

Надежда Писко. Поэзия Елены Телиги как художественная среда националистического смысла
 В статье автор исследует поэтический феномен Елены Телиги – одной из главных представительниц висниквского течения в межвоенной литературе. Исследовательница обращается к герменевтическому постижению националистических измерений смыслового уровня анализируемых произведений.

Ключевые слова: поэзия, висниквство, национализм, герменевтика, смысл, освободительная борьба, женское бытие.

ББК 83.4

УДК 801 82

Т.О. Савчин, доц., к.філол.н. (Тернопіль)

«Білі сонети» Д.Павличка: новаторство форми

У статті висвітлюється яскравий етап сонетотворення Д. В. Павличка, формування теоретичних і практичних засад на прикладі циклу «Білі сонети». У контексті дотримання класичних традицій утверджується авторська форма та застосовуються новаторські елементи у структурі сонетної строфи.

Ключові слова: жанр, сонет, білі сонети, катрен, терцет, терцини, секстини, канонічність, архітектоніка, алегорія, метафоричність, семантика, сюжет.

The article deals with the formation of theoretical and practical bases represented in cycle «Blank Verse Sonnets» by Dmytro Pavlychko as a bright stage of his sonnet writing. Although Pavlychko's sonnets are notable for their adherence to classical form, the establishment of the author's poetic form and usage of new elements in the sonnet stanza structure have been outlined.

Keywords: genre, sonnet, blank verse sonnets, quatrain, tercet, terza rima, sestina, canonicity, architectonics, allegory, metaphorical, semantics, plot.

Постановка проблеми в загальному вигляді і її зв'язок із важливими завданнями. Помітний і яскравий етап сонетотворення Д.В. Павличка визначає цикл «Білі сонети». Дотримуючись класичної традиції, Д. В. Павличко утвердив власну, застосовуючи новаторські елементи у структурі сонетної строфи. Головна прикмета «білих сонетів» полягає в зміні традиційної (класичної) системи римування, що демонструє її нові естетичні можливості. Так, Д. Павличко, за словами В. Іваненка, «сміливо вторгається і у форму, не знищуючи при цьому специфіки жанру» [5].

Нова форма не тільки не порушила строгої архітектоніки класичного вірша, а й більш яскраво розкрила внутрішню конфліктність, що впливає з гармонійної стрункості побудови сонетів. Павличко перший в українській літературі дав зразок білого сонета, хоч «розкований сонет» в світовій поезії був відомий. Згадаймо хоч би розкуту класичну форму сонета в чилійського поета Пабло Неруди, який більше «розкував» «Сто сонетів про любов», написаних верлібром, не позбавлених при цьому внутрішньої діалектики та лаконічного драматизму.

Відразу після Дмитра Павличка неримовані сонети створює Расул Гамзатов. З легкої руки українського поета форма «білих сонетів» отримала широке розповсюдження в українських поетів, серед яких вирізняються Михайло Клименко, донбаський поет П. Бондарчук створює також цикл «Білий сонетарій» у збірці «Три струни»; 1982 року з'являються білі секстини («Тектонічна зона») В. Затулівітра.

Термін «білий сонет» наявний у праці Качуровського в мюнхенському виданні «Строфіки» (1967), який оперує білими сонетами Дмитра Павличка. «Апрецедент україномовного неримованого сонета належить І. Франкові (переклад одного з творів Чекко Анджольєрі)» [14].

Павличковий же цикл «Білі сонети» – це не лише формальна новація, оскільки білий вірш також класичний вірш, а передусім форма у Павличка оновлює свій зміст, драматично загострюючи сюжет твору. І, як стверджує Павличко, саме «поетичне новаторство пов'язане не з тим, якою формою поезії ти користуєшся, а з тим, що прийшов ти сказати своєму народові і світові як поет, які почуття й думки висловив» [10].

Та форма і зміст – компоненти, які не варто розчленовувати як поодинокі явища, з огляду на те, що поет мусить не тільки знати про що писати, а й як писати. «Віршові канонічні форми надзвичайно живучі, – зазначає Д. Павличко. – Вони фактично незнищенні. У боротьбі з ними поети винаходили, винаходять і винаходять нові засоби поетичного висловлювання, але ніколи не перестануть народжуватись нові гекзаметри, терцини, сонети. Нові за змістом і вічні за формою. Поетичне новаторство виявляє себе передусім у змісті» [11].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Характерною ознакою «Білих сонетів», що відрізняються від попереднього циклу, є психологічно-філософська заангажованість змісту. Політично-публіцистичну інтонацію «Львівських сонетів» змінюють роздуми про сенс людського буття, осмислення і розуміння світу, місце і долю в ньому людини. «Я дозволив собі у «Білих сонетах» зберегти все, – зазначає автор, – крім римування. Чи вплинуло на зміст віршів те, що я відмовився римувати? Безперечно. Білий вірш мусить бути образніший. Вся його принада в метафорі і мислі» [9], чим, справді, вияскравлюється цикл і привертає увагу своєю художністю.

Уже перший сонет «Старенька рима» ніби концентрує своєю метафоричністю основний задум усього циклу, підкреслюючи драматично-загострену проблему в першому терцеті твору: «Але ще гірше, як іржаву мисль / Вганяють молотком у дошку рими, / Що з'якла від гниття й приймає ржу!» [I, 441].

Хоча в одному з творів («Освенцім») Д. Павличко немов іронізує думку стосовно метафоричності: «метафор не шукайте в цьому вірші...», та наявні метафори («черевики донечок моїх говорять вирваними язиками»; «впізнав я сивину / у стозі кіс жіночих – по стеблині / сухого променя із косовиць...» [I, 458]) заперечують сказане, в чому виявляється драматизм сонета, де образний прийом розкриває естетичні ефекти поезії.

Своєрідність архітекτονіки цього твору, зумовлена наявністю автобіографічного елементу у послідовному розгортанні ліричного сюжету. Поєднання таких художніх деталей, як черевики донечок, окуляри батькові, сивина мамина становить художньо-смыслову цілісність твору, підсилену світоглядною позицією митця. А психологічно-зabarвлені компоненти сюжету (побиті скельця батькових окулярів, сиве волосся матері, вирвані язики черевиків) відтворюють картину німецького концтабору, де в муках помирили безневинні люди. І саме драматизм твору розкривається через біль, тривогу, переживання рідних людей (батька, матері й дітей), що становить квінтесенцію внутрішнього стану поета. Слід зауважити, що канонічні ознаки сонета – теза, антитеза, синтез – відсутні в «Освенцімі». Ліричний сюжет розгортається динамічно, але на тезу в першому катрені не знаходимо заперечення – в другому. Замість синтезу в терцетах відзначаємо розгортання сюжету – в першому, концентрацію філософсько-дидактичної думки – в другому терцеті: «Метафор не шукайте в цьому вірші, / Хіба що не було у вас батьків / І ви дітей ніколи не взували!» [I, 458]

Характерною ознакою циклу, як вже зауважувалось, є монослівні заголовки творів, які в контексті образно метафоризуються. Перш ніж перейти до композиційного розгляду сонетів у плані співвідношення назви твору і семантики, зважуємо і таку композиційну особливість канонічного твору, як повторюваність слів, часто вживану Павличком всупереч канонічному табу на неї (повторюваність) Оскільки неодноразово порушувалась і набувала неоднозначного трактування теоретиками сонетного жанру ця «сонетна проблема».

Так, наприклад, О. Квятковський вважає, що «в сонеті недопустимі повторення слів і виразів, за винятком випадку, коли того потребує сама побудова вірша (анафора, паралелелізм і тому подібне)...» [7].

Найновіший літературознавчий словник-довідник (1997) за редакцією проф. Р. Т. Гром'яка – радить також уникати «повторень у віршованому тексті одних і тих же слів (крім службових або спеціально мотивованих ліричним сюжетом)» [8]. Автори підручника із загального літературознавства як виняток допускають повторення виключно службових слів: «(...) жодне слово, за виключенням службових не повинно повторюватись у сонеті двічі(...)»

[3]. А. Ткаченко стосовно цього питання говорить так: «Є й інші канони, що стосуються змістової форми сонетів», яких не дотримується Павличко: «підстрофи мають закінчуватись крапками, слова – не повторюватися, останнє слово – бути ключовим» [14]. Зрештою, як справедливо зазначає І. Качуровський, «щодо вимоги не повторювати в сонеті двічі одного і того ж слова, то вона стосується фактично не лише сонета а й кожного короткого поетичного твору. Також не слід забувати, що існують сонети, побудовані на фігурах повторів (переважно це анафора, як у 145-му та 313-му сонетах Петрарки, але може бути, наприклад, анномінація як у сонеті 92 – на смерть Чіно да Пістої)» [6]. Саме така композиція властива і деяким Павличковим сонетам («Крила» (1967), «Суть» (1967), «Спогад» (1967) та ін.).

Повторюваність слів у сонетах Павличка – явище не поодиноке. З її допомогою поет виділяє і підкреслює головну думку твору, ритмізує строфу, підсилюючи її звучання. У свій час академік В. Виноградов, посилаючись на всесвітньо відомого лінгвіста Ф. Де Соссюра, писав щодо цього: «За думкою Соссюра, звукова організація вірша (у всякому випадку, в поезії на давніх індоєвропейських мовах, але, очевидно, і у багатьох нових поетичних традиціях) визначалася звучанням ключового за змістом слова, звуки якого повторювались у багатьох словах тексту (саме ключове слово могло бути і не названо)» [2].

Звернімось до деяких прикладів у Павличка. Сонет «Крила» порушує проблему ролі і місця поета в житті людини. Назва твору у змісті метафоризується. Художній підтекст Дмитра Павличка йде у парі з власним баченням завдання поета, розумінням мистецтва і його місця в суспільстві. Тут важливе у смисловому відношенні слово «крила» повторюється декілька разів (4), несучи і підкреслюючи собою важливу інформаційну функцію, що виявляється також у специфічному розміщенні, яке умовно виглядає так: катрен: «підхлібники модерному поету зліпили крила медом золотим...»; катрен: «він гадав, що сонце крилечка йому оближе...»; терцет: «не знав, що як горб, ті крила будуть заважати...»; терцет: «вдавився кісткою свого ж крила». [І, 442].

Подібний поділ дозволяє говорити, що кожна строфа сонета, завдяки ключовому повторюваному слову, виражає і розкриває певну конкретну ідею. А, отже, виявляється, що весь сюжет – це суцільна поширена метафора; у творі йдеться про крила поета, які уособлюють в собі незалежність, політ, волю, свободу слова, а відтак і таланту; поет віддав свої крила підхлібникам, а ті підступництвом, – «зліпили крила медом золотим», – і зробили з птаха (поета) – блазня. З підтексту розуміємо, що, «скуштувавши» раз фальшивої слави, – не змга знову піднятися вгору, бо сам собі поет крила «відрубав, щоб легше жити».

Таким чином, абстрактне поняття автор яскраво передає за допомогою образної картини – алегорії. Переносна метафорична грань слова «крила» паралельно супроводжує весь сюжет, створює у вірші той другий план, який опиняється на першому місці.

Назва сонета «Лук» може асоціюватись з військовим, мисливським знаряддям, але в семантику цього слова поет увів кілька нових відтінків його значення, яке також кілька разів повторюється, часом у доповненні зі словом «тятиву», метафоризовано на позначення, як у першому катрені, контуру краси жіночого тіла: «А лінія грудей і рук її / Творила образ лука в ту хвилину. / Метафора розгортає тему в другому катрені до кульмінаційного моменту, поет ніби викликає асоціації, що приносять почуття задоволення і насолоди від шйняття краси жіночих форм: «Я на зап'ястя тятиву напну, / Здавивши пружну непокору лука. / Живої зброї вигини тугі / Я гладив наче перед поєдинком». Останній акорд, що веде до логічної розв'язки, поміщає в собі сильну вражаючу метафору: «Тому свій лук на вірність закликав я, / Чимраз коротшу міряв тятиву, / Аж доки він не закричав із болю» [І, 461].

Повторюваність одного і того ж слова відмічаємо і в інших сонетах – «Сміх», «Лоша», «Хліб», «Мати», «Мотиль», «Родина», «Цілунок» і т. п. Вважаємо за доцільне звернутись до такого сонета як «Жаль», де заголовок твору, також метафоризуючись, надає йому емоційної тональності, ніби підкреслюючи (при повторенні) переважання певного настрою, стану, передаючи тугу молодій душі у першому терцеті: «Збудився жаль у молодій душі / За матір'ю, за сонцем, за дитинством, / Та скаржитися не було кому».

Але основна настроєва тональність постає із усієї сукупності нюансів. У сонеті йдеться про те, як мати послала хлопця по гриби, а він збився зі стежини і заблукав. Тут пробуджується жаль, який в останньому «філософському синтезі» вражає надзвичайною емоційністю: «Не вмер той хлопчик, та його немає, / Нема вже й того лісу на землі, / – Лишився тільки жаль в моєму серці». [I, 459].

Нерідко Павличко використовує для побудови своїх сонетів і такий стилістичний прийом, як анафора, що підносить не лише емоційну силу твору, а й сприяє його композиційній довершеності, чи ж один з різновидів повторів, як рефрен, що зумовлює звертає увагу читача на головну думку сонета. У сонеті «Спогад» зауважуємо: «катрен: «я не скажу тобі, що ти змінилась»; / катрен: «я не скажу тобі, що надвечір'я»; / терцет: «тепер міцніше я тебе люблю»; терцет: «тепер ти звільна в спогад переходиш». [I, 464]. Або, наприклад, у творі «Суть»: катрен: «дошки знайдуться на мою труну»; катрен: «слова знайдуться на мою печаль»; / терцет: «це дуже тяжко написати пісню»; терцет: «це дуже тяжко плакати в самоті». [I, 451]

У другому терцеті сонета «Крила» виділяємо: «Не знав, що сонце брідиться гадюки, / Не знав, що у тісній, мов страх, норі... [I, 442].

При розгляді сонетів Павличка привертає увагу і той факт, що сонетний жанр включає у свою систему персонажів, взятих із особистого життя, пов'язаних різними епізодами із життям автора, низкою душевних переживань; у творах відбувається співвідношення автобіографічного елемента і художнього вимислу, або ж сонети стають повністю автобіографічними. В сонетах «Жаль», «Хліб», «Міст», «Мати», «Хмарина», «Батько» і т. п. превалює автобіографічний елемент: спогади про дитинство, рідних і близьких людей, – матері, батька, односельчан. Цікавий у цьому плані сонет «Лист». Знайдений випадково в «Кобзарі» лист, написаний у студентські роки до батька, уже покійного, навіяв спогади про батьків, його життя, його громадянський дух, перейнятий від «Кобзаря» Т. Шевченка і переданий синові: «Як я забути міг, що шандарі, / Давно пронюхавши, в кого «Кобзар», / Як Довбуша боялись мого батька!» [I, 465].

Поезія Шевченка, творчість багатьох українських письменників, попередників і сучасників були тією животворною традицією, на яку спиралося і з якої виходило новаторство Д. Павличка. Дмитрові Павличкові як поету і громадянину властива гострота поетичної думки на історичну перспективу життя українського народу, йому чуже замикання у колі місцевих проблем, дріб'язковості вторинного, хоч нерідко він користується побутовими образами і деталями з гуцульського життя. Історично перспективна позиція Павличка продовжувала в своєму розвитку пафос творчості Шевченка і Франка в нових соціально-історичних умовах радянського часу, на новому рівні. Значно пізніше («У книги люди, наче бджоли в соти...» (1958), «Олександр Гаврилюк» (1971), «Про себе» (1981), «Біля мужнього світла» та ін.) Павличко ще не раз згадає «Кобзар», вплив Шевченка на свідомість народу і на нього самого: «Писати вірші почав я в дитячому віці. Декламуючи зі сцени вірші Тараса Шевченка, я сприймав його твори, як своє власне імпровізоване слово. З того вогнистого переживання я не міг вийти до того часу, доки не почав складати власні вірші» [12]. А тому правомірно багато хто із літературознавців вважає Павличка не лише учнем Івана Франка, Лесі Українки, Максима Рильського, але великого Шевченка.

Та повертаючись до автобіографічних моментів в сонетному доробку митця, не зайвим буде звернутись до «чисто біографічного» плану у творі, присвяченому «Дружині» з циклу «Львівські сонети». Тут психологічно послідовний сюжет, побудований на основних компонентах сонета – контрасту, які дозволяють глибше висвітлити душевний стан переживань поета. Зазначимо, що у свій час Карл-Густав Юнг, говорячи про психологічний тип творчості вказував: «Матеріалом для змісту твору психологічного типу є те, що обертається всередині впливів людської свідомості, наприклад, життєвий досвід, зворушеність переживань, страждання, людська доля взагалі (...) Цей матеріал був сприйнятий душею поета, потім піднятий з буденності до висот свого переживання і зображений так, що його вияв з надзвичайною силою просуває те, що є узвичаєним, те, що

відчуте приглушено або болісно (...), що залишилось незауваженим в ясній свідомості читача, і тим підштовхує його до більшої чистоти та людяности» [15]. Так, у першому катрені згаданого сонета Д. Павличка контрастні ліричні відтінки («кохання вечорове» – «ясна моя любов») – передають журбу, ностальгію за невловимими молодими, сповненими свіжих почуттів, днями. І тут поет ніби відчуває провину за недостатню увагу перед дружиною. Розгортаючи «ліричну біографію» на документальній основі, у другому катрені, поет знову контрастами поглиблює і висловлює відданість і щирість своїх почуттів: «Творив я іншим гімни і хули, / Для інших мав римовані промови, – / Для тебе мав я слово лиш прозове, / Та вільно в ньому почуття жили».

А терцетні контрасти постають як художній документ історії людського серця, передають індивідуальну неповторність вдячності, душевних переживань, які возвеличують героїню як дружину, матір і просто жінку, яка подарувала радощі життя. І автор запевняє: «І цей сонет не може закувати / В свої кайдани золотої ватри, / Що в темнім серці запалила ти. / Це ж тільки знак унимливої шани / За пісню Соломії й Роксолани / За усміх що сів у дні сльоти. [I, 422].

Тож, як бачимо, психологічний зміст твору у поета походить з душевного підґрунтя особливо незабутніх вражень та переживань. Взагалі, зачіпаючи інтимну сферу у сонетарії Павличка, відзначимо, що саме у цьому жанрі наявна невелика кількість творів такого характеру. Відомо, що найкращі любовні і навіть еротичні вірші поет помістив у збірці «Таємниця твого обличчя» (1974; 1979) та «Злате ябко» (1998).

Однак, саме у циклі «Білі сонети» поміщено більшість віршів, де поет віддає данину «вічним темам» – кохання, ніжним, вірним почуттям, жіночій красі («Рембрантова «Даная», «Прощання», «Лук», «Сміх», «Диво», «Спогад», «Ревнощі», «Погляд», «Туга», «Вірність», «Мотиль», «Кохання»). До речі, останній названий сонет («Кохання») притягує до себе не тільки своєю зображальністю перших ніжних почуттів, які переживаєш разом з героями сонета, а й незвичною композицією, що особливо проглядається у першому терцеті. Автор побудував його у формі діалогу, і замість загально прийнятих трьох рядків, ми «слухаємо довгу» (5 рядків) ліричну розмову двох молодих закоханих: юнака і дівчини.

Аналізуючи «Білі сонети» Павличка, розглядаючи їх естетичну природу, П. Данилко і О. Мороз вказують на відхилення Павличка від канонічної форми, що суперечать найважливішому принципіві у цьому жанрі, тому, мовляв, «білі сонети» це не лише поетична назва. Підставою для такого безпідставного висновку, на нашу думку, послужили не відсутність римування, а те, «що в багатьох віршах відсутній основний закон сонета, його діалектична природа – теза, антитеза, синтез» [4]. Відсутність римування не позбавила білі сонети Павличка чіткої внутрішньої метричної структури, гнучкості і плавності звучання. Більше того, чергування окситонних і парокситонних клаузул (що є характерною ознакою білого вірша), використання виражальних можливостей сонета зберігає діалектизм і драматизм змістової форми сонета, чіткий метричний ритм. Властива співмірність віршованих рядків, обов'язкові ритмічні наголоси наприкінці їх та ритмічні паузи між ними – це ті характерні ознаки, які за відсутності рими не зникають взагалі, а при майстерному застосуванні лише послаблюють свої властивості у творі.

Чергування ж клаузул в деякій мірі умовно навіть асоціюється з перехресним і кільцевим «римуванням» у «класичних» (римованих) сонетах. Наприклад, у сонетах «Крила», «Лоша», «Вірність», «Диво», «Дерева», «Виноградник», «Хліб» та ін. рухомий наголос падає в першому рядку на передостанній склад; в другому – на останній; таке чергування відбувається в двох катренах, а отже, умовно позначаємо як «перехресне наголошування» ахбхахб (прим. – а – окситонні клаузули; б – парокситонні); «кільцеве наголошування» спостерігаємо в сонетах «Вірність» (тут у першому катрені, в першому рядку наголос падає на передостанній склад; у другому – на останній і, відповідно, наголошування виглядає так – б-а-а-б, але в другому катрені чергуються окситонна і парокситонна клаузули – відповідно виглядає і катрен -а-б-б-а); в сонеті «Кохання» наголошування в першому і другому катренах однакові, тобто а-б-б-а; а-б-б-а. Таке саме

наголошування в творі «Суть» (а-б-б-а; а-б-б-а), «Прощання» (б-а-а-б; б-а-а-б); «Захланність» (а-б-б-а; а-б-б-а) і т. п. Терцетне чергування клаузул: а б ахб а б («Крила»); б а бха б а («Прощання»); а б а-а б а («Рембрантова «Даная»); б а а-а б а («Захланність»); а б ахб б а («Нетерпеливість») і т. д.

На зауваження тези П. Данилка про «порушення основного закону сонета, його діалектичної природи...» розглянемо твори, які і послужать доказом на утвердження чи ж відхилення її. Інша річ, яким чином досягається такий закон сонетописання у Павличка, тобто схема – теза, антитеза, синтез, можливо і не завжди мають чітке розташування (якщо твори розглядати згідно з теорією Й. - Р. Бехера, про що вже йшлося), і, як зауважувалось, – то у «чистому вигляді» така схематичність у сонетному жанрі зустрічається рідко, пропонуючи різні варіанти розташування «тези-антитези-синтезу». На «нескінченність» такого варіювання вказував і Й.-Р. Бехер, «та водночас, якщо сонет претендує на те, щоб бути сонетом, цілком виключати її (схематичність – Т. С.) також не можна» [1].

Не вичерпною, як нам здається, є думка О.Мороза, про чіткість будови «Білих сонетів», як однієї з характерних рис [9]. Якраз «чіткість будови» простежується не завжди із-за варіантності розташування «думок-антагоністів». Часто «акорд-висновок» утворює не один-два рядки, а й два терцети, або й взагалі останній терцет не розв'язує суперечності, а закінчується риторичним запитанням чи запитанням, на яке не знаходить відповіді сам поет.

Звернімось до самих сонетів. У сонеті «Суть» поет використовує своєрідну композицію. Тут Павличко, починаючи з першого катрена, будує сюжет на виразних протиставленнях, що розкривають не тільки філософський зміст вірша, але й передають душевні переживання ліричного героя: «Дошки знайдуться на мою труну / Так, як знайшлися на мою колиску, / Але колиска залишилась людям, / А домовина буде лиш моя».

Другий катрен – це своєрідний емоційний душевний монолог сумління, який порушує неоднозначну, складну проблему зв'язку між світоглядом митця і його творчістю, між її ірраціональними і раціональними чинниками, суб'єктивними і об'єктивними, позачасовими й актуально-життєвими спонуками: «Слова знайдуться на мою печаль / Так, як знайшлися на веселу пісню, – Та чи візьмуть у мене пісню люди? / Та чи помре зі мною смуток мій?»

На філософські питання ліричного героя у напруженому контрастному драматичному сюжеті відповідають діалектичні суперечності, які зливаються в гармонійному ідеалі, але не розв'язують їх, що містять два останніх терцетні замки: «Це дуже тяжко – написати пісню, / Що, мов колиска, йде із роду в рід, / Від маминих очей до зір гойдає. / Це дуже тяжко – плакати в самоті / І зберегти для себе власну тугу / Такою неподільною, як смерть. [I, 451].

У сонеті «Дерева» Павличко в першому катрені першого рядка ставить тезу, що вказує на «ненависну дерев покірність», а в другому катрені першого рядка різко накреслює антитезу, вказуючи на свою прихильність: «люблю я вперту гордість деревини». Контрасту першому терцету надає «зіштовхування екстрем»: «Висока гідність» і «Низька покора». А замість формулювання висновку в останньому терцеті використовує таку стилістичну фігуру, як риторичне запитання: «Чим вигнати з дубів тупе мовчання, / Коли воно вже звикло до вогню, / Що душу лісу в попіл обертає?» [I, 454]

Подібне «синтезування» у терцетах знаходимо в інших творах циклу – «Старенька рима»: «Навіщо майструвати загорожі, / Коли вони дірками верещать, / Під'юджують невинних до злочинства?» [I, 441].

Таке метафоричне запитання, що впливає зі змісту твору, в свою чергу, розкриває авторське бачення феномену мистецтва, зокрема словесного, та роль у ньому митця. Відповідно таке запитання не вимагає і відповіді, а свідчить про особливий емоційний стан мовця. На відміну від попереднього сонета, у творі «Голос» поет, розгортаючи сюжет твору, тезу і антитезу ставить поруч у першому катрені, де розгорнута метафора робить роздуми поета про значення поетичного голосу і слова у житті народу інтонаційно напруженими: «Облудний вірш у золотому горлі / Свого творця звучить, як правди звук / Ляклива нота – смілістю бринить, / Безсила – грає громом помсти й кари».

Другий катрен продовжує попередню думку, що пуста, фальшива поезія втрачає свій блиск і силу та залишається на нерозгорнутих сторінках. Загострює драматичність сюжету – контрастність у першому терцеті: «Немов ляльки, – допоки є актор, – / Вони говорять, плачуть і сміються; / Відходить він – приходить німота». А от у терцетному акорді вже не риторичне запитання, як було у попередньому сонеті, а «запитання-сумління», звернене до власного слова. Яке турбує нутро митця, що шукає істини і настійно просить відповіді: «А ти, моє трудне й пекельне слово, / Чи заговориш, як мене не стане, / Чи разом з голосом моїм умреш? [I, 472].

Емоційно-психологічне зображення ліричних почуттів у сонеті «Мотиль» підсилює терцетне запитання, як-от: «А вітер звів із його руки / Соснової кори пекучу трину – / Любов чи тільки пил від мотиля?» [I, 460]

Висновки і перспективи подальшого дослідження.

Застосування Павличком (і в інших сонетах також) подібних терцетних запитань-закінчень пояснюється тим, що поет часом позбувався категоричності у своїх твердженнях і висновках, що найбільше позначалось на суспільно-філософській проблематиці. Молодий енергійний голос, полум'яний темперамент змінюють роздуми зрілої особистості, розуміння і погляди якої змінилися з досвідом прожитих років у глибинах її свідомості. А тому, коли поет поринає у спогади дитинства, юності (особливо часто згадує свою матір), то сонети набувають елегійно-меланхолійної тональності, контрастність зменшується, і тому розмежування таких композиційних компонентів, як теза і антитеза стає менш чітким і майже не помітним («Мати», «Хмарина», «Кінь», «Черемха», «Хліб» і т. п.).

Таким чином, розглянуті композиційні особливості «Білих сонетів» дають право говорити, що «канонічні порушення» не суперечать головній суті жанру, а навпаки, розширюють і збагачують можливості класичного вірша, оскільки жанрова матриця сонета володіє властивостями відтворювати як нові форми, так і їх різновиди. А, отже, резонною є думка, що «всі основні вимоги сонетного канону тісно пов'язані з діалектичним характером цієї поетичної форми і виникли в пошуках найбільш досконалого способу втілити діалектичний зміст, а форми руху людської думки, в яких реалізується її внутрішня діалектика, безкінечно різноманітні; настільки ж різноманітні і способи втілення цього руху в сонеті. Справжній поет, – і з цим ми повністю згодні, – не раб сонетного канону, а його владар і підкорювач. Поет, а не придумані «правила» визначають скільки рядків чи слів необхідні і можливі в кожному окремому акті поетичного твору» [13].

Використавши художні відкриття і філософські досягнення своїх попередників, здобутки сучасників Павличко модифікував жанр сонета, збагативши композиційно-стильові та виражальні засоби, урізноманітнив жанротворчу структуру сонета. Павличко створив новий поетичний вираз в українському слові, який акумулював у собі світоглядні переконання, індивідуальну манеру та особистість творця, національну своєрідність і сам процес художнього освоєння та організації життєвого матеріалу.

Література: 1.Бехер Й.-Р. О литературе и искусстве / Й.-Р. Бехер. – 2-е изд. – М, 1981. – С. 409.

2.Виноградов В. О теории художественной речи / В. Виноградов. – М., 1971. – С. 47.

3.Галич О. А. Загальне літературознавство / О. А. Галич, В. М. Назарець, В. М. Васильєв. – Рівне, 1997. – С. 449.

4.Данилко П. Ю. Оновлення сонета в українській радянській поезії / П. Ю. Данилко // Розвиток і оновлення видів і жанрів та мовностилістичних засобів художнього зображення в радянській літературі. Матеріали міжвузівської республіканської конференції. – Одеса, 1968. – С. 123.

5.Иваненко В. Гармония метафоры и мысли / В. Иваненко // Звезда. – 1979. – № 10. – С. 218.

6.Качуровський І. Сонет, його історія й теорія / І. Качуровський // Українські проблеми. – № 2(15). – 1997. – С. 88.

7.Квятковський О. П. Поетичний словник / О. П. Квятковський. – М., 1966. – С. 275 – 276.

8.Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997. – С. 649.

9.Мороз О. Н. Етюди про сонет (До питання про традиції і новаторство в розвитку сонета) / О. Н. Мороз. – К., 1973. – С. 94 – 98.

10.Павличко Д. Біля мужнього світла / Д. Павличко. – К., 1988. – С. 285.

11.Павличко Д. Оглянься в дорозі / Д. Павличко // Зубанич Ф. Діалоги серед літа. – К., 1982. – С. 88.

12.Павличко Д. Про себе / Д. Павличко // Біля мужнього світла. – К., 1988. – С. 330.

13.Плавський З. І. Чотирнадцять магичних рядків / З. І. Плавський // Західноєвропейський сонет. – Львів, 1988. – С. 5.

14.Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства / А. Ткаченко. – К., 1997. – С. 398.

15.Юнг К.-Г. Психологія і поезія / К. Г. Юнг // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996. – С. 96.

В статті розкривається яскравий етап сонетотворчості Д.В. Павлычко, формування теоретичних і практичних задач на прикладі циклу «Білі сонети». В контексті класических традицій визначається новаторство поета.

До 200-річчя від дня народження видатної польської письменниці Елізи Ожешко

М. П. Ткачук, проф. (Тернопіль)

ББК 83. 3. (4) 2

УДК 821.112.2

Наративний дискурс прози Елізи Ожешко

У статті висвітлюється характер художніх шукань видатної польської письменниці Елізи Ожешко, проблематика її творів, новаторство, сюжетно-композиційна організація текстів. Досліджуються основні закономірності наративної організації реалістичного дискурсу творів митця. Особлива увага приділяється наративній структурі творів письменниці у моделюванні художньої картини світу. Аналізується ідейно-естетичні засади прози, внесок письменниці в розвиток художньої думки доби.

Ключові слова: дискурс, гомодієгетичний наратор, гетеродієгетичний наратор, реалізм, художній світ, українсько-польські літературні зв'язки.

Nikolai Tkachuk Narrative prose principles Eliza Orzeszkowa

In the article "A few remarks on the story" (1866) Eliza Orzeszkowa opposed epigones of sentimentalism and romanticism with their false "vampires" and superficial works contrasting her understanding of art as a spiritual force that elevates man. The fate of women in inhuman society is the central theme of the artistic discourse of the writer. Orzeszkowa narrator introduced her ideal woman who is brave, strong, healthy, and which boldly fight for her happiness and dignity. New in that time writing was Eliza Orzeszkowa's woman, mother, sister, girlfriend of the writer in the art world were strong and spiritually rich.

To describe the national epic of life, the writer-narrator resorts to all-knowing narrator. First of all, the author resorts to homodiegetic narrator who narrates in first person singular. A narrative of the heroine-narrator presents the dramatic story of her life.

The peculiarity of literary discourse of Orzeszkowa Eliza is a combination of objective and subjective principles. Poetry as an attempt to idealized view of the world unfolds through an objective in the reproduction of reality and acts as an idealized view of the world of prose texts of the writer. Artistic depiction provides an objective picture of the world, so-called "hunger truth". Under the pen of Orzeszkowa homodiegetic narrative has become a way of expression of internal non-admission inhuman surroundings. Thus, Eliza Orzeszkowa is a leading representative of realistic discourse of Polish and European writerhood in the second half of the nineteenth century.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями. Творчість Елізи Ожешко (1842 – 1910) викликала і велика інтерес серед читачів нашої часу. Її твори знані в багатьох країнах світу, але особливо вони популярні у Польщі, Латвії, Білорусії та Україні. Письменниця відтворила у своїх творах умонастрої широких мас народу після повстання 1863 року. З позицій реалізму, спираючись на аналіз і соціальну зумовленість образів, вона висвітлила внутрішній світ і драми сучасників. Правда, прикрашають її художній світ романтичні портрети і пейзажі, улюблені її персоніфікації та витончена стилістика. Широкою є її тематика: вона утверджувала освіту («Панна Антоніна»), («А... В...С...»), працю («Останнє кохання»), жіночу рівність, критикувала нерівноправність жінки в буржуазному суспільстві («Пан Граба»), («Марта»), «Чотирнадцята частка». Письменниця не стала позитивісткою, зберегла вірність ідеалам повстання і незалежності Польщі, спираючись на міцні підвалини всенародної згоди («Над Німаном»). Еліза Ожешко впевнено охопила найважливіші елементи творчого процесу – естетичної концепції людини і дійсності, а її участь у пропагуванні передових ідей доби дедалі тісніше пов'язувалася з можливостями людини втручатися в події, стає багатшим