

хоч і водить дружбу з Джурою, а все ж побоюється, аби той не вистрілив у спину через "отой клятий тракторець з Америки" [5, с. 207]. Хитрість, підступність і загребушість Джури пов'язуються в романі з руйнівним впливом приватної власності: "не вірте, товаришу Рубан, людині, яка має власного трактора" [5, с. 184], радить Савка Чибис. Йому вторує дружина Джури Рузя: "Все кортіло шепнути Рубану: "Антоне, не вірте Джури, тому Каїнові вавилонському, який зрадить вас на рівному місці, якщо з теї зради дотечеться йому бодай на срібник вигоди".

"Каїн вавилонський" – так сказано в романі лише про Петра Джуру, але цей образ екстраполюється й на інших персонажів, втілюючи авторське бачення каїнства на українській землі. Впадає в око контамінація образів Каїна та Юди, які одночасно проєктуються на Джуру за допомогою відповідних концептів: "зрада" та "срібник". Оцінка Рузею свого чоловіка як "убивці" та "користолюбця" також сполучає визначальні характеристики Каїна та Юди.

Трагічна доля Джури, який загубився між новою владою і заколотниками проти неї, виписана як типова історія зрадника, котрий урешті-решт не знайшов співчуття ні в тому, ні в іншому гурті й ганебно загинув. Однак деякі промовисті деталі, як, наприклад, незаряджена рушниця ватажка заколотників, його палкі слова: "мали ми землю і волю, а тепер її хочуть одібрати від нас такі, як мій друг Рубан..." [5, с. 219], позбавляють читача однозначних міркувань щодо злочасного власника злочасного трактора. На суді над заколотниками Рубан "таврував Джуру як зрадника і заблуканця" [5, с.

234], що натякає на ще одну іпостась Каїна, який був вічним вигнанцем та мандрівником.

У романі "Лебедина зграя" Василя Земляка наявні три інтерпретаційні моделі каїнства – розбрат за землею, класове (соціальне) братовбивство, Каїн як місячна людина. Накладаючи образ біблійного братовбивці на різних персонажів, автор не виходить за межі цих моделей, часом суміщає їх, але щоразу застосовує нові концепти та прийоми. Найпродуктивнішим у творі є концепт "зрада" (Явтух Голий, Петро Джура), а також "брат" (Данило і Лук'ян Соколюки) та "вбивство" (Кіндрат Бубела), маргінально використані "тремтіння", "землероб", "заздрість", "чорний". Персонажі, співвіднесені в "Лебединій зграї" з образом першого братовбивці, маркуються в різний спосіб: два з них прямо названі Каїнами (Петро Джура та Явтух Голий), інші – за допомогою біблійної алюзії та через народний апокриф про місячний малюнок. Протистояння Каїна й Авеля проєктуються в романі на дві ворожі соціальні сили, "два Вавилони" – українське заможне селянство та провідників колгоспного життя. Отже, у художній інтерпретації Василя Земляка Каїн є найперше зрадником, а каїнство – розбратом за землею, що розкриває глибинні причини болючих українських трагедій і поразок.

1. Аверинцев С. Софія–Логос: Словник. – К., 1999; 2. Бидерман Г. Енциклопедія символів. – М., 1996; 3. Блаватская Е.П. Каббала и каббалисты в конце девятнадцатого века // Блаватская Е.П. Избранные статьи. – М., 1996; 4. Булгаков С.Н. Религия человекобожия в русской революции // Новый мир. – 1989. – № 10; 5. Земляк В. Лебедина зграя. Зелені млини: Романи. – К., 1977; 6. Купер Дж. Энциклопедия символов. – М., 1995; 7. Підмогильний В. Місто: Роман. – К., 2008; 8. Юнг К.Г. AION. Исследование феноменологии самости. – М., 1997; 9. Юновский Ю. Вершники. Мир: Романи. – К., 1980.

Надійшла до редколегії 20.09.11

М. Шаповал, д-р філол. наук

## "ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ" ОСТАПА ВИШНІ: ПАРОДІОВАННЯ ЯК КОНСТРУКТИВНИЙ ПРИНЦИП ДРАМОПИСУ

*Розглянуто маловідому комедію Остапа Вишні "Запорожець за Дунаєм", на прикладі якої аналізуються причини непродатковості пародії в драматичних жанрах та особливості застосування в них прийомів пародіювання.*

*This article examines the comedy "Zaporozhets za Dunayem" by Ostap Vyshnia, not much spoken, in particular insignificance of parody in dramatic genres and peculiarities of its application.*

Літературна пародія є жанром складним і вибагливим не лише тому, що для її написання автор має володіти механізмами створення комічного ефекту, тонко відчувати стиль претексту, відбирати в ньому істотні риси та виокремлювати їх, а й тому, що читач такої літератури мусить співвідносити текст із претекстом та отримувати естетичну насолоду саме від інтерпретації цього співвідношення. Літературознавству відомі пародії на конкретний твір, творчість письменника, тематику і стилістику літературного угруповання, зрідка об'єктом пародії стає жанр [7, с. 722]. Пародія – слово багатозначне, воно вживається не лише в літературі, музиці, живописі, театрі, естрадному мистецтві на означення специфічного жанру, а й у побутовому мовленні для називання невдалої подоби чогось. Але у будь-якому разі пародія вибудовує образ того, що пародіюється, і для літературної пародії це буде образ літературного твору.

Найчастіше пародіюється поезія, рідше проза, а от пародії на драму створюються надзвичайно рідко. На думку Г. Нудьги, пародія Остапа Вишні (П. Губенка) на популярну свого часу творчість Я. Мамонтова "Я. Мамонтов – Коли народ уже визволивсь" залишається чи не єдиним зразком пародії на драматургічну творчість. Спроба пояснити цю аномалію повільнішим, порівняно з поезією та прозою, розвитком драматургії

[9, с.37-38] здається нам непереконаливою. На нашу думку, драматурги уникають писати пародії з кількох інших досить вагомих причин:

1. Безумовною ознакою пародії є тяжіння до стислості – таким чином тексти контрастують за обсягом і поглиблюється їх протиставлення. Великі за обсягом пародії або виростили з первісного задуму, як то сталося з "Дон Кіхотом" М. Сервантеса, або залишалися творчими невдачами. Тому написати драму-пародію означало відмовитися від розрахованого на виставу обсягу тексту і створити комічну сценку, шкід, близьку до інтермедії драматичну замальовку, яка не знаходила б місця в традиційному сценічному дійстві театру ХХ ст.;

2. Літературна пародія є складною для сприйняття – її реципієнт повинен невпинно порівнювати похідний текст із текстом пародійованим і висновувати з цього співвідношення свою власну інтерпретацію. У наші демократичні часи зібрати повний зал здатних здійснювати естетичний аналіз літературних текстів глядачів здається неможливим завданням. Тому витончений комізм пародії, що його сприйняття відбувається без бурхливих психологічних реакцій, ризикує виродитися в простіші форми сміху;

3. Контамінування тексту і претексту пародії часто буває тяглим у часі процесом, який вимагає пауз, перечитування, ретроспективного порівняння пародії та її

© Шаповал М., 2012

об'єкта. У драматургії, мета якої – сценічне втілення, – текстові ребуси неминуче сповільнюватимуть дію, гамуватимуть експресію, чого професійний драматург дозволити не може. Щоб уникнути названого, авторові довелося б або спрощувати, примітивізувати кореляції між пародією і претекстом, або ознайомлювати глядача з претекстом протягом самої дії, що створювало б ефект штучності, "робленості" вистави.

Із цих та деяких інших, позалітературних, причин драматурги надають перевагу не пародії як жанру, а пародіюванню як художньому прийому. На тому, щоб розрізняти пародію як жанр і пародіювання як прийом, одним з перших наголошував Ю. Тинянов у фундаментальній праці "Про пародію" (1929): "Використання будь-якого твору як макета для нового твору – явище дуже поширене. При цьому, якщо твори належать до різних, наприклад, тематичних або словникових, середовищ – виникає явище, за формальними ознаками близьке до пародії, але за функцією нітрохи не подібне до неї" [10, с. 290]. Сучасне пояснення названого явища висвітлює очевидне: тоді як літературна пародія має справу лише з художніми знаками, пародіювання оперує будь-якими знаками і знаковими системами. Таким чином, пародіювання також розраховане на читача-поліглота, у сенсі знання мов культури і мистецтва, а інтертекстуальність при пародіюванні набуває форм інтерсеміотичності.

М. Бахтін, досліджуючи історію романного слова, доходив висновку, що пародіювання є нормальним семіотичним механізмом і саме тому елементи пародії просочуються практично всюди і зустрічаються у всіх текстових групах: "Будь-який і кожен прямий жанр, будь-яке і кожне пряме слово – епічне, трагічне, ліричне, філософське – може і мусить стати предметом зображення, пародійно-травестійного "передражнювання". Таке передражнювання віддирає слово від предмета, роз'єднує їх, показує, що це пряме жанрове слово – епічне або трагічне – однобічне, обмежене, не вичерпує предмета; пародіювання примушує відчуті ті сторони предмета, які в цей жанр, у цей стиль не вкладаються" [2, с. 421]. У статті 1925 р. "Походження пародії" О. Фрейденберг наводить приклади здійснення пародіювання в релігійних та обрядових ритуалах античності й середньовіччя [11, с. 497], об'єктами пародіювання можуть стати соціальні або територіальні діалекти (загальновідомими прикладами є "макаронічна мова" в "Енеїді" та книжне мовлення Возного у п'єсі "Наталка-Полтавка" І. Котляревського), соціальні та гендерні поведінкові стереотипи ("Фараони" О. Коломійця), візуальні ряди радянських кінофільмів ("Останній забій" О. Росіча) та ін.

Пародіювання в драматичному творі є конструктивним прийомом створення комедії: навмисна невідповідність стилістичного та тематичного планів сприймається як висміювання, що коливається в діапазоні від м'якого гумору до гротеску і сатири. Невідповідність, що лежить в основі пародіювання, виникає завдяки заснованій на гіперболізації художній мові. В. Новиков зауважує: "Усе, що робить художист, – це перебільшення" [8, с. 69]. Починаючи від обсягу пародії, який значно применшує претекст, через доведення до абсурду стилістичного прийому й аж до введення пародійного персонажа – усе побудовано на умовності, яку пропонують гіперболи та літоти. У драматичному тексті, який, певною мірою, також є укрупненням і загостренням матеріалу, художній вплив більшості пародійних засобів посилюється і стає очевидним, чому драмопис є надзвичайно складним способом письма: драматургія повсякчас балансує на межі пародії та патетики.

Одним з найкращих українських пародистів ХХ ст. визнано Остапа Вишню, якому, крім багатого спадку в жанрах "усмішок" і "реп'яшків", вдалося залишити драматичні твори, що використовують пародійний принцип як конструктивний чинник. Значимим є те, що найпопулярніший український гуморист розпочинав свій творчий шлях як автор літературних пародій, що друкувалися протягом 1923 р. в журналі "Червоний шлях" за підписом Павла Грунського. У рубриці "Літературні шаржі" з'явилися пародії на Гр. Косинку, М. Хвильового, Г. Коцюбу, Ю. Меженка, В. Коряка, М. Зерова, Я. Мамонтова. Уже в цих перших спробах пародіювання проявилися деякі визначальні особливості гумору Остапа Вишні: відчуття стильових відтінків чужого письма, виявлення домінуючих його рис, своєрідний діалогований виклад, що подає і обставини дії, і комічну ситуацію, а також дозволяє висловити відсторонений авторський погляд. Ілюстративно в цьому сенсі є пародія на твір маловідомого тепер письменника Г. Коцюби "Земляний син":

"Лежав Прокуда в хаті, і вже сам з собою говорив. Приходить незаможник Середа.

– Ну, як, – питає, – одійшли?

– Та вже трохи!

– Ходім у народ. Там уже трохи заспокоїлись.

– А не битимуть? – спитав Прокуда, згадавши скорботу душі своєї.

– Ні, не битимуть. Повеселішав уже люд трудящий.

– Ну, ходім!

І пішов Прокуда од села до села.

І всі йому казали: "Що вже одужали? Добридень!"

Навіть дідова Петрова кобила привітно майнула хвостом:

– Здрастуйте, мовляв, вам пожалуста, як багато не говоритимете.

А земля хихикала. Зі свого рідного сина хихикала" [4, с. 68].

Вважаючи Остапа Вишню майстром пародії, шаржу і травестії, Ю. Лаврінченко намагається окреслити арсенал засобів, якими найчастіше користується письменник, і виявляє, що вони за природою – лінгвістичні: "Це була мова насамперед народна, селянська, хоч Вишня показав добре володіння також мовою літературною і міськими жаргонами. Комізм Вишні не був комізмом ситуацій чи масок, а комізмом більш тонким – комізмом с л о в а, гри слів, жарту, афоризму, примовки, недовомки, натяку, каламбуру" [6, с. 514]. Письменник-гуморист надзвичайно продуктивно працював у вибраній царині (чи не щодня в періодиці з'являлися його гуморески, памфлети, фейлетони), але не застигав у периметрі певних художніх прийомів, а розвивав неповторний "простацький" ідіостиль, основою якого були мовна спостережливість і гіперболізація контрастів. Як зазначив у спогадах Федір Кравченко (автонім Теодора Орісіо), знайомий українському читачеві як автор книги "Літературні пародії, шаржі, епіграми" (1932), Павло Миколайович іронізував з його спроби віднести пародію до категорії "несерйозних" жанрів і всіляко заохочував до праці молодь, обдаровану комедійним талантом [5, с. 32].

Як драматург Остап Вишня виступав мало, "доріс" до драматичної форми лише на початку 30-х рр., незадовго до десятирічного ув'язнення, тому на сцені своїх комедій не побачив, адже за той час суспільна та політична ситуація змінилася необоротно. "Запорожець за Дунаєм" відомий читачеві лише за збіркою творів "Привіт! Привіт!", що вийшла 1957 р. Дещо в цій п'єсі втратило актуальність, дещо, навпаки, сприймається загострено на тлі сьгоднішніх націотворчих процесів – у

будь-якому випадку текст гумориста завжди впізнаваний і сприйнятний; бо й досі спрацьовує той комунікативний феномен, про який свого часу писав Ю.Лавріненко: "Було якесь нерушиме порозуміння між Остапом Вишнею і мільйонами його читачів. Мов воду крізь сито спускали вони все, що було в "усмішках" Вишні для цензури й диктатури, а собі брали зернятка сміху, який завше давав свіжий віддих у задушливій атмосфері загального рабства [6, с. 512]".

Лірико-комічна опера "Запорожець за Дунаєм" (1862), музику і лібрето до якої створив С. Гулак-Артемівський, у музичному плані не поступається шедеврам світового оперного мистецтва. Обдарований як літератор, добре знаючи театральну специфіку, автор зумів написати цілний, художньо довершений твір. Уперше його було поставлено в Петербурзі на сцені Маріїнського оперного театру (1863), потім опера йшла в театрах Москви, Ростова-на-Дону та різних міст України, а в період тоталітаризму була двічі екранізована: у 1937 р. – режисером був І. Кавалерідзе, а в 1953 р. – В. Лапокниш. Тонко відчуваючи смаки і розуміючи настрої тогочасної публіки, чію увагу він майстерно умів утримувати, Остап Вишня-драматург не сподівався на те, що глядацьку залу щоразу заповнюватимуть освічені театралі, яким буде добре знайомою оригінальна опера "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемівського. Знаючи, що глядач повинен якось отримати або актуалізувати інформацію про претекст, гуморист вибудовує композицію п'єси таким чином, що перший і другий плани пародійного твору артикулюються одночасно. Основні вокальні номери (романс Оксани "Місяцю ясний", арія "Прилинь, прилинь, козаче мій", пісні Карася "Ой щось дуже загулявся", "Тепер я турок – не козак", аріозо Оксани "Ангел ночі", ліричний дует Оксани та Андрія, пісня Одарки "Ой казала мені мати та й приказувала", дует Одарки і Карася "На туркенях ожениюся!", фірман "Всім я вам велю мовчати", фінальний квінтет) відтворюються за претекстом і служать тлом для створення комедійного контрасту планів. Імовірно, для роботи письменник використовував лібрето С. Гулака-Артемівського, опубліковане в харківському видавництві "Рух" 1928 р., що містить передмову-розвідку та додаткові сцени, написані В. Овчинниковим [1]. Остап Вишня також використовує ідею модифікації фабули і вводить власні додаткові сцени (конференція політичних діячів), написані у памфлетному ключі.

Щоб протиставити перший і другий плани пародійної комедії, письменник бере за основу відому модель "театру в театрі". Завдяки використанню цього поширеного інтертекстуального прийому одночасно з пародійною гіперболізацією комедія Остапа Вишні "Запорожець за Дунаєм" набуває абсурдистських рис, конотує настрої безвиході й відчаю. Засобами театральної умовності письменник переносить дію в Марокко, де українським вигнанцям доводиться заробляти на життя щоденними екзотичними виставами: *"Емігранти працюють на громадських роботах. Частина з них живе з того, що весь час грає для тубільців "Запорожця за Дунаєм". Для реклами всі вони одягнені запорожцями. До того вже вони догралися, що і в звичайнісіньким житті почувують себе за персон, що їх грають на сцені. Тут і Іван Карась, і Одарка, Оксана, Андрій і т.д."* – зазначає автор у ремарці [3, с. 71].

Письменник пропонує прийом "театру в театрі", але не фрагментарно, у межах сцени чи картини, а створює ілюзію нескінченної театралізації як проміжної форми існування для обездолених емігрантів, навіоє асоціацію ніцшеанського "вічного повернення" або й фатальної приреченості до повторення тієї самої гри. Вимушена їх

застиглість у минулому викликає відчуття втраченості, регресу, але одночасно і штучності, "награності" в гіршому значенні цього слова. Персонажі Остапа Вишні є акторами, які носять національні костюми і маски, що вже їм осоружні, нескінченно співають про те, що не може відбутися в дійсності, мріють вийти за рамки своїх ролей, розписаних їм на десятиліття вперед. Така ситуація переживається персонажами як нестерпна, особливо після втрати довгожданої можливості втекти в Україну і жити повноцінним життям. Оксана й Андрій виявляють бурхливі емоції, майже скидають маски, але при цьому їх пісенні партії залишаються незмінними:

"Червоноармієць: Назад! Співаки які найшлися! Ми й самі заспіваємо, коли нам треба! *Повернули Андрій і Оксана човна та плывуть назад:*

Андрій: *(люто б'є веслом і люто співає)*. Ластівка моя прекрасна...

Оксана: *(люто до Андрія)*. О мій друже, мій коханий!

Андрій: *(люто до Оксани)*. Янгол ночі над землею...

Оксана: *(люто до Андрія)*. Жду тебе моє серденько...

*Перепливли. Вилізли на берег, повернулись одне до одного спиною і люто, з боєм, як і у фіналі:*

Андрій і Оксана: Смерть одна розлучить нас... [3, с. 90].

Старий текст, "другий план", забарвлюється новими інтонаціями, що викликає ефект пародіювання, ефект висміювання зужитих стереотипів. Як бачимо, Остап Вишня водночас із декларативним ствердженням офіційної ідеології (репліки Червоноармієця) доволі радикально руйнує колоніальні міфологеми, що під гаслом збереження традицій плекались у всіх українських культурних моделях.

Показавши, що життя діаспори (а в ширшому розумінні – життя пересічного українця) захлинається і дрібніє саме через спроби консервативного самозбереження, письменник артикулював прихильність до нового потужного модерного мистецтва, становленню якого він усебіжно сприяв. Але зусилля Остапа Вишні виявляться марними, адже лише через кілька років саме цю знакову для малоросійського міфу оперу буде екранізовано і її інтерпретаційну призму буде взято на озброєння ідеологами сталінізму.

Розглянута нами комедія цінна передусім тим, що наочні демонструє, як Остап Вишня вміло користується цілим арсеналом прийомів створення пародійного ефекту, які свого часу описали М. Остолопов, Ю. Тинянов, В. Новиков.

Пародіювання в комедії часто здійснюється завдяки стилізації, витриманій у ритміці і лексиці претексту, що містить неологізми, які, протиставляючись архаїзмам претексту, дистанціюють новий текст. Порівняймо:

"Оксана:

Місяцю ясний, зірки прекрасні!

Божії очі ви в темній ночі,

Я вас благаю, грудь облеґчіте,

Вість принесіте з рідного краю...

Місяць *(одповідає басом унісонно)*:

Люба Оксано! Чого сумуєш?

Вістей ти хочеш з рідного краю?

Орел і місяць не допоможуть –

Заведи краще радіо в хаті... [3, с. 72].

Як прийом може застосовуватися протиставлення культурних стереотипів, скажімо, уявлення про "південний" і "північний" темпераменти:

"Оксана: Ах, коли ж уже та хвилина настане, коли ми ступимо на рідну землю! Щоб там пригорнутися, де вишенька! Щоб там притулитися, де м'ята-рута, де любисток, де нагідки! Ах, як набридла вже ця марокканська любов! Така стрррасна! А там лагідна, як вітер степовий, пахуча, як чебрець, вірна, як ньенька. Де ж ти,

соколе, що помчиш мене туди? (*Зімхає*). Тепер такі соколи настали, що сам на шию почепиться, щоб ти ще його помчала..." [3, с. 72].

Талановитий гуморист уміло застосовує обігравання високого та низького в обох текстах. Запорожець Карась, який хоч і був у С. Гулака-Артемівського персонажем комічним, певною мірою зберігав амбівалентність, коливаючись між показним п'янством і прихованою внутрішньою гідністю. Остап Вишня цю характеристику поглиблює, збільшуючи амплітуду між ледь вловимими рисами персонажа: з одного боку, Карась – карикатурний п'яниця, якого зневажає і передражнює навіть приручена мавпа (до того ж, передражнює словами Т. Шевченка – "Славних прадідів великих правнуки погані..."), з іншого, він мріє про військовий реванш, бачить себе верхи на коні, у Києві, біля стін святої Софії ("Як ударю острогами гнідого, як поверну очима, як ударю плечима, як блисну шаблюкою..."). Очевидно, Карась, за версією Остапа Вишні – державотворець, політичний емігрант. Тому комічно забарвлений оперний дуєт "Відкіля це ти узевся, де ти досі пропадав?" у комедії перелицьовано на сатиричні куплети "Ти скажи мені, Іване, нащо ти емігрував?". Водевільна причина подружньої сварки між Одаркою і Карасем (пиятика, запізнення, ночівля "у небоги") змінена на серйозну політичну ("Чи ж будують, чи ж будують так державу?"). Письменник вибудовує контраст текстових планів на протиставленні комічного матеріалу і серйозної теми. Заміна низького мотиву на високий при збереженні комедійної форми не можна назвати художньою удачею письменника – недоладно звучить скоромовка Карася на тлі колоритної музики і сценографії:

"Жить не хочеш більш зо мною?

Та іди на всі вітри...

До султана, до харему...

Під усі хоч три чорти!

Та й у мене усі нерви

Розмоталися украй...

Править думав я народом,

А тепер ходи та грай..." [3, с. 77].

Значно вдаліше виглядає прийом традиційної трагедії, коли високі персонажі подаються знижено. Високі ліричні персонажі Оксана й Андрій, стомлені одне від одного дванадцятиліттям співучасті у виставі, намагаються човном утекти в Україну. В їхньому діалозі змішуються обидва тексти, крайня різниця між ними час від часу відверто демонструється:

"Оксана: О мій друже, мій прекрасний...

Обоє: Серцю радісний цей час...

Андрій: Ти тільки не ворушися...

Обоє: Човен перевезе нас...

Оксана: Та куди ж ти правуєш? Держи проти течії!

Андрій: Не гавкай! Сиди! (*Співає*)" [3, с. 89].

Таким самим чином окреслено маску Султана, який у претексті виконував функцію носія досить серйозної загрози для запорожців. У комедії Остапа Вишні він гротесково знижений, що досягається не лише використанням фарсових засобів (немотивованим криком, "жереб'ячим" голосом і сміхом та ін.), а й мовностилістичних (мова персонажа засмічена сленгізмами "пацан", "бабци", "мерсі"). Травестовано також мотив прихильності Султана до українців. У претексті старий запорожець був учасником битви, в якій рідний батько Оксани, побратим Івана Карася, широкими грудьми затулив молодого султана і врятував йому життя; а в тексті пародійований ловелас Султан намагається обміняти прихильність Оксани на посаду міністра, яку він обіцяє Карасеві.

Головним засобом трансформації претексту в пародійних творах є гіпербола. Остап Вишня користується цим засобом, коли іронічно переосмислює цитований текст, нагнітає повтор деяких слів і виразів, доводить до абсурду дію або висловлювання. Пародійний ефект від повтору вислову можна проілюструвати таким прикладом:

"Карась: ...Та на білому коневі – в Київ... Я їду (*показує*), а хлібороби-власники кругом: "Слава! Слава! Слава! Слава міністрові Іванові Карасеві!" (*Пауза*). Академіки – аж два! – кричать: "Слава!". Письменниця – аж одна! – кричить: "Слава!". Кооператорів – аж три! – кричать: "Слава!". А я їду – та сюди уклін, та туди – уклін. Кінь гарцює... Кінь ірже... У свяній Софії дзвони дзвонять! Виходять митрополити. Один виходить митрополит. Другий виходить митрополит... Третій виходить митрополит...

Одарка: Четвертий, трясця твоїй матері, виходить митрополит... П'ятий, сто чортів твоїй матері, виходить митрополит..." [3, с. 75-76].

За цією ж моделлю нагнітання повтору розігрується епізод про прем'єрство між Сашкою і Андрюшкою на початку третьої дії. Варіантом гіперболи можна вважати художнє применшення – літоту, яку охоче використовує письменник, зокрема, в епізоді з арештом бездомного kota, який створював загрозу "великому падишаху".

Персонажі комедії вдаються до іронічного іншостильового коментування претексту, "мовного передражнювання" (варваризми "блискучісімо", "чудеснісімо", стилізація східної парадної риторики в репліках Міністра), їх імена фонетично трансформуються: "*На конференцію прибули великі політики: пан Пан-Карє з Франції, пан Піль-Цуцкін із Польщі, король Корольок І із Румунії, папа Тигр ІХ із Рима, а з папою приїхав отець Зоса, папи особистий секретар*" [3, с. 91].

Предметом комічного зображення у Остапа Вишні стає навіть пародійний прийом. Гримаси мавпи на початку дії, передражнювання Місяцем співу Оксани експлікують сам конструктивний принцип зміщення смислів. У кінці вистави оголюється прийом *deus ex machina*, коли у відповідь на спільну молитву вигнанців з неба спускається старенький Бог, дивується проспіваням молитвам ("Та мене ж самого там ліквідували! Як клясу!") і наказує тягти його назад на небо. А от усередині другої дії автор демонстративно протиставляє старий і новий тексти, а персонажі при цьому займають відсторонену позицію, даючи глядачеві зрозуміти, що лише він може співвіднести обидва тексти та проінтерпретувати цю реляцію:

"Карась співає на голос "Тепер я турок – не козак" – "Тепер міністром буду я".

Міністр (*перебиває*): Думаєш, що ффрака нап'яв, так уже й міністр! І думаєш, що міністрові уже так і добре? Ох! Катай, голубе, по-старому! Ох!

Карась: Маєстро! Давай по-старому! (*Співає по-старому*)" [3, с. 86].

Таким чином, Остап Вишня застосовує у п'єсі пародіювання не лише як прийом, а як конструктивний принцип. Міжтекстові зв'язки виникають між двома планами тексту, дозволяючи говорити про очевидний приклад системно-текстової референції. Як спосіб організації драматичного тексту пародіювання може опиратися на окремі твори, ідіостилі, загальнономовні дискурси, інші знакові системи. Системна інтертекстуальність проявляється на всіх рівнях пародійної драми, служить завданню протиставити текстові плани, що досягається завдяки найрізноманітнішим засобам та прийомам пародіювання, які засновані на художній гіперболі.

1. *Артемовський-Гулак С.* Запорожець за Дунаєм. Українська опера на 3 дії / передм. та додатк. сцени В. Овчиннікова. – Харків, 1928; 2. *Бахтин М.М.* Из предистории романного слова // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975; 3. *Вишня О.* Привіт! Привіт! – К., 1957; 4. *Грунський П.* Літературні шаржі // Червоний шлях. – 1923. – №1; 5. *Кравченко Ф.* Добра душа сатирика // Живий Остап Вишня: 36. спогадів про письменника. – К., 1966; 6. *Лаєріненко Ю.* Остап Вишня (літературна силуета) // Розстріляне

відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей. – К., 2000; 7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А.И.Николюкина. – М., 2003. 8. *Новиков В.И.* Книга о пародии. – М., 1989; 9. *Нудьга Г.А.* Пародия в українській літературі. – К., 1961; 10. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977; 11. *Фрейденаберг О.М.* Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1973. – Вып. 6.

Надійшла до редколегії 11.10.11

О. Якименко, асп.

## ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКІ КООРДИНАТИ ТВОРЧОСТІ НАТАЛІ РОМАНОВИЧ-ТКАЧЕНКО

*Розглянуто творчість Н. Романович-Ткаченко під кутом зору її естетичних і філософських шукань.*

*This article investigates N. Romanovych-Tkachenko's creative works in an aspect of her aesthetic and philosophical searches.*

Сьогодні літературна спадщина Н. Романович-Ткаченко, її громадська діяльність майже невідомі українському суспільству. Її творчість висвітлювалася спорадично, здебільшого на початку ХХ ст. (статті А. Ніковського, М. Євшана, М. Зерова, М. Могилянського). У 80–90-х рр. дослідженням малої прози Н. Романович-Ткаченко займалися І. Денисюк, Н. Шумило, Ю. Кузнецов. Отже, малорозробленість різножанрової оригінальної творчості письменниці й зумовлює потребу звернутися до цієї постаті.

Мета статті – дослідити естетико-філософські параметри творчості Н. Романович-Ткаченко.

Аналізуючи естетико-художні й філософські погляди Н. Романович-Ткаченко, варто зазначити, що вона належала до плеяди молодих прозаїків, яка увійшла в українську літературу злам століть і задекларувала й утвердила власну художньою практикою модерні підходи до зображення людини та оточуючої її дійсності. І. Франко так схарактеризував новий спосіб художнього мислення: "Нове", що вносять у літературу наші молоді письменники, головню такі як Стефанік і Коцюбинський, лежить не в темах, а в способі трактування тих тем... Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світлі й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна... вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення. Властиво, те оточення само собою їм мало інтересне, і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падають чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати" [21, с. 107–108].

Т. Гундорова та Н. Шумило, розмірковуючи про тенденції розвитку українського художнього мислення початку ХХ ст., зазначають, що в ньому поєднувались неоромантизм, символізм та імпресіонізм (О. Кобилянська), імпресіонізм, неоромантизм і натуралізм (М. Коцюбинський), символізм та імпресіонізм (М. Вороний), романтизм і реалізм, імпресіонізм і символізм (М. Чернявський), неоромантизм та імпресіонізм (С. Васильченко) і т. д. [4, с. 55–56].

В українському культурному процесі кінця ХІХ – початку ХХ ст. неоромантизм відіграв велику роль. Неоромантичні мотиви звучать у поезії Лесі Українки, І. Франка ("Зів'яле листя"), М. Вороного, у прозі О. Кобилянської, М. Яцюка, пізнього М. Коцюбинського, у драматургії Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олесь. Посилення уваги до цих мотивів дослідники співвідносять з потужними романтичними традиціями в українській культурі. Як зазначає В. Агеєва, "Неоромантичні тенденції наростали в атмосфері національно-культурного відродження початку століття, піднесення національно-визвольної боротьби. Неоромантичний культ "краси і сили", уславлення діяльного, сильного героя-бунтаря, часто героя-надлюдини, піднесеної над

сірою буденщиною, неприйняття старого рабського світу й віра у можливість становлення світу нового, побудованого за законами гармонії й краси, як ніколи, відповідали духові часу" [1, с. 13].

Аналізуючи "новоромантичне" дискурсивне мислення Лесі Українки, Т. Гундорова спостерегла у творах письменниці "символіку духовної, ірреальної перспективи – "блакиті", яка стала для письменниці "ознакою нового мистецького синтезу", перетворившись у "новоромантичний девіз "ins Blau" [у блакитну далечинь – Авт.]. "Новоромантичний дискурс, який виростав на цій основі, передбачав не абсолютне й повне перенесення, переключення на світ романтичний, новалісівський... але пошук екзистенційної рівноваги в житті сучасному, "синтез реальності й ідеалу" [3, с. 244]. Сфера творчості для письменниці пронизується порівнянням "ins Blau" – до надземного світу. "Таким чином, йдеться про екзистенціальне угрунтування людського в житті, а не поза ним. І пориви ins Blau, в прийдешність, в ейдетичну країну повнозвучних слів-сміслів позначають в цьому плані духовнотворчу природу людського існування, протилежного самотності, духу рабства, масовій психології, товарному фетишизму, які утверджували новий ХХ вік" [3, с. 267]. Лесь Українка вважала, що "протест особистості проти середовища і неминуче супроводжуючі його пориви ins Blau складають необхідний момент в історії літератури кожного народу" [20, с. 70].

Неоромантичні естетичні ідеї були притаманні творчості Н. Романович-Ткаченко. Вже в перших творах спостерігаємо рух від реалістично-побутового мислення в площину символіки й містично-духовної ірреальності "блакитного шляху". Героям творів притаманне романтичне світосприйняття, тож не випадковими видаються їх порівняння в надземний світ, "до блакиті": "Вище, вище! Там гаряча блакить неба вабить... Розвіяти тугу свою на горі... Глянути тільки в простір блакитний, скупати душу свою в хвилях блакитних, освіжити її і назад, в свою в'язницю" [13, т. 66, с. 157]. Творчість для Н. Романович-Ткаченко – це відображення світу, який стоїть між нею та реальністю. Творчість – це "співи самотньої душі, яка бачить, почуває сонце" [курсив мій – Авт.] [13, т. 72, с. 58]. Образне світовідчуження письменниці виявляється в порівняннях "ins Blau": "простягати руки до сонця... летіти блакитним шляхом" [13, т. 66, с. 163].

Т. Гундорова виділяє й інший аспект новоромантичної теорії: спрямування на "визволення" індивідуальності в житті і в соціумі. Ця "визвольна тенденція" ґрунтується на відновленні з допомогою "звільняючого слова" автономності й значущості "тіні", якою мислилася особистість на тлі натовпу, означення, яким є конкретна людська індивідуальність стосовно загальної родової сутності – людства, "теперішності" стосовно "прийдешності" [3, с. 269]. Таким чином, великого значення набуває роль творчості, мистецтво слова виконує кому-