume 369
- Апулейос 232
- Арістотель 79, 105, 118, 231,
233, 283, 284, 308—309,
358, 376, 379, 381
- Арістофан 292
- Арндт Е. Erwin Arndt 368
- Арто А. Antonin Artaud 381
- Аслан О. Odette Aslan 380
- Ауербах Е. Erich Auerbach
262
- Афанасьєв-Чужбинський О. С.
319
- Багдасар Н. Nicolae Bagdasar
372
- Бажан Микола 58, 348
- Бажанський П. 104
- Бальзак О. Honoré de Balzac
189, 226
- Баранга А. Aurel Baranga 169
- Баратинський Євгеній 321
- Барт Р. Roland Barthes 160,
161, 172, 261, 371, 372
- Баттьо Ш. Charles Batteux
106, 368
- Бахтін Михайло 229, 230, 263,
265, 268, 305, 308—309, 369,
373, 378, 381
- Башлар Г. Gaston Bachelard
302, 379
- Бевка Олекса 109
- Бергсон А. Henri Bergson 294
- Бєлий Андрій 107, 384

- Белінський В. Г. 208
Белоусов Роман 374
Білецький О. І. 360, 384
Білодід І. К. 362
Біон із Борисфена 260
Бламан А. Anna Blaman 239
Богдан В. Virgil Bogdan 372
Бодлер Ш. Charles Baudelaire
81, 322, 382
Бордеяну М. Mihai Bordeianu
367
Боян 355
Брату С. Savin Bratu 363
Буало Н. Nicolas Boileanu 106
Булаховський Л. А. 263, 279,
378
Булгаков Михайло 239
Булгер Г. Gheorghe Bulgăr 383
Буюм С. Sara Buium 48, 364
Бюффон Ж. Л. Georges-Louis
Buffon 324
Вагнер Р. Richard Wagner 99
Валері П. Paul Valery 334 382
Ведель Е. Erwin Wedel 376,
377
Вергілій 68, 69, 226
Верлен П. Paul Verlaine 107
Верховинець В. 361
Веселовський О. 18, 81, 105,
367
Винниченко Володимир 318,
371
Виноградов В. В. 263
Вишня Остап 175
Віану Т. Tudor Vianu 378
Вінграновський Микола
156—157
Вовчок Марко 148, 263
Возняк Михайло 366
Волинський П. К. 369
Волох О. Т. 365
Вороний Микола 318
Гайнічеру О. І. 333, 382
Гала Б. Bohuslav Hala 134
Галілей Г. Galileo Galilei 353
Гамбургер К. Käte Hamburger
276, 379
Гарді Т. Thomas Hardy 185,
149, 203
Гарсія Маркес Г. Gabriel
Garcia Marquez 47, 184,
206, 236—237, 362
Гауптман Г. Gerhart Haupt-
mann 303, 304, 305
Герель Г. В. Ф. Georg Wilhelm
Friedrich Hegel 29, 32, 308,
367
Гейзенберг В. Werner Heisen-
berg 379, 384
Гейтман К. Klaus Heitmann
369
Геракліт 8
Гертнер Г. Н. Gertner
Гете Й. В. Johann Wolfgang
Goethe 33, 334
Гіро П. Pierre Guiraud 318,
368
Гловінський М. Michal Głow-
wiński 364, 369
Гоголь М. В. 148, 212, 227—
228, 294, 307, 324
Годованець Микита 168—169,
371

- Головка Андрій 250
 Гольтгусен Й. Johannes Holt-
 husen 376
 Гомер 330—331
 Гораций 226
 Горгіас (Горгій) 79—80, 366
 Горький Максим 149
 Гофман Е. Т. А. Ernst The-
 odor Amadeus Hoffmann
 307
 Гревс Р. Robert Graves 192
 Грінченко Борис 16, 83—85
 Грунценгейзер Р. Rul Grun-
 zenhäuser 363
 Гуйе А. Henri Gouhier 381
 Гумбольдт В. Wilhelm Hum-
 boldt 21—22
 Гуцало Євген 49—51, 207,
 268, 269
 Гюго В. Victor Hugo 117,
 188—189
 Данте Dante Alighieri 33, 106,
 314
 Декарт Р. René Descartes 234,
 288
 Денисюк І. О. 370
 Дефо Д. Daniel Defoe 198
 Джонсон Б. Ben Jonson 197
 Джонсон С. Samuel Johnson
 326
 Джойс Дж. James Joyce 47,
 193
 Діккенс Ч. Charles Dickens
 196, 226, 324, 374
 Дінопол П. Paul Dinopol 372
 Довженко Олександр 254—255,
 307, 378, 381
 Достоевський Ф. М. 222, 240,
 241—243, 262, 263, 270—
 271, 377, 378, 381, 384
 Драган М. Mihai Drăgan 383
 Драгоміреску Г. Gheorghe
 Dragomirescu cu 365
 Драй-Хмара Михайло 329,
 382
 Драч Іван 99—102, 120, 176—
 177
 Дроб'язко Євген
 Дуцеску Д. Dan Duțescu 381
 Дюмесніл Р. René Dumesnil
 378
 Езоп 167—169
 Ейзенштейн Сергій 307
 Ейхенбаум Борис 97
 Еккерман Й. П. Johannes Peter
 Eckermann 384
 Еліаде М. Mircea Eliade
 185—186, 273, 355, 372, 379
 Еліот Т. С. Thomas Stearns
 Eliot 357, 378
 Емінеску М. Mihail Eminescu
 81, 177, 321, 337, 341,
 343—349, 366, 383
 Епиктет 260
 Епікур 379
 Есхіл 18, 31
 Євреїнов Микола 282—283,
 379
 Женет Ж. Gerard Genette
 269, 378
 Жеромський С. Stefan Zerom-
 ski
 Жиленко Ірина 120

- Жирмунський Віктор 138, 351, 369
 Жовтобрюх М. А. 365
 Забіла Віктор 319
 Забіла Наталя 151, 155—156
 Загребельний Павло 192, 274
 Загул Дмитро 128
 Земляк Василь 172, 207, 282—283
 Зеров Микола 68, 69, 120, 121, 150, 371
 Золя Е. Émile Zola 351, 378
 Зоммер Й. Sommer Johann 366
 Ібраїяну Г. Garabet Ibrăileanu 383
 Івакін Юрій 324
 Іваничук Роман 258—260
 Іванов Вяч. Вс. 365
 Іваньо І. В. 144, 362, 370
 Івасюк А. Alexandru Ivasiuc
 Івенс І. Ifog Evans 47, 312, 364, 381
 Іларіон 143
 Ільченко Олександр 207
 Ірчан Мирослав 306
 Італіандер Р. Rolf Italiaander 362
 Йесперсен О. Otto Jespersen 73
 Йонсон У. Uwe Johnson 239
 Кавалець Ю. Julian Kawalec 275, 276, 379
 Казаку Б. Boris Cazacu 366
 Кайзер В. Wolfgang Kayser 276, 376
 Кан Г. Gustave Kahn
 Караджале Й. Л. Ion Luca Caragiale 294—295
 Карманський Петро 318
 Карпенко-Карий І. (Іван Тобілевич) 289—290, 292—297, 380
 Кеплер Й. Johannes Kepler 356
 Керк Г. С. G. S. Kirk 186—187, 199, 372
 Кжижановський Ю. Julian Krzyżanowski 77, 363, 365
 Кітс Дж. Keats Jon 355
 Клемпуш Гаврило 113
 Клим Василь 278—279, 280—281
 Клінгенгебен А. August Klinggenheben 362
 Кнорозов Ю. В. 40
 Кобилянська Ольга 149, 183, 191, 213—223, 230, 372, 375, 376
 Кобилянський Володимир 55—56
 Ковалевський Володимир 138, 369
 Ковальов В. 360
 Ковач Іван 118, 124, 128
 Коген Ж. Jean Cohen 190, 369
 Кожинов Вадим 198, 201, 263, 374
 Колодная А. И. 362
 Кольрідж С. Т. Samuel Taylo Coleridge 364, 373
 Конрад Дж. Joseph Conrad 47
 Копернік 359

- Коптілов В. В. 328
 Кордатос Яніс 365
 Корней П. Pierre Corneille
 288, 289, 306
 Корнійчук Олександр 307—308
 Коротич Віталій 120
 Корсюк Микола 120—121,
 122, 125—126, 129, 266
 Косинка Григорій 268
 Костенко Ліна 23—24, 71—73,
 120
 Косткєвічова Т. Teresa Kost-
 kiewiczowa 364, 369
 Костомаров Микола 147—148,
 208—212, 325, 374
 Котляревський І. П. 73, 117,
 178, 206, 374
 Кохановський Й. Jan Kocha-
 nowski 171
 Коцюбинський Михайло 110,
 149, 249—250, 264
 Кочерга Іван 299, 315
 Кошбук Г. George Coşbuc
 337, 338, 342, 343
 Кошелівець Іван 378, 380
 Кошеріу Е. Eugen Coşeriu 30
 Краг Е. Emil Krag 377
 Красінський З. Zygmunt Kra-
 siński 224
 Крейцер Г. Helmut Kreuzer
 363
 Кристева Ю. Julie Kristeva
 160, 176, 226, 371, 372
 Кримський Агатангел 17
 Куліш Микола 254, 306—307,
 315, 356
 Куліш Пантелеймон 171, 371
 Кундзіч Олексій 48, 364
 Куцюк-Кочинський Кирило
 120
 Ламенне Ф. Félicité Robert
 Lamennais 138, 146
 Ларошфуко Ф. François duc de
 La Rochefoucauld 198
 Лафайет М. М. Marie Made-
 leine comtesse de Lafayette
 195, 198, 234
 Лафонтен Ж. Jean de La
 Fontaine 168
 Левинська Ірина 264—266, 269
 Левін П. Paulina Lewin 285
 286, 380
 Левіцкі Л. Leon Leviçhi 381
 Лейбніц Г. В. Georg Wilhelm
 Leibniz 182—183, 375, 379
 Ленард Л. Leopold Lenard
 222, 375
 Леонов Леонід 239
 Леопарді Дж. Giacomo Leo-
 pardi 45—46, 106
 Лермонтов М. Ю. 320—322,
 356, 382
 Лесаж А. Р. Alain René Lesage
 195, 198
 Лесин В. М. 58, 365, 368
 Лешмян Б. Bolesław Leśmian
 179
 Лисенко Микола 15
 Лихачов Д. С. 143, 369
 Лібаній 248
 Ліпс М. Marguerite Lips 263,
 378
 Лосєв О. Ф. 28, 362

- Лотман Юрій 29, 80, 82, 347,
364, 366, 384
- Лоус Р. Robert Lowth 81
- Лубенський С. Sophia Luben-
sky 364
- Лукич Василь 149
- Лютер М. Martin Luther 285
- Маатъе Ф. Frank Maatje 376
- Мазилу Д. Dan Horia Mazilu
49—51
- Макаровський М. М. 170
- Маковой Осип 223, 376
- Маколі Т. Thomas Macaulay
326
- Макферсон Дж. James Mac-
pherson 178
- Малларме С. Stephane Ma-
llarmé 44, 131
- Мамонтов Яків 296, 297
- Манн Т. Thomas Mann 239
- Маркевич Г. Henryk Marki-
ewicz 362
- Марло К. Christopher Marlowe
287
- Мартіне А. André Martinet
368
- Мартович Лесь 202—203, 324
- Масикевич Орест 118—119,
122—124, 125, 126—128
- Мачедонські А. Alexandru Ma-
cedonski 122
- Мельничук Оксана 114, 122
- Метерлінк М. Maurice Mae-
terlinck 170—171, 319
- Метлинський Амвросій
170—171, 319
- Мирний Панас 97, 148, 149,
201—202, 206, 246—248,
274, 370
- Михайлюк Михайло 264,
270—278
- Міліч Л. Т. Louis Tonko Milić
323—327
- Мільтон Дж. John Milton
286—287
- Мірою М. Mihai Miroiu
376, 379
- Міцкевич А. Adam Mickiewicz
138, 146, 148, 149
- Мовінкель С. Sigmund Mowin-
ckel 369
- Мовчан Павло 44—45
- Мольєр Ж. Б. Jean Baptiste
Molière 292
- Мопассан Г. Guy de Mau-
passant 198—202
- Морон Ш. Charles Mauron 322
- Мукаржовський Й. Jan Muka-
řovsky 333
- Мультиатулі Multatuli 239
- Мушкетик Юрій 257—258
- М'ястківський Андрій 344—
349, 383
- Навроцький Б. 27, 28, 103,
130, 246—247, 248, 362,
367, 369, 377
- Найт У. Wilson Knight 310
- Нарлі К. Constantin Narly 372
- Небеляк Михайло 135—137
- Нечуй-Левицький Іван 198,
200—201, 244—246, 377

- Ніцше Ф. Friedrich Nietzsche 138
 Новаліс Novalis 107
 Нягу Ф. Fănuș Neagu 207
 Ньютон І. Isaac Newton 353, 354
 Овсянико-Куликовський Д. 28
 Окопєнь-Славінська А. Aleksandra Okopień-Sławińska 364, 369
 Олєсь Олєксандр 96—97, 130, 171—172, 299, 366, 374
 Олійник Борис 120
 Опанасюк Олєксій 364
 Павліш Юрій 115—117
 Павло (апостол) 216, 220
 Падалка Н. І. 380
 Пардеу П. Platon Pardău 207
 Паскаді Й. Ion Pascadi 363
 Пастернак Борис 287
 Петєфі Ш. Petöfi Sándor 355
 Петкович-Діс Владислав 356
 Петрарка Ф. Francesco Petrarca 120, 122
 Петренко Микола 319
 Петровіч Е. Emil Petrovici 383
 Підмогильний Валер'ян 241, 250—254, 377
 Піндар 105
 Піппіді Д. М. Pippidi D. M. 366
 Плавт Plautus 292
 Платон 105, 316
 Плиско К. М. 364
 Плутарх 248, 250
 Пльоц Ш. Charles Ploetz 373
 Погребенник Ф. П. 375
 Подраза-Квятковська М. Maria Podraza Kwiatkowska 380
 Поморська К. Krystyna Pomorska 362, 371
 Поп Й. Ion Pop 378
 Попєску Д. Р. D. R. Popescu 207
 Попович Мирослав 377
 Портер Р. Robert Porter 288, 379
 Потєбня О. О. 22, 24—29, 30, 34, 62—64, 81, 162, 208, 362, 371
 Прево абат l'abbé Antoine François Prevost d'Exiles 198
 Преда М. Marin Preda 190
 Пропп В. Я. 186
 Пруст М. Marcel Proust 275
 Пулинець О. С. 58, 365, 368
 Пушкін О. С. 32, 212, 302, 321
 Раабє В. Wilhelm Raabe 239
 Раблє Ф. François Rabelais 195, 373
 Ранульф С. Svend Ranulf 283
 Расін Ж. Jean Racine 289
 Рачинський С. А. 239
 Ребошак Іван 167, 371
 Регуш Корнелій 264, 266—269, 280—281

- Рейснер Е. Eberhard Reissner
 380
 Рембо А. Arthur Rimbaud
 128, 134
 Рильський Максим 8, 38—40,
 43, 69, 329
 Рільке Р. М. Rainer Maria
 Rilke 348
 Ріффатер М. Michael Riffaterre 381
 Ріцко Віргілій 112
 Робель Л. Léon Robel 382
 Рокуель Дж. Joan Rockwell
 199 373, 379
 Романюк Павло 129, 131—134,
 135
 Рошіану Н. Nicolae Roşianu
 345, 383
 Рудницький Михайло 203, 374
 Руссо А. Alecu Russo 146, 370
 Садовяну М. Mihail Sado-
 veanu 335, 339—341, 342, 343
 Сайнц де Роблес Ф. К. F. C.
 Sainz de Robles 367
 Сандауер А. Artur Sandauer
 188
 Сафо 105
 Свидницький Анатолій
 243—244
 Свіфт Дж. Jonathan Swift
 323—327
 Себеок Т. Thomas Sebeok 363
 Семенко Михайло 22—23
 Сервантес М. Miguel de Cer-
 vantes 187, 195, 198, 206, 233
 Сердахеї І. Szerdahelyi István
 367
 Сидоренко Р. К. 103—105,
 366, 367
 Скеллі Дж. James Scully 384
 Сковорода Григорій 73,
 144—145, 325, 370
 Скрипник Микола 306
 Славінський Я. Janusz Sla-
 wiński 362, 364, 369
 Славіч Й. Ion Slavici 383
 Слинько І. І. 365
 Словацький Ю. Juliusz Slo-
 wacki 138, 179, 224—226
 Сломчинський М. Maciej Slo-
 mcziński 313, 314, 381
 Смаль-Стоцький Степан 215
 Соллер Ф. Philippe Sollers
 161, 172, 176, 371,
 Солнцева Ю. І. 381
 Соловьев Володимир 240
 Сореску М. Marin Sorescu
 268, 269
 Сорока Олександр 22—23
 Соссюр Ф. Ferdinand de Sa-
 ussure 19
 Сосюра Володимир 328, 329,
 330
 Софокл 284, 290
 Станеску Н. Nichita Stănescu
 378
 Стасімбротус із Тасіуса 80
 Стельмах Богдан 139
 Стельмах Михайло 154—155,
 197, 250
 Стефаник Василь 149, 268, 318
 Тацит 249

- Теккерей У. William Make-
rease Thackeray 239
- Темпяну В. Virgil Tempeanu
335, 336—338, 342, 393
- Теодореску Л. Leonida Theo-
dorescu 379
- Теренцій Terentius 292
- Тетмайєр К. Kazimierz Tet-
majer 303
- Тимофєєв Л. І. 366
- Тинянов Юрій 357, 377
- Тичина Павло 33, 35—38,
43—44, 54, 56—57, 658, 67,
129, 151—153, 172—176,
369, 371
- Тодоров Петко 215
- Толстой Лев 48, 208—213, 219,
221—222, 238—241, 246,
248, 372, 374, 375, 376
- Томашевський Б. В. 24, 60,
351, 384
- Тулбуре В. Victor Tulbure 335,
338—339, 342, 343
- Тураєв С. В. 366
- Туреаку Г. Gabriela Tureacu
376
- Тютчев Федір 321, 322
- Уеллек Р. René Wellek 31, 211,
359, 363, 374, 384
- Уілрайт Ф. Philip Wheelwright
304, 361, 380
- Уїтман Уолт Walt Whitman
128
- Українка Леся 17, 54, 65—71,
82—83, 96—98, 171, 174,
217, 220, 299—305, 315,
375, 380
- Уоррен О. Austin Warren 31
211, 363, 374
- Федькович Юрій 38,
- Фет Афанасій 151
- Филипович Павло 96—97,
366, 374, 382, 383
178—179
- Флобер Г. Gustave Flaubert
190, 200, 251, 378
- Фонадь І. Fonagy Iván 134,
369
- Форстер Е. М. Е. М. Forster
185, 372
- Фрай Н. Northrop Frye 5,
161—162, 197, 264, 310, 311,
314, 357, 371, 374, 378, 381
- Франс А. Anatole France 258
- Франко І. 10, 94—96, 105,
119—120, 158—159, 171,
191, 223—227, 242, 290—
292, 371
- Фрейд С. Sigmund Freud
322, 355
- Фюгер В. Wilhelm Füger 269
- Хаврусь Сергій 377
- Хашдеу Б. П. Bogdan Petri-
ceicu Hasdeu 81, 366
- Хауліка К. Cristina Hăulică
372
- Хвильовий Микола 241—243
- Хетсо Г. Geir Kjetsaa
320—322, 332
- Хлебніков Велемир 22
- Храпченко М. В. 76—77,
212—213, 365
- Чамата Н. П. 117, 368
- Чередарик Микола 366

- Черемшина Марко 149,
150—151, 268
- Черні З. Zygmunt Czerny 366
- Чехов А. П. 380
- Чичерин Олексій 376
- Чоранеску Ал. Alexandru
Ciogănescu 234, 288, 376,
379
- Чуб Дмитро 362
- Чуковський Корній 13—15,
361
- Шаблювський Євген 374
- Шандро Мирослава 108
- Шатобріан Ф. Р. François
René de Chateaubriand 138
- Шевченко Тарас 39, 73—76,
83, 117, 129, 152, 153, 158
—161, 171, 174—175, 178,
216, 274, 290, 319, 320,
335—343, 368, 383
- Шекспір В. William Shakes-
peare 161, 162, 226, 287,
310—315, 381
- Шеллі П. Б. Percy Bysshe
Shelley 355
- Шіллер Ф. Friedrich Schiller
224
- Шмідт Ф. Franz Schmidt 363
- Шмуляк Іван 266
- Шніцлер А. Arthur Schnitzler
264
- Шольц Ф. Friedrich Scholz 363
- Шпіцер Л. Leo Spitzer 363
- Шпорта Ярослав 344—349
- Шталь І. В. 330—332
- Щербак Юрій 227—229,
255—257, 263, 274, 378
- Юнг К. Г. Karl Gustav Jung
322, 355
- Яворов П. К. 341, 356
- Якобсон Р. Roman Jakobson
29—30, 34, 73, 76—77, 81,
82, 85, 94, 134, 353, 362,
363, 366
- Яновський Юрій 228, 307
- Яричевський Сильвестр 117,
149, 371
- Яценко М. Т. 206—207, 374
- Яцків Михайло 203—205

ЗМІСТ

<i>Передмова</i>	7
------------------------	---

ЧАСТИНА ПЕРША

Естетичні потенції мови	12
Речення як клітина поетичного твору	32
Естетична динамізація фонетичних і морфологічних елементів	52
Наскрізний паралелізм	79
Вірш як форма організації мовлення	103
Ритмізована проза	138
Координати інтертекстуальності	158

ЧАСТИНА ДРУГА

Витоки епічної прози	182
Інтертекстуальність розповідних творів	208
Архітектоніка роману	230
Граматики розповіді	261
П'єса як структура	282

Статистичний аналіз	316
Аналіз поетичного перекладу	333
Висновки	351
<i>Примітки</i>	361
<i>Показчик імен</i>	385

Відповідальний редактор: МИКОЛА КОРСЮК
Технічний редактор: СТЕВАН ЛЕПОЄВ

*Підписано до друку 10. XII 1983. Формат: 16/50 80, Видаєн. арк. 18,53.
Друк. арк. 24,75.*

Tiparul a fost executat sub comanda nr. 485 la Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918“, Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, București,
Republica Socialistă România.

