

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИК ХУДОЖНЬОЇ ЕНЕРГІЇ
ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ (ВІРШ ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА
“КРИВИЙ ТАНЕЦЬ”)**

У статті обґрунтовані методологічні принципи, на яких вибудовується аналіз інтертекстуальності як важливого чинника употужнення енергетичної насаженості вірша Василя Голобородька “Кривий танець”. У розгляді цього твору визначено введені в текст інтертекстуальні складники – зображення “Кривого танцю”, алюзії з народної пісні “Ой на горі та й женці жнуть...” і “Слова о полку Ігоревім”. Зроблено висновок, що привнесені зі знакових творів “чужі слова” та притаманні їм значення істотно збагачують авторський текст, підсилюючи його енергією додаткових змістових нюансів.

Ключові слова: Василь Голобородько, інтертекстуальність, теорія літературного твору, рецептивна поетика, психологія художнього сприймання.

Hryhoriy Klochek. Intertextuality as Factor of Artistic Energy of Literary Work (Vasyl Holoborodko's Poem "A Curved Dance")

The theoretical part of the paper outlines methodological principles applied within the analysis of intertextuality as a factor of artistic energy in Vasyl Holoborodko's poem "A Curved Dance". For this purpose, the necessary comments on intertextuality as a source of artistic energy have been made. The author of the paper shows the difference between systematic and structuralistic understanding of a literary work, and considers the actual problems of the systematic theory which defines 'technique' as a main unit of the expressive system (poetics). In this case the identification of the techniques is supported by the analysis of their expressive functions. The receptive poetics as a methodological doctrine is based on this perspective, the essence of which is modeling the influence of the expressive techniques of a literary work on the recipient in terms of the psychology of artistic perception.

The poem "A Curved Dance" have been analyzed as a complete, systematically organized text that begins to function in the process of the perception, generating a quite complete artistic world in the recipient's mind. The artistic character of the poem is determined by many factors, but the most important of them is the main meaning, generated by the literary text, which may be defined as a dream about the perfect, full-fledged existence of the Ukrainian nation. The whole expressive system of the literary work contributes to creating it, while the dominant role is played by intertextual 'implants' in the author's text, brought from some notable works, namely the image of the curved dance (intermedial moment), reminiscences from the folk song "Oy tam na hori zhentsi zhnut" ("Oh there on the hill harvestmen reap the harvest") and "Slovo o polku Ihorevim" ("The Tale of Ihor's Campaign"). They express the meaningful senses that substantially enrich the author's text from the perspective of the psychology of artistic perception, giving it a hidden meaning, and therefore energy.

Keywords: Vasyl Holoborodko, intertextuality, theory of literary work, receptive poetics, psychology of artistic perception.

Одне із завдань літературної критики й літературознавства, яке багато в чому визначає сенс їх існування, полягає в тому, щоби бути посередником між літературою і читачем, тобто таким собі тлумачем/інтерпретатором художньо-літературних текстів.

Поетія В. Голобородька через своєрідність, незвичність, а головне, через високий ступінь умовності потребує серйозних інтерпретаційних зусиль. І саме тут виникає певна колізія. З одного боку, починаючи від перших публікацій, присвячених його творчості, і впродовж усього наступного часу критики вказували на талановитість поета, неповторність його художньої манери, позначеної казковістю, фольклорністю, дитинно-наївним світобаченням. І всі вони, без винятку, висловлювалися про особливе – визначне! – місце В. Голобородька в українській поезії.

З другого боку, в переважній більшості монографій, статей, рецензій, присвячених творчості поета, фактично не знайдемо спроб детально, у монографічному плані аналізувати окремі твори. Найбільш поширений спосіб викладу, до якого вдавалися автори цих публікацій, полягав у тезовій фіксації

власних спостережень та суджень, із наступним *ілюстративним* цитуванням фрагментів поетичних текстів.

Стаття Івана Дзюби “У дивосвіті рідної хати” [3] фактично відкривала українському читачеві поета й надовго, а, можливо, і назавжди закладала тональність сприймання та й поцінування критикою його доробку. Власне, ця розвідка була спробою уважніше та конкретніше приглянутися до окремих творів.

Ставимо перед собою завдання проаналізувати вірш В. Голобородька “Кривий танець”. Цей вибір визначила особливо увиразнена *інтертекстуальність* як домінуюча риса його поезики. Так можемо наблизитися до розуміння “коду Голобородька” як одного з основних ключів, що дають змогу зрозуміти (розкодувати) джерела художньої енергії його авторського тексту, який *інтертекстуально* ввібрав у себе енергетику фольклорного слова.

І тут з’являється потреба відповісти на запитання: чи ж доцільно вдаватися до поняття “художня енергія”, яке, зазначимо наперед, у цій статті вживатиметься досить часто й навіть буде для неї в певному розумінні опорним?

Є чимало підстав твердити, що ступінь впливовості художнього тексту характеризує його енергетична зарядженість. І тут пошлемося на Євгена Маланюка, котрий говорив про поезію як про особливу форму енергії: “Поезія – це вірш, наладований енергією, подібною до електричності. Коли тієї наладованості немає, тоді вірш, хоч як технічно досконалий, зі всіма римами й алітераціями, залишається лише віршем” [6, 106]. Як бачимо, автор цитованих рядків прямо переносить ознаки одного явища на інше. Так породжується наділений виразним метафоричним сенсом вислів “художня енергія”, який дедалі частіше починає фігурувати у статусі термінологічного поняття.

Від чого залежить енергетика художнього твору, як вона генерується й чи можна її виміряти якимись мірками? Ці питання саме в такому, дещо одивненому, вигляді почали ставитися порівняно недавно, однак завжди були в центрі уваги літературознавства, особливо ж тієї його галузі, яка осмислює феномен художності.

Проте варто врахувати одну важливу обставину. По-перше, енергія художнього тексту – цілком реальна річ. Щоправда, її не можна виявити з допомогою надчутливих енерговимірювальних приладів – стрілочка уявного амперметра, прикладеного до сторінки, на якій записано найдовершеніший художній текст, навіть не здригнеться. Особливість енергії художнього твору в тому, що вона з’являється й починає струмувати лише тоді, коли реципієнт контактує з текстом, тобто сприймає його. По-друге, визнання поняття “художня енергія” та введення його в науковий ужиток детермінує нові дослідницькі підходи в аналізі феномену художності. Це зумовлено тим, що потреба в такому розгляді концентрує увагу на *джерелах*, тобто на засобах/прийомах, які генерують енергію художнього впливу, і стимулює пошуки способів моделювання *впливу* художнього тексту на реципієнта, “зарядження” його художньою енергією. Тією чи тією мірою такі підходи зумовлюють появу методологічних теоретико-літературних концепцій – вони стосуються системно-цілісного розуміння природи літературного твору, вироблення принципів рецептивної поезики, суть якої полягає в моделюванні впливу художнього тексту на реципієнта, розробки методів аналізу літературного твору (повільне прочитання тексту, його аналіз “під мікроскопом” та ін.). Власне, на цих методологічних та методичних підходах і будуватиметься наш аналіз функціонування інтертекстуальних моментів у вірші В. Голобородька “Кривий танець”.

Поставлене завдання потребує певної методологічної пропедевтики, що складається з трьох частин. У *першій* частині зробимо необхідні уточнення

стосовно інтертекстуальності як одного з потенційних джерел художньої енергії. У *другій* ітиметься про актуальні проблеми *теорії літературного твору* як засадничого базису формування методологічних та методичних принципів аналізу окремого літературного зразка. *Третя* ж частина присвячена рецептивній поетиці як новій методологічній доктрині, спрямованій на розкриття секретів художнього впливу літературного тексту.

1

Поняття “інтертекстуальність” таке популярне в літературознавстві й так часто розглядається в теоретико-літературному аспекті, що вже склався певний канон у його тлумаченні. Зазвичай на початку вказують, що цей термін увела в ужиток теоретик постструктуралізму Юлія Кристева у статті “Бахтін, слово, діалог і роман” (1967). Іноді згадують і її попередників, котрі творили підґрунтя, на якому й з’явилася ця категорія: найчастіше називають того ж Михайла Бахтіна (його ідеї про жанрову пам’ять, діалогічний характер художніх творів і “чуже слово”), Юрія Лотмана (уявлення про полілогічний характер поетичного тексту) та ін.

Письменник, який творив до XIX ст. включно, звичайно ж, відчував впливи, свідомо або ж, найімовірніше, підсвідомо вводив у свої твори “чуже слово”. Найяскравіший приклад – вплив уснопоетичного (фольклорного) досвіду на поезію Тараса Шевченка. Один із найбільш перспективних шляхів пізнання таємниць потужної енергетичності його доробку, що здійснив буквально тектонічні зрушення в народній свідомості, саме й полягає в розгадці функціональності фольклорного слова, яке так органічно трансформувалося в художню систему митця, що перестало бути “чужим”.

З кінця XIX ст., коли художній розвиток людства вступив у стадію модернізму, творче мислення письменника як людини, що продукувала тексти, почало зазнавати різноманітнішого та інтенсивнішого впливу. Інформаційні потоки ставали дедалі потужнішими. Пропозицій, здатних, сказати б, *професійно зацікавлювати* творчу особистість, значно побільшало. У творений художній текст почало щоразу частіше вриватися і приживатися в ньому “чуже” слово. Тож цілком можливо, що на творений юним Павлом Тичиною поетичний вислів “Ви знаєте, як липа шелестить / У місячні весняні ночі?” вплинули асоціації, пов’язані не лише з народними піснями “Ой зійди, зійди, ясен місяцю...”, “Ой не світи місяченьку, не світи нікому...”, а й зі знаковим образом “гоголівської” української місячної ночі (“Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц...”) чи й навіть “пушкінської” (“Тиха украинская ночь. / Прозрачно небо. Звезды блещут”). І чому б не припустити, що відвідини молодим Тичиною художньої майстерні Юхима Михайліва, котрий в унісон із литовцем Чюрльонісом творив картини, позначені “музикою зір” (“живописною музикою”), вплинули на його “сонянокларнетність”?

З другої половини XX ст. поступово, рік у рік, із кожним новим десятиліттям посилювалися інформаційні потоки. Власне, атмосфера згущеної інформаційності стала одним із чинників появи постмодерністської стадії в розвитку людської культури. А ще вона прикметна розкутою всездозволеністю, вільною грою без правил. Уживати “чуже слово”, особливо ж коли воно містило певну знаковість, що надавало дискурсу більшої змістовності, стало нормою, таким собі творчим правилом.

Саме в цей час представники переважно французького структуралізму й постструктуралізму (Р. Барт, М. Фуко, Ж. Дерріда та ін.) почали вживати слово “текст” із новим, розширеним значенням. Вони виходили з того, що свідомість людини ототожнюється з письмовим текстом як найбільш надійним способом

фіксації та вираження. Звідси все, що не лише виражало зміст (скажімо, письмові тексти, зокрема й художні), а й те, що могло бути осмисленим та вираженим із допомогою мови, почали іменувати *текстом*. Людина – текст, суспільство – текст, місто – текст, культура в її різних виявах – текст. І так далі. Певною мірою це був спосіб бодай на підсвідомому рівні впорядкувати та осмислити згущену інформаційну атмосферу, наповнити її впізнаваними знаками. *Тексти* зчеплювалися, взаємопроникали, уносячи один в одного свої змістові нюанси. І саме в цей час визріло поняття *інтертекстуальності*, про суть якого Ю. Кристева так висловилася в уже згадуваній статті: “Будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст – це всмоктування й трансформації якогось іншого тексту” [5, 429].

Усе нове, що з’являється в теоретико-літературному дискурсі, мало би бути спрямованим на розгадку та пояснення феномену художності: література ж бо має означення “художня”! Талант письменника визначається тим, наскільки він здатен зарядити твір художньою енергією, яка далі передається читачеві – заряджає його собою. Тут доречно нагадати слова Емми Андієвської з її інтерв’ю: “Головне у будь-якому творі – енергія митця, що йде від нього в момент творення і залишається навіки у словах чи у фарбах. Якщо її достатньо, якщо вона світла – то твір починає жити своїм незалежним від автора життям, гріє інших людей. Так було завжди і так буде, незалежно від того, яке тисячоліття за вікном” [1, 13].

Тож чи сприяла поява поняття інтертекстуальності розгадці щойно названої таємниці таємниць? Відповідаю: аніскільки! На початку всі теоретико-літературні сили були зосереджені на роз’ясненні самої природи інтертекстуальності. Згодом у словниках літературознавчих термінів з’явилося визначення інтертекстуальності, яку пояснювали за допомогою термінів *цитата*, *ремінісценція*, *алюзія*, *стилізація*, *переспів*, *прототекст*, *пародіювання* та ін. Так ми дізнавалися про способи вмонтування фрагментів одного тексту в інший. Крок потрібний для розуміння технічної природи інтертексту, проте він майже нічого не давав для розгадки “вічної таїни” художності літературного слова.

1960 – 1970-ті роки були часом, сказати б, абсолютного панування методологічної доктрини структуралізму. Він мав багату передісторію (Женевська школа лінгвістики, російська формальна школа, Празька лінгвістична школа...). У структуралістській поетиці працювало чимало відомих літературознавців, імена яких і досі лишаються культовими. Суто теоретичних напрацювань нібито було багато, і вони справляли враження, проте якщо доходило до аналізу конкретних творів, то результати явно розчаровували. Важко назвати аж таку успішну структуралістську студію поетики літературного твору, яка була б резонансною для подальшого розвитку інтерпретаційних технологій.

Показово, що більшість провідних adeptів структуралізму розчарувалися в його можливостях та вдалися до напрацювання принципово нових концептів, створюючи нову наукову доктрину – постструктуралізм. Свої етапи розвитку, що здійснювалися за принципом “заперечення заперечень”, проходило й інше потужне наукове спрямування – “нова критика”. Воно склалося в університетах США, де набуло статусу навчального предмета й потім поширилося в Європі, насамперед в Англії та Італії.

Усі ці напрями та їх еволюційні перипетії найдокладніше проаналізовані в багатьох працях, реферувати які просто немає потреби. Проте звернімо увагу на кілька важливих моментів. Те, що розвиток методології аналізу художності відбувався за принципом заперечення заперечення (постструктуралізм заперечував структуралізм, подібні моменти переживала й “нова критика”),

зовсім не говорить про відсутність прогресу в осягненні художності літературного твору та шляхів її аналізу. Так, серед огрому напрацьованих концептів було чимало такого, що вже відійшло або ж перебуває в процесі відходу в архів літературознавства (скажімо, концепція Р. Барта про “смерть автора”). Проте багато цінних напрацювань у формі уже сформованих концептів, окремих знахідок, здогадів лишається в активі дослідників, котрі прагнуть розгадати феномен художності літературного твору.

2

У чому ж причина такого вповільненого розвитку щойно згаданої наукової стратегії? Щоб відповісти на це запитання, необхідно усвідомити просту істину: феномен художності, процес породження художньої енергії можливо успішно досліджувати і, відповідно, пояснювати, якщо буде створена *теорія літературного твору* (далі ТЛТ) – така теорія, в істинності якої не було б сумніву. А такою вона стане лише тоді, коли за її допомогою можна буде пояснювати процес генерування художньої енергії. У сучасних навчальних курсах із теорії літератури для філологічних факультетів і, відповідно, у навчальних посібниках, які ці курси обслуговують, немає розділу, присвяченого ТЛТ. Але це не говорить про те, що в науці про красне письменство не було спроб таку теорію створити. Навпаки, якщо, скажімо, уважніше приглянутися до структуралізму під цим кутом зору, то не так і важко дійти висновку, що на його полі були цілеспрямовані зусилля створити свою, структуралістську, ТЛТ. Польські інтерпретатори феноменологічної філософії літератури Романа Інгардена (Данута Уліцька, Зофія Мітосек) описали розроблений цим ученим його, феноменологічний, варіант ТЛТ. Прагнули створити цілісне уявлення про природу літературного твору Р. Веллек і О. Воррен у відомому підручнику з теорії літератури. У різних, зокрема й в історичних аспектах, розглянуто природу літературного твору в другому томі (“Произведение”) чотиритомної “Теорії літератури”, виданому 2011 р. в Російській академії наук.

Подібний огляд спроб створити ТЛТ можна ще продовжувати і продовжувати. Але ж чому, запитаємо, той шлях до створення такої ТЛТ, яка б давала ключі до розкриття “таємниці таємниць” породження художньої енергії, виявився таким довгим і складним?

Щоби зрозуміти основний чинник, який гальмував становлення *істинної* (хай дозволено буде таке сказати) ТЛТ, необхідно приглянутися до стадії структуралізму, яка прикметна найбільш цілеспрямованим зусиллям у розв’язанні зазначеної проблеми. На моє переконання, підхід до літературного твору як до *структури*, навіть якщо її трактували як інваріант системи, був приречений на невдачу. Структуралізм прагнув зробити науку про художність літературного твору точною, звідси й відмова від позатекстових чинників (біографічного методу, психологізму тощо), тяжіння до формалізованого поняттєвого апарату, математичних підрахунків, схем. Проте досить швидко прийшло переконання, що, скажімо, ретельний підрахунок голосних і приголосних у поетичному тексті, винахідливі спостереження за поетичними розмірами, створення схем, які б відображали побудову наративу, вельми поверхово пояснюють процес генерування текстом художньої енергії. І це стало чи не головним чинником переходу більшості провідних структуралістів на нову методологічну площину – постструктуралізм. Але при цьому не змінилася глибинна методологічна основа – літературний твір і далі трактували як структуру.

Усе це відбувалося в час, коли в багатьох інших науках тріумфально утверджувався системний підхід як нова методологічна платформа. Літературознавство порівняно з іншими галузями гуманітаристики серйозно

спізнювалося в опануванні цієї методології. Та все ж воно поступово входило в загальнонауковий процес, котрий активно виробляв способи дослідження об'єкта як системно організованої функціональної цілісності; усі її компоненти взаємопов'язані та працюють на досягнення кінцевого результату. Власне, такою функціональною цілісністю і є літературний твір. Ще Є. Маланюк говорив про твір як про “органічну конструкцію” [6, 109]. У працях, присвячених проблемам цілісності літературного твору, зіставлення понять “організм” і “художній твір” трапляється досить часто (М. Гей, М. Гіршман та ін.). Метафора “організм художнього твору”, стимулюючи процес пізнання “за аналогією”, суттєво впливає на формування сучасних уявлень про системно-цілісну природу літературного твору.

Виявляється, що літературознавство здавен, починаючи з Аристотеля, зацікавлювалося літературним твором як цілісністю і вже створило чималий науковий дискурс, що “нависає” над цією проблемою. Трактатування ж твору як функціонального об'єкта пропонували вчені, котрі розглядали твір із позицій психології сприймання (напр., харківська психологічна школа О. Потєбні). Розуміння ж кінцевої мети, на яку спрямована вся “робота” художнього твору як функціональної системи, було закладено в дискурс, оснований на спостереженнях, концептах, напрацьованих у різний час і в багатьох секторах літературознавства.

Основна різниця між системологічним і структуралістським розумінням літературного твору полягає в тому, що структуралісти підходили до нього за рівневим принципом (рівень мови, сюжету, композиції, ритміки...); системологічна ж концепція складу твору мала *поетологічний* характер, і головною, далі неподільною одиницею виражальної системи твору вважають *прийом*. Прийоми групуються у змістоформові, мовні, ритмомелодійні, композиційні *компоненти* й перебувають у системо-синергетичних зв'язках, породжуючи – цей момент стосується високохудожніх, а значить, високоорганізованих творів – синергетичний ефект.

Системологічна ТЛТ, виробляючи основний каркасний концепт (проблема складу поезики літературного твору, функціональності системотворчого чинника), має вдаватися до напрацювань, здійснених упродовж багатовікової історії світової науки про художність. Фактично у процесі свого формування системологічна ТЛТ постійно звернена до всього цінного й неперехідного в попередній літературознавчій думці: завдяки своїй природі вона наділена здатністю постійно приймати/вирощувати чужі набутки у своє “тіло”. І це її величезна заслуга, навіть місія – систематизувати, оживлювати, осучаснювати давніші концепти.

Існує правило, яке заслуговує на те, щоби бути законом: *явище вважається пізнаним настільки, наскільки воно осмислене як функціональна система*. Іншу сентенцію не раз озвучено в науковій літературі: *системний підхід має для гуманітарних наук таке ж значення, як для точних наук математика*. Про це переконливо писав відомий філософ, фахівець із методології науки та теорії систем Авенір Уйюмов: “Самостійність цього методу (системного підходу. – Г. К.) виявляється в тому, що він може виступати аналогом математики там, де звичайну математику неможливо застосувати. І знову ж таки у сфері гуманітарного знання” [7, 32]. Ця думка звучить як послання в минулі 1960 – 1970-ті р., коли окремі ентузіасти пробували виміряти “алгеброю гармонію” – і в них нічого з того не виходило.

3

Але ж лишається відкритим запитання: чи здатна системологічна ТЛТ озброїти нас інструментарієм, із допомогою якого можна розкрити джерела

художності літературного твору, оцінити його за визначальною ознакою – зарядженістю художньою енергією?

Зрозуміло, що відповідь потребує досить широкого формату висловлювання. Тому й звужуємося, стисло охарактеризуємо *рецептивну поетику* – методологічну систему аналізу літературно-художнього тексту. Вона – пряме породження системологічної ТЛТ; остання ж уважає *прийом* основною одиницею виражальної системи. *Якщо є прийом – значить, наявна й функція, яку він виконує*. Суть рецептивної поетики полягає в моделюванні виражально-впливової функції прийому, а точніше, системи прийомів. Таке моделювання можна здійснити лише з позицій психології художнього сприймання.

Удамся до прикладу. Існує напівлегендарна розповідь про те, як одного разу Ернест Гемінгвей, обідаючи з друзями, засперечався, що здатний придумати текст із шести слів, які нікого не залишать байдужими. Через кілька хвилин показав друзям серветку, де було написано: “For sale: baby shoes, never worn” (“На продаж: дитячі черевички, не ношені”). Прочитавши це, його співрозмовники поклали перед Ернестом по 10 доларів – він переміг.

Для того, щоби змоделювати вплив цього короткого тексту на реципієнта, необхідно відтворити ті уявлення, які він викликав у свідомості реципієнта. Останній буде зворушений лише в тому випадку, якщо уявить собі сім'ю, котра, очікуючи народження дитини, заздалегідь придбала для неї черевички. Вочевидь сталося щось трагічне, дитина не змогла навіть їх поносити. І ось вони були виставлені на продаж. Цей сюжет вражає. Відбувся момент *розгадування* підтексту, момент *вибудовування* історії, момент *відкриття змісту*, який породжує емоційне зворушення – спалах естетичної енергії.

Словники літературознавчих термінів пояснюють велику кількість “художніх засобів” – переважна більшість із них складає арсенал так званої “шкільної поетики”. Насправді ж тих художніх засобів, котрі в системологічній ТЛТ визначаються як “прийоми”, – нескінченна кількість. Їх усі описати неможливо, проте можна і треба, удаючись до психофізіологічного інструментарію, визначати основні закони їх функціонування.

Озброєні щойно описаним методологічним інструментарієм, розпочнімо аналіз конкретного художнього тексту.

4

Інтертекстуальні моменти, уведені в текст, – це, звичайно ж, прийоми. У них свої способи породження художньої енергії. Розглянемо їх на прикладі аналізу поезій Василя Голобородька “Кривий танець”.

На горі дівчата
– у вишиваних сорочках –
кривий танок ведуть,
весну веселу гукають,
звичайно:
ніде не збиваються,
нічого не пропускають:
“Благослови, мати,
весну закликати!
Весну закликати,
зиму проводжати!
Гу-у-у!”
А попід горою військо іде:
кривавим змієм витікає з-за рогу,
лякає числом і галасом вівсянок обабіч шляху,

ті прожогом кидаються, геть летять.
Військо козацьке іде,
на горі дівчат
у вишиваних сорочках помічає:
дівчата – чують – звичайно веснянки ведуть –
сурмачі опустили свої сурми,
стали козаки зі списками та корогвами,
стоять – гетьман попереду – обличчями, як соняшники –
повернулися до гори,
де дівчата у вишиваних сорочках
звичайно весну закликають.
Так, долиною військо
козацьке іде, попереду гетьман,
замислений про Берестечко,
військо іде, жупани – як мак процвітає,
веселить багатолюдністю і голосами світ,
птахи над ними вгорі летять –
дорогу вказують.

Цей порівняно невеликий вірш бажано побачити як цілісний, а значить, системно організований твір, тобто текст, котрий починає функціонувати в процесі сприймання, породжуючи у свідомості реципієнта цілком завершений художній світ. Художність цього світу визначають багато чинників, проте найважливіший із них – це основний зміст, на породження якого “працює” вся виражальна система твору. Повноцінне сприймання твору передбачає обов’язкове рецепційне розкриття його провідного сенсу.

Виходячи з постулату, що власне смисл, виражений літературним текстом, становить головне джерело естетичної емоції, важливо простежити динаміку його формування. Водночас розуміння цього процесу дає нам змогу змоделювати в русі таке сприймання твору, яке завершується розкриттям його визначального змістового мотиву й супроводжується спалахом естетичної енергії.

Аналіз твору з позицій художнього сприймання відбувається способом виявлення прийомів та моделювання їх функцій. Такий підхід дає нам змогу серед інших засобів виокремити ті, котрі можна визначити як *інтертекстові вживлення* в текст – визначити і змоделювати їх функції.

Цей вірш складається із чотирьох частин (компонентів-строфоїдів), кожна з яких має різну кількість рядків. Перша частина твору має не так інтертекстовий, як інтермедіальний характер: ідеться ж у ньому про *кривий танець* – одне з найдавніших дійств нашого народу, виконване під спів веснянок.

Можливо реконструювати два типи сприймання цього тексту – реципієнтом, котрий нічого не знає достеменно про цей танець та про веснянки як обрядові пісні, що співаються одночасно з танцями та іграми, вітаючи прихід весни та висловлюючи надії на хороший урожай; і зовсім інше сприймання як в образно-зоровому, так і в емоційному планах у читача, котрий має уявлення і про кривий танець, і про давні традиції зустрічі весни, закорінені ще в дохристиянські часи. Кривий танець можна уявити приблизно таким: “на галявині, біля води, коло церкви (там, де сухо) збиралися дорослі дівчата, діти. Вони розставляли трьох хлопчиків або трьох дівчаток, або забивали в землю трикутником три кілочки. Тоді бралися “ключем” за руки й передня дівчина вела дівочий ланцюжок плавними зигзагами. Дівчата співали <...>. Ходили чинно поміж розставлених трикутником дітей, періодично то піднімаючи, то опускаючи руки, імітуючи руками то ріст рослин, то радість пробудження природних сил” [4, 36 – 37].

Зрозуміло, що впливовість, тобто енергетичність інтертекстуального/інтермедіального моменту визначена тим, наскільки реципієнтові знайомий первинний матеріал, до якого належить той текстовий момент. Ідеться про бідність/багатство асоціативного фонду; обсяг його зумовлений мірою ознайомлення з тим матеріалом.

Проте, ураховуючи цю особливість, необхідно звернути увагу на інший момент, що визначає характер сприймання інтертекстуальних вкраплень, а саме: асоціативні уявлення, що їх викликають ці вкраплення, уже скоригував авторський текст, і вони стали його органічним складником. Так утворюється нова, суто авторська асоціативно-образна реальність.

У першій частині вірша є три важливі моменти, особливо активні у творенні основного змісту. Перший із них – рядок “на горі дівчата...”. Функціональність цієї деталі стане зрозумілою з подальшим розгортанням тексту. Другий момент: особливо наголошено на тому, що дівчата ведуть танок “у вишиваних сорочках”. Ця нібито буденна деталь насправді виконує важливу функцію – починає активно наповнювати внутрішній світ твору атмосферою українськості.

Наступний, третій, важливий момент: дівчата у вишитих сорочках, ведучи кривий танець, “звичайно: ніде не збиваються, нічого не пропускають”. У цьому *наголошеному* текстовому фрагменті засвідчено природність, органічність виконуваних веснянок та кривого танку. Так породжується художній змістовий акцент – думка про природність, органічність та закоріненість цього дійства у глибоке минуле українського світу.

Отже, дівчата у вишиваних сорочках упевнено, звично і природно для себе зустрічають весну піснею і традиційним танцем.

А попід горою військо іде:
кривавим змієм витікає з-за рогу...

І тут у свідомості реципієнта, якщо він хоч трохи знайомий з українською народною піснею, починає оживати, роїтися асоціаціями ще один інтертекстуальний момент, що йде від широко знаної, знакової української народної пісні:

Ой на горі та й женці жнуть,
А попід горою,

Яром-долиною
Козаки йдуть.

У пісні створена візуальна картина з виразною дворівневою композицією: верхній рівень – женці жнуть, нижній – іде козацьке військо. Народний поетичний геній відчув і виразив це навидовиж змістовне гармонійне поєднання мирної селянської праці в час її найбільшої значущості (збирання врожаю) і могутність військової сили, що тих людей, їхню мирну працю надійно захищає. Така собі модель ідеального, захищеного від зовнішніх загроз суспільства. Ця захищеність була актуальною в усі часи, такою ж залишається й нині.

Почався потужний інтертекстуальний перегук між народною піснею і віршем В. Голобородька. Відбувається перетікання смислових зарядів із пісенно-фольклорного тексту в авторський. Та річ у тому, що, сприймаючи смислові заряди, які йдуть із фольклорного тексту, авторський текст їх трансформує, а значить, оновлює, створюючи ефект “знайомого незнайомця”, який, із погляду психології сприймання, активізує увагу подібно до відомого ефекту “одивнення” (“очуднення”).

У пісні зіставлення женців, котрі жнуть “на горі”, з козацьким військом, що йде долиною, породжує сенс захищеності. Тож який сенс згенеровано в подібному

зіставленні дівчат у вишиванках, котрі вміло ведуть свій танок, із військом, що йде “попід горою”? Не поспішаймо з відповіддю, бо ми наразі перебуваємо на початку вибудовування смислової конструкції, яка стане каркасною для всього вірша, надаючи йому цілісності.

А попід горою військо іде:
*кривавим змієм витікає з-за рогу,
лякає числом і галасом вівсянок обабіч шляху, –
ті прожогом кидаються, геть летять.*

Якщо спробувати визначити твори в українській літературі, у яких зображено рух великого за чисельністю війська, то, вочевидь, будемо здивовані, що на першому місці виявиться “Слово о полку Ігоревім”. І прийом, яким скористався автор “Слова...”, був дуже ефективним: хода могутнього війська передавалася через реакцію тваринного світу, котрим у ті давні часи був переповнений степ. Пригадаймо:

Тогда вѣступи Игорь князь въ златъ стремень
и поѣха по чистому пулю.
Солнце ему тьмою путь заступаше;
ночь, стонуци ему грозою, птичь убуди;
свисть звѣринъ вѣста близь:
дивъ кличетъ врѣху древа <...>

Ремінісценція зі “Слова...” добре відчутна, надалі вона ще буде повторена. Як бачимо, уже три тексти буквально вживлені в авторський, збагачують його своїми образними асоціаціями і, відповідно, смислами. Наголошуємо: ідеться про *три* тексти, один із яких медіальний. Це – оптимальний варіант, що засвідчує тонке відчуття автором міри. Більше запозичень не буде. Проте надалі ці “чужі” тексти оброблятимуться, засвоюватимуться в авторському настільки, щоб органічно, без залишків, розчинитися в ньому. Так вони передали йому свої образні асоціації, а значить, і свою енергію.

На окрему увагу заслуговує образна візія про військо, яке “кривавим змієм витікає з-за рогу”. Означення “кривавим” тут має амбівалентний, багатозначний сенс. У ньому спресовано чимало історичних і культурних асоціацій: і “лисиці брешуть на черлені щити”, і малиновий колір козацьких хоругв, і червоний колір святкових козацьких жупанів (про які ще буде згадано в останній частині вірша), і символіка войовничості, військової сили. Особливо вдалою знахідкою поета, що візуалізує чисельність козацького війська, є ось те “кривавим змієм витікає з-за рогу”.

Композиційний центр твору – його третя частина; тут відбувається кульмінаційне формування провідного мотиву. Військо, яке безконечним “змієм” витікає з-за рогу й далі йде долиною, раптом зупиняється, “сурмачі опустили свої сурми, / стали козаки зі списками та корогами, / стоять – гетьман попереду – обличчями, як соняшники – повернулися до гори...”.

Дівчата ж відчувають, що на них звернула увагу ця сила-силенна чоловіків. Але вони не тільки красиві у своїх вишиваних сорочках, і не тільки вміло ведуть свій кривий танок та співають гаївку, закликаючи весну; ні, вони ще й до того ж скромні, добре виховані своїми матерями й тому, відчуваючи, що до них прикута увага всього війська (усі ж, навіть гетьман, повернулися обличчям до гори), немовби й не помічають отого чоловічого захоплення.

Зіткнулися жіноче і чоловіче начала як два різнойменні заряди, породжуючи при цьому особливо тонку енергію, у нашому випадку – художню. Цю енергію створює одне з найбільш довершених гармонійних поєднань – поєднання Краси і Сили. І якщо зіставлення женців і козацького війська виражало красу сильної, здатної захистити себе нації, то зіставлення дівчат, що на горі ведуть свій танок, із могутнім військом, котре, ідучи низом, зупинилося, зачароване красою того традиційного весняного дійства, – не тільки ознака органічно-природної, здорової притягальності жіночого і мужеського начал, а й свідчення Краси і Сили нації, котра має глибокі культурні традиції, свої красиві звичаї і, окрім цього, наділена ще й потужним мужеським началом – здатна захистити себе, своє жіноцтво, свої традиції і звичаї.

У цьому фрагменті, як і належить фінальній частині твору, немовби підбито підсумки попередньо вираженого. Виклад варіює вже сказане й водночас посилює, увиразнює його у візуальному плані. Тут маємо подальшу варіацію раніше ввібраних і вже органічно засвоєних інтерактивних вживлень із двох уже згаданих джерел – пісні “Ой, на горі та женці жнуть” та “Слова о полку Ігоревім”.

Добре відчутна ремінісценція з пісні “Ой, на горі...”: “Попереду Дорошенко...” – “...долиною військо / козацьке іде, попереду гетьман, / замислений про Берестечко”. Інтертекстуальне вкраплення (вживлення) у текст вірша обробив автор: його “гетьман, / замислений про Берестечко” – це вже Богдан Хмельницький, державний муж, який заглиблений у роздуми, аналізує поразку свого війська під Берестечком. І це замислення гетьмана “про Берестечко” знакове, недарма й Ліна Костенко присвятить тій задумі, тому *аналізу поразки* роман у віршах. Перед нами ще один приклад прекрасної обробки “чужого слова”: завдяки їй воно набуває додаткового – у цьому випадку по-справжньому потужного! – смислу, котрий відчутно посилює визначальний пафос твору, додає йому власне державницького значення. Цей один штрих характеризує гетьмана як національного лідера.

Природа прихильна до людей: “птахи над ними (над козацьким військом. – Г. К.) вгорі летять – / дорогу вказують”. У цій фінальній фразі вчувається ремінісценція зі “Слова...”. Коли князь Ігор добирався з половецького полону до Києва, то птахи саме так допомагали йому:

Тогда врани не граахуть,
галици помлькоша,
сорокы не троскоташа,
полозію ползоша только.

Дятлове тектомъ путь къ рѣцѣ кажутъ,
соловіи веселыми пѣсньми
свѣтъ повѣдають.

Отже, головний сенс вірша “Кривий танець” визначається як *мрія* про довершене, повноцінне буття української нації. У ній гармонійно поєднана Краса (розвинута народна культура з глибокою історичною пам’яттю, з піснею, з добре збереженими народними звичаями та традиціями, про красу яких так багато й захоплено вже писано-переписано) із Силою, що виявлена в маскулінності менталітету нації, що здатний переважити “хронічну українську доброту” (Ліна Костенко), у державницькому мисленні її провідної верстви, врешті-решт у здатності збройно захистити себе. Ця основна думка твору, ця мрія, яку він виражає, – природна реакція чутливого митця на колоніальні та постколоніальні синдроми, що їх і нині переживає нація й так важко й так повільно позбувається.

І якщо Є. Маланюк, котрий загострено і з дуже виразною концептуальністю почував відсутність у своєї нації “візантійського”, тобто державотворчого,

войовничо-маскулінного первня й постійно посилав через те на неї громи та блискавки, обзиваючи її останніми словами (“Повія ханів і царів...”), то В. Голобородько виразив мрію про те, якою в ідеалі він бачить свою націю. І хто знає, який підхід потрібніший – Є. Маланюка чи В. Голобородька? Думається, що однаковою мірою потрібні той і той, бо поєднання двох протилежностей творить енергію руху, енергію розвитку.

5

Окреме питання – про аналізований твір як функціональну системно організовану цілісність. На розкриття основної думки, ідеї твору “працює” вся його виражально-зображувальна система. І цю її “працю”, тобто її виражально-зображувальну дію треба розуміти як функціональність. “Мертвий”, непорушний текст, що втілений у знаки на папері, “оживає” в момент його сприймання свідомістю реципієнта. Починають діяти закладені в текст авторські прийоми.

Головний мовно-інтонаційний засіб поета намагався визначити Іван Дзюба в уже згадуваній статті, що “відкривала” талановитого початківця. Щоправда, те відкриття було неповним, бо після статті, у якій просторо рецензувався рукопис поетичної збірки “Летюче віконце”, сама книжка не побачила світу.

“У Василя Голобородька, – писав тоді критик, – особливі стосунки зі словом. Він його не вимудрює й не вимучує, не підкрадається до нього й не підхліблюється, не коверзує ним і не повеліває. Однак слова самі плывуть до нього, первозданні й цютливі. Здається, “матерія слова” у нього жіноча, дівоча. Здається, слова люблять його і від тої любові розкриваються йому, як закохані дівчата хлопцям...”

<...> Василь Голобородько не шукає спеціальної поетичної мови, в манері мовлення, ритмі, синтаксі, словнику – він дуже побутовий і “прозаїчний”, вірніше: “речитативний” (речитатив українських дум), хоч бутони його степових слів-квітів, розквітаючи, сплітаються часом у химерні троянди” [3, 461 – 462].

Це і справді так. Проте в поетиці В. Голобородька ці риси становлять поліфункціональний стильовий прийом. З одного боку, він важливий для створення органічного українського світу поета, того “дивосвіту рідної хати”, який особливо високо поцінував Микола Вінграновський (“...з кожного вірша на тебе дивиться поет. Стоїть і дивиться. А з-за його плеча, зіпершись підборіддям на його плече, виглядає його світ. Більш нічого. Світ, поет і його слово...” [2, 534]). З другого ж боку, ця багато в чому позірна спрощеність поетичної мови насправді виконує компенсаторну функцію, бо світ, який вона творить, попри всю українську домашність і простоту, по-справжньому фантазмагорійний і, прямо скажемо, дуже складний для декодування. Тобто за всієї “мовної” простоти, поетичний текст В. Голобородька відкриває реципієнтові художні смисли вельми складно, потребує від нього неабияких зусиль та серйозної естетичної, літературно-освітньої підготовки.

Фактично кожний твір В. Голобородька потребує окремого інтерпретаційного підходу, або ж, інакше кажучи, свого коду. Як ми вже переконалися, таким кодом для вірша “Кривий танець” є інтертекстуальний підхід, суть якого полягає в розкодуванні “чужого слова”, уживленого у тканину авторського тексту. Таке вживлення треба розуміти як прийом, наділений особливо значущою функцією привнесення зі знакових творів у пізніший мистецький продукт важливих змістових акцентів, котрі з погляду психології художнього сприймання суттєво збагачують новий текст, надаючи йому підтекстовості, а значить, і енергетичності. Бо ж добре відомо, що момент розкриття реципієнтом підтекстових нюансів – це водночас і момент вивільнення “підтекстової” художньої енергії.

Немає потреби на завершення статті повторювати в режимі узагальнення всі раніше здійснені спостереження над віршем “Кривий танець”. Укажу лише

на висновок, що впливає із запропонованої інтерпретації: підхід до твору з позицій системологічної ТЛТ дав змогу досягнути системно організовану цілісність, яка формує провідний мотив твору. Простеження за цим процесом його породження з рецептивних позицій допомагає нам збагнути дві головні речі, котрі визначають сенс кожної інтерпретації, а саме: зрозуміти, *що* виражає твір, тобто визначити тонкі змістові нюанси твору, і пояснити *як*, у який спосіб генерується його художня енергія. А це означає пізнання, за словами І. Франка, “секретів поетичної творчості”.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Андієвська Е.* Інтерв'ю // Час. – 1998. – 20-27 листопада. – С. 13.
2. *Вінграновський М.* Вільний вірш поета // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: В 3-х т. – Київ: Рось, 1994. – Т. 3. – С. 534 – 535.
3. *Дзюба І.* У дивосвіті рідної хати // *Дзюба І.* З криниці літ: У 3-х т. – Київ: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2001. – Т. 1. – С. 459 – 472.
4. *Домафанський О.* Фольклорний текст: до питання функціонування та сприйняття // Наукові записки. – Вип. 47. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2002. – С. 33 – 39.
5. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, діалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – Москва: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427 – 457.
6. *Маланюк Є.* Книга спостережень. Статті про літературу. – Київ: Дніпро, 1997. – 430 с.
7. *Уемов А.* Системный поход и общая теория систем. – Москва: Мысль, 1978. – 272 с.


Отримано 3 листопада 2018 р.

м. Кропивницький



Євген Нахлік

Перипетії з приват-доцентурою Івана Франка у Львівському та Чернівецькому університетах



Нахлік Є. К. Перипетії з приват-доцентурою Івана Франка у Львівському та Чернівецькому університетах / НАН України. ДУ “Інститут Івана Франка”. – Львів, 2018. – 172 с. / “Франкознавча серія”. Вип. 16.

У монографічному дослідженні Є. Нахліка всебічно висвітлено спроби І. Франка обійняти посаду приват-доцента у Львівському (1895, 1907) та Чернівецькому (1900) університетах, конкуруванні з іншими кандидатами (зокрема О. Колесою, К. Студинським), ролі університетської професури (А. Каліни, М. Грушевського, І. Шараневича, ректора Т. Войцеховського та ін.), провідників народоцвів-консерваторів О. Барвінського та А. Вахнянина, галицького намісника К. Бадені та ін. Зазначені проблеми розглядаються в контексті австрійсько-українсько-польських відносин та спираються на першоджерела, зокрема архівні. Їх систематизація, ретельна перевірка та критичне осмислення дали змогу авторові уточнити деякі факти, дати, раніше публіковані тексти. Окрема частина праці приділена майстерності Франка-лектора.

Наші презентації