

ЛЮДМИЛА СІРІК

КУЛЬТУРНИЙ СИНКРЕТИЗМ ЯК ФОРМА РЕАЛІЗАЦІЇ ІДЕЇ ДІАЛОГУ ТА ГАРМОНІЇ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ КИЇВСЬКИХ НЕОКЛАСИКІВ

Характерною ознакою поезії київських неокласиків (Миколи Зерова, Максима Рильського, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмари, Юрія Клена [спр. Освальд Бургардт]), є різноманітність елементів, які походять із багатьох культурних джерел – від античності до сучасності. На наш погляд, культурний синкретизм, тобто органічне поєднання в творах елементів різного походження, є своєрідною формою вираження ідеї діалогу і гармонії різноманітностей в єдності. Цю тезу спробуємо довести, з'ясувавши семантику, генезу, способи використання, символіку, взаємодію і функцію запозичень. Постараємось оптимально показати симбіоз культур і його ціннісну роль у творі зокрема і неокласичній поезії загалом.

1. ПОЛІКУЛЬТУРНИСТЬ ПОЕЗІЇ НЕОКЛАСИКІВ

Багатокультурність неокласичної поезії виявляється на різних рівнях художніх текстів (від епіграфів, прізвищ, образів і назв творів до приміток) та через різні мови їх написання, тобто українську (п'яти митців), російську (Зеров¹, Клен², Филипович³, Драй-Хмара⁴) та німецьку (Клен)⁵.

Dr hab. LUDMIŁA SIRYK – adiunkt Zakładu Filologii Ukrainiskiej w Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; e-mail: l.siryk@wp.pl

¹ М. ЗЕРОВ, *Твори в двох томах*, т. I: *Поезії. Переклади*, Київ 1990, с. 111-127.

² Ю. КЛЕН (ОСВАЛЬД БУРГАРДТ), *Вибране*, Київ 1991, с. 361-373.

Це дає підстави твердити, що українські поети не тільки перебували на пограниччі, а й проявили своєрідну трансгресію, тобто перехід з одного культурного кола в інше⁶. Така позиція мала великий вплив на ідейний зміст їхньої поезії⁷, а також на її інтелектуальний потенціал і багатство символіки. Про щойно згадану рису творчості свідчать іншомовна лексика, образи, назви, мотиви, алюзії, ремінісценції, паратексти тощо – цей комплекс поглиблює контекст твору, хоч водночас ускладнює його сприйняття⁸. У структурі основного тексту твору зупинимося на кількох типових елементах, які здаються найбільш виразними:

а) Іншомовні слова і вирази на позначення назв (власних, географічних та ін.), предметів, явищ тощо – до них застосовуємо поняття „конотація чу-

³ Див.: *Історія української літератури ХХ ст.*, у двох книгах, кн. 1, ред. Г. Дончик, Київ 1994, с. 320.

⁴ „Друкувати українською мовою М. Драй-Хмара почав у 1919 році, російською писав ще в колегії Павла Галагана в Києві” (*Історія української літератури ХХ ст.*..., с. 327).

⁵ Серед 17 поезій, які увійшли до збірника Юрія Клена *Вибране* це здебільшого інтимно-рефлексійна лірика, напр.: *Die Liebenden* (Коханки), *Sankt Georg* (Святий Георгій), *Night mare* (Нічні марева), *Gefahren* (Небезпеки), але є також твори іншого характеру: пейзажно-філософського [*Herbstwende* (Осінь зміна)], рефлексійно-психологічного [*Joffroy Rudel* (Жофре Рюдель), *Läuterung* (Моральне очищення)] та історіософського [*Wahnsinn* (Безумство)]. Ці та інші вірші також див.: Ю. КЛЕН, *Твори в чотирьох томах*, т. I, Нью-Йорк 1992, с. 343-361. Цим поезіям притаманні мотиви ностальгії, любові, краси, надії, плину часу, проминання життя. Кілька німецькомовних творів у перекладі Ю. Коваліва див.: Ю. КЛЕН (О. БУРГАРДТ), *Вибране*, с. 374-375.

⁶ Цей та інші аспекти порушеного питання є поширеною і значно переробленою версією моїх праць: L. SIRYK, *Pejzaż interkulturowy w twórczości translatorsko-poetyckiej neoklasyców kijowskich*, у: *Interkulturowość. Studia slawistyczne – Interkulturalität. Slawistische Fallstudien*, red. Ch. Engel, R. Lewicki, Innsbruck 2005, с. 101-124; ТАЖ, *Neoklasycy kijowscy na pograniczach wielu kultur*, у: *Pogranicze kultur (odrębność wymiana – przenikanie – dialog)*. *Studia i szkice*, red. O. Weretiuk, J. Wolski, G. Jaśkiewicz, Rzeszów 2009, с. 112-122.

⁷ Див., напр.: В. ДЕРЖАВИН, *Поезія Юрія Клена та її місце в українському письменстві „Український самостійник”* 1953, 2 листопада, с. 3; Л. Рудницький, *Роберт Луїс Стівенсон і Юрій Клен. До генези оповідання Ю. Клена „Яблука”*, „Сучасність” 1974, № 12, с. 25-38; Г. КОЧУР, *Шлях Миколи Зерова до поезії*, „Літературна Україна” за 13 серпня 1987; F. NIEUWAŻNY, *Pierwiastki puszkiniowskie w twórczości Maksyma Rylskiego*, „Acta Polono-Ruthenica”, 3(1998), с. 314-324; І. КАЧУРОВСЬКИЙ, *Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена*, у: ТОЙ ЖЕ, *Променисті силуети. Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки*, Київ 2008, с. 285-300 [перші публікації статті були в часописах „Mitteilungen” 1981, № 18, с. 199-213; „Сучасність” 1983, № 3, с. 18-30].

⁸ За словами Ришарда Нича, „odrębność i kontrastywne nacechowanie, implikuje zarazem istnienie celowej organizacji owej złożonej, niejednorodnej całości artystycznej” (R. NYZC, *O kołażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, у: ТОЙ ЖЕ, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, с. 223).

жого”⁹. Вони записані двома способами: 1) кирилицею, наприклад, у сонеті Зерова *Класики* слово „калагатія” (тобто калокагатія) за поясненнями самого автора – це ‘одне з грецьких означень моральної досконалості та витонченості культурної’; 2) латинкою (напр.: *Victoria regia* Драй-Хмари; *Venit mors velociter*; *Luna* Юрія Клена). Найчастіше латинські цитати і слова використовує Зеров, коментуючи в примітках їх значення, напр.: „*Oi triakonta*” (гр. ,тридцять тиранів’), „*Nature-morte*” (фр. ,мертва природа’), „*Cor anxium*” (латин. ,засмучене серце’), *valle lacrimarum* (латин.) – ‘долина сліз’ (*Данте*), *Quasi una fantasia* (лат.) – ‘майже фантазія’ (*Piz Вернигори*), *maître* (фр.) – ‘метр, учитель’ (*П. Г. Тичина*), ‘*co to będzie, co to będzie?*’ (пол.) – ‘що то буде, що то буде’ (*Peri tu Thukididu*). Багатокультурну мозаїку іншомовних слів і крилатих виразів¹⁰ на позначення різних культурно-історичних факторів ілюструють різні твори Юрія Клена, зокрема епопея *Попіл імперій* [далі назву подано скорочено – *П. і.*]:

Слово або вираз	Значення	Культурні джерела
Лесбія (<i>Лесбія</i>)	кохана римського поета Гая Валерія Катулла	античне
Вус золотий і срібна голова (<i>Володимир</i>)	алюзія до бога Перуна	язичницьке
„Горить священна чаша Грааля” (<i>П. і.</i> , с. 234)	Чаша, з якої Ісус Христос пив під час Тайної вечері. Коли його розп’яли, Йосиф з Арimateї зібрав у чашу Господню кров. На пошуки чаші вирушив Парсіфаль	біблійне (<i>Новий Завіт</i>)
„Слова за пеклом Дантовим згадай: « <i>Per me si va nella citta lente</i> »,* (<i>Терцини</i>)	„Крізь мене йдуть у селище печалі” (<i>итал.</i>) – рядок з напису на брамі Дантового пекла	італійське
цадик (<i>П. і.</i>)	духовне звання у юдаїзмі	єврейське
пінакоотека (<i>П. і.</i>), (від		

⁹ Див.: Р. ЛЕВИЦКИЙ, *Екзотизация в переводе как вопрос переводческой стратегии*, „*Slavia Orientalis*” 1996, № 3, с. 401–407. Науковець аргументовано пояснює термін „конотація чужого”, подаючи влучні ілюстрації.

¹⁰ Пояснення вибраних цитат і назв тут даю за: Ю. КОВАЛІВ, *Примітки*, у: Ю. КЛЕН (О. БУРГАРДТ), *Вибране*, с. 447–452.

гр. „pinakos” – дошка)	картинна галерея у Мюнхені	грецьке
Виграває marche upèbre (<i>Мандрівка до сонця</i>)	похоронний марш (<i>фр.</i>)	французьке
Лазенкі (<i>П. і.</i>)	історико-культурний сад у Варшаві	польське
Тридент (<i>П. і.</i>)	Тризуб – герб України та її історичних попередників	староруське
Мухин Михайло (<i>П. і.</i>)	Український діаспорний критик, публіцист, літературознавець	українське

Лексико-семантичні ресурси європейських мов у поезії зумовлені або алюзією до чужого культурного кола, або потребою його зобразити. Їх використання сприяло лексичному збагаченню української літературної мови і було виразом опозиції до пуризму, пропагованого народницькою і радянською платформами.

б) Образи, мотиви і фрагменти фабул, зачерпнуті з античної міфології та Біблії. У творах *З античних барельєфів, Саломея, Спартак* Филиповича, *Лотофаги, Лестригони, Навсікая, Хірон* Зерова, *Цезар і Клеопатра, Шляхами Одиссея* Юрія Клена *Як Одиссей, натомлений блуканням* Рильського дослівно сформульовано віднесення до культурних джерел. Зеров називає стародавніх поетів „співцями-півбогами” (*Класики*), оскільки їхнє „слово, смак, калагатія” становлять взірць, на який слід рівнятися. Він переспівує Гомера та використовує з його творів крилаті вирази в ролі епіграфів (*Лотофаги, Лестригони*). У творі *Аргонавти*, який присвячено Рильському, поет констатує: „Так, друже дорогий, ми любимо одно: // Старої творчості додержане вино”. Елементи біблійного походження прочитуються переважно іманентно за винятком поодиноких творів, зокрема *Страсна п’ятниця* Зерова [буде далі] і поезії Юрія Клена, тобто його російськомовні сонети (*Книга Бытия, Христос, Голгофа, Бог*) та твори українською мовою: вірші *Божя Матір, Софія* з циклу „У Первозванного на горах”; цикл „Плачі Єремії” історіософсько-релігійної поеми-епопеї *Попіл імперій*, написаної віршем. На тлі всього твору цей цикл вирізняється не лише змістом, а й ритмомелодикою. До речі, твори цього характеру ввійшли до діаспорного збірника *Хрестоматія української релігійної літератури* (кн. 1, Мюнхен – Лондон 1988, с. 213–223, 230–241) і були предметом дослідження українських літературознавців (І. Качуровського, М. Борецького, В. Зварича).

в) ”Знакові імена”, запозичені з історії (Спартак, Жанна д’Арк, Володимир, Мономах, Арістарх, А. Данте, Г. Сковорода) та літературних творів (Гамлет, Отелло, Беатріче, Фауст). Вони функціонують як „коди” для актуалізації універсальних цінностей, які пов’язані з цими „іменами” в різних контекстах. Наприклад, підкреслюючи непроминальне значення мистецько-громадянської позиції стародавніх митців-класиків, Зеров писав: „Для поколінь нових, на глум зухвалій моді, // Заглиблювався в текст Гомерових рапсодій” (*Арістарх*), „крізь огонь і дим усобиці іржавий // Побачив краший вік” (*Вергілій*). У сонетах *Класику* і *Pro domo* Зеров закликає наслідувати творчість французьких парнасців Леконта де Ліля та Жозе-Марі де Ередіа. Так, героями віршів Рильського є визначні особистості української (напр., Т. Шевченко, М. Лисенко, М. Заньковецька), німецької (Л. Бетховен), словенської (Ф.Прешерн), польської (Ф. Шопен, А. Міцкевич) і багатьох інших епох і національних культур. Надзвичайно багата гама імен, зачерпнутих з комплексу різних джерел європейської культури, притаманна поемі-епопеї *Попіл імперій*. Це герої з античної міфології (Еней, Венера, Марс), Біблії (Господь, янголи, Люцифер, пророк святий Єремія), фінського епосу (переспів легенди „Лебідь Суомі”, якому характерна персоніфікація Фінляндії в образі гарної дівчини на ім’я Суомі), літературних героїв європейської класики (напр.: Гризельда – героїня однієї з новел *Декамерона* Д. Бокаччо, яка символізує „втілення подружньої вірності”; Альмавіва – герой драматичних творів *Сивільський циркульникі Весілля Фігаро* П. Бомарше). Деякі образи походять із фольклору, зокрема німецького (легенда про Фрідріха Барбароссу), східнослов’янського (мотив „вогненного птаха” – символу людської мрії про особисте щастя), польського (легенда про Яна Твардовського – героя байок, прототипа героя балади А. Міцкевича *Pan Twardowski*, який, подібно до Фауста, пішов на співпрацю з дияволом Люцифером) тощо. До твору введено імена осіб, при четних до історії (Ю. Цезар, М. Ціцерон, Рюрик, В. Мономах, К. Маркс), християнства (П. Євстафій), містицизму (Каліостро) та культури (Новаліс, Рембрант, В. ван Гог). Хоч ці елементи зберігають автономність і первинну семантику, проте гармонійно вплітаються в проблемно-тематичний зміст та ідейне спрямування Кленової поеми, де сталінізм ототожнено з фашизмом. Пояснення імен свідчать, що поет єднає легенди з історичними фактами. У фікцію вмонтовано реконструйовані образи, які виступають у ролі проводирів: Данте – по сталінських тюрмах і таборах ГУЛАГу, Еней – по фашистській Німеччині, а Фауст – по озері Фунтезее, яке також символізує концтабір. Для назви першого героя вико-

ристано ім'я автора *Божественної Комедії* Аліг'єрі Данте. Цілеспрямованість Кленової трансформації в тому, що його герой-наратор жахається пекла, яке створили у дійсності сталінізм і фашизм. Другий герой відомий з *Енеїди* Вергілія, а третій – зі сцени „Вальпургієва ніч” трагедії *Фауст* Й.-В. Гете. Ці образи поет „осучаснює”. Залежно від опису сюжетних ситуацій та з метою передачі настрою в цьому творі використано різну версифікацію та віршові розміри. Так, його друга частина написана терцинами, за зразком згаданого твору Данте. Натомість в третій частині, де опис дійсності відбувається за посередництвом образу Енея, застосовано віршовий розмір поеми І. Котляревського, тобто чотиристопний ямб українського зразка:

Була там загорода, й звідти
Рев долинав. Гукнув Еней:
„А трясця би тебе трусила!
То ж є ота нечиста сила,
Що в пеклі стереже людей”
(с. 259)

Творам характерна антиномія добра і зла, яка прочитується через позитивні та негативні образи. До перших належать персонажі античної міфології (Антей, Прометей, Одісей), біблійні (Богоматір Марія), літературні (Беатріче), історичні (українські поети Г. Косинка, О. Теліга – жертви сталінізму або фашизму). До других – Люцифер, Мефістофель, Квазі-Мефістофель, Вельзевул, Сатанайл і Бефарот, відьми, демони – всі вони символізують нелюдську в своїй жорстокості концтабірну службу. Ці та інші образи виконують символічну функцію, будучи інтегральними елементами твору як художньої структури з характерною їй гармонією і логічністю зв'язків.

На наш погляд, важливим „доповненням” багатокультурності творів є паратексти (гр. „пара” – біля, навколо), які відіграють ключову роль у горизонті очікувань читача, інформують про заіснування найближчим часом іншого тексту і заохочують його пізнати. Спираючись на теорію паратекстуальності, сформульовану в працях сучасних учених, зокрема Ж. Женетт (G. Genette) і М. Лановик, паратексти, тобто епіграфи, примітки, заголовки, присвяти, передмови, післямови, імена авторів та коментарі, трактуємо як доповнення або пояснення, яке відноситься до зображеного в творі. Всі види паратекстів можна знайти у творах неокласиків, але їх розгляд вимагає окремої розвідки. В цій монографії зупинимось на кількох, які повторюються найчастіше, виконуючи важливу контекстуальну функцію в аксіологічному аспекті.

Перший вид паратекстів – це епіграфи (мотто), які переважно є крилатим виразом. Вони по-різному записані (латинкою або кирилицею) і мають різне походження. Особливо насичена ними творчість Зерова. Мотто зачерпнуто з *Одіссеї* [див. далі], Біблії („Благообразний Іосиф...” – *Страсна П'ятниця*), української козацької хроніки („Секвестратор їде в село за податками” – *Обри*) тощо. У творах київських неокласиків знаходимо мотто з багатьох літератур різного періоду, наприклад:

– римської: („perjure et perfide Theseu!” – тобто зрадливий та підступний Тесею!) із твору *Фасти* Овідія – у сонеті Зерова *Тесей*);

– французької: („Il faut cultiver notre jardin” – треба плекати наш сад) із повісті *Кандід* Вольтера – в ідилії Рильського *На узліссі*);

– німецької: („Kennst du das Land” – Чи знаєш край?) із вірша Й. В. Гете *Міньйона* – у сонеті Зерова *Nature-morte*;

– української: „У легендах стародавніх справедливості немає” (Леся Українка) у вірші Драй-Хмари *Ведмідь-Гора*; „Життя коротке, та безмежна штука // І незглибиме творче ремесло” (І. Франко) у поемі Рильського *Крізь бурю і сніг*);

– російської (причому найбільше!): з поезії О. Блока, Ф. Тютчева, М. Лермонтова, К. Батюшкова, М. Кузміна, І. Анненського, В. Іванова, а особливо О. Пушкіна (М. Зеров, *XIV* сонетоїд і *Безсмертя*; М. Рильський, *Царівна*; Юрій Клен, *Прокляті роки*).

Слід зазначити, що епіграфи певним чином як би здійснюють патронат над твором, тому часто вживається форма „епіграф твору”, а не „епіграф у творі”. Конкретизуючи їх семантико-ідейну і конструктивну роль у поезії неокласиків, можна виділити такі функції: а) дають початок специфічній ігровій стратегії, тобто маскуванню, дидактиці, моралізаторству; б) виконують функцію організуючого начала в поєднанні різних (у тому числі чужорідних) елементів художнього тексту; в) супроводжують читачеві в думках під час контакту з цілим твором, або передають основну ідею, настрої чи колізію твору, задають йому тон; г) розбудовують конструкцію твору.

Другий вид паратекстів – це назви творів або тематичних циклів. Назви відіграють ключову роль у горизонті очікувань читача: мають свій зміст та ідейну спрямованість, оскільки ім'я автора в іншій культурі, за Мішелем Фуко, „служить для характеристики певного способу існування дискурсу [...], проголошує появу певного дискурсу, встановлює і вказує

статус цього дискурсу в культурі та суспільстві”¹¹. Сучасні науковці вказують ще на інші функції назв, наприклад, в одній з російськомовних розвідок твердиться: „Павел Фылыпович в заглавиях своих двух сборников *Земля і вітер* та *Простір* 1922 и 1925 годов отчётливо указал на существенную функцию простора”¹².

Твори Данте, Овідій Зерова, *Моєму вчителєві Малларме* Клена, *Гете* Филиповича, *Бетховен*, *Бодлер*, *Шопен*, *Пушкіну*, *Франко*, *Гайне*, *Шекспір*, *Якубові Коласу*, *Янка Купала*, *Лист до Янки Купали* Рильського можна трактувати як спробу актуалізувати мистецько-громадянську позицію уславлених особистостей та проголошені ними ідеї. Прикметно, назви тематичних циклів досліджуваної поезії показують віковичний зв'язок української культури з середземноморською традицією. Про це свідчать цикли Зерова „Крим”, „Мотиви Одіссеї”, „Київ”, „Будівництво”, „Дніпро”, „Культуртрегери”, „Книжки і автори”, „Образи і віки” – цикли, скомпоновані за історико-хронологічним принципом. Взаємопов'язаність культурно-історичних епох та української культури з її лицарською романтикою також відбита в поетичних циклах Юрія Клена „У слід конкістадорам”, „Серед озер ясних”, „У Первозванного на горах”. Таким чином, щойно згадані назви виконують пізнавально-ідейну функцію. Через шлях від власної назви до метонімії та синекдохи твориться „згущення” розповіді: за посередництвом імен відомих історичних, літературних, біблійних та міфологічних героїв поглиблюється підтекст поезії. За світом метонімічних асоціацій криються символи, які мають естетико-етичне, історико-культурне, філософське та суспільно-політичне значення та відсилають читача до конретних фактів людської історії. Припускаючи, що поет ототожнюється з ліричним героєм свого твору, можна твердити про спробу неокласиків нав'язувати духовний діалог з митцями різних сфер культури та творити своєрідну карту знаменитостей європейської класики. Таким способом у ліриці митців утілюється мотив туги за високою культурою, а також за гуманістичними ідеями видатних особистостей.

Наступний вид паратекстів – це примітки. Вони зумовлені кількома причинами. По-перше, неокласична поезія з її епічністю, інтелектуалі-

¹¹ М. Фуко, *Що таке автор?*, у: *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.*, ред. М. Зубрицька, Львів 2002, с. 602-603.

¹² С. СИМОНЕК, *Функция простора в поэзии украинских неоклассиков*, „*Slavia Orientalis*” 45(1996), № 1, с. 91.

мом, різнокультурною мозаїкою і насиченням численними алюзіями вимагає авторських пояснень і ерудованості читача. Вона, з одного боку, викликає асоціації, пов'язані з історичними подіями, різними державами й народами, але з іншого – утруднює розуміння тексту. По-друге, неокласики репрезентують в українській літературі токий тип поета-дослідника, аналітика, творця словників, поета-науковця¹³. Цей факт і усвідомлення неокласиками глибокої контекстуальності своєї поезії спричинили в ній численні примітки, які потім значно поширили редактори поновлених видань. До речі, про застосування приміток як однієї з необхідних складових мистецької стратегії художньої творчості висловлювалися Рильський і Зеров у статтях, присвячених теорії перекладу. У примітках висвітлено джерела інспірації, значення іншомовних слів та крилатих виразів, географічні та власні назви, історичні постаті та події, символіку використаних персонажів і образів. Примітки не лише допомагають зрозуміти семантику чужорідних інгредієнтів чи їх роль у формуванні аксіології твору, але й інколи виявляють джерела інспірації. Наприклад, сонет *Саломея* Зеров написав під впливом вистави п'єси О. Вайльда *Саломея* в одному з київських театрів¹⁴. У примітці до сонета *Телемах у Спарті* з циклу „Мотиви Одиссеї”, де оспівано еллінську героїку й етику, неокласик писав: „IV пісня *Одиссеї* причарувала мене здавна, ще в гімназії. Образ Гелени в ній справді знаменитий, нічого схожого з *Іліадою*: дозріла краса, гієратична повага, матірня добрість – і втаємничення в єгипетську науку”¹⁵.

У книжці Юрія Клена *Вибране* загалом є 78 приміток (23 – поета і 55 – редактора Ю. Коваліва), в яких часто подано літературні впливи. Так, вірш *Кортес* (1933) був заінспірований романом Е. Штукена *Білі боги*, поема *Мандрівка до сонця* (1934) – віршем Е. Верхарна *Похід*, твір *Ми* [без дати – Л. С.] виник як реакція на *Скіфи* Блока, *Вікінги* (1937) частково був викликаний твором *Варвари* М. Гумільова, а *Конкістадори* (1937) – *Конкістадори* Ж.-М. де Ередіа. Певна річ, примітки мають інтердисциплінарний характер і становлять важливе „доповнення”, яке свідчить про аналітичний підхід неокласиків до культури, традиції, історії тощо. Вони викону-

¹³ „Розлогі примітки складають органічну частину не лише Зеровської антології і *Камени* [...] Кохатися на примітках – ознака *роетас дості* („вченого поета”) ще одне означення правдивого неокласика” (М. СТРИХА, *Неокласична проща Олени О'Лір*, у: О. О'ЛІР, *Прочанські пісні*, Київ 2006, с. 9).

¹⁴ Там же, с. 811.

¹⁵ М. ЗЕРОВ, *Примітки*, у: ТОЙ ЖЕ, *Твори...*, т. I, с. 802.

ють ряд важливих функцій для зрозуміння суті та цінності твору: 1) допомагають зрозуміти взаємозалежність історичних фактів і збагнути цінність спільних джерел європейської культури; 2) сприяють засвоєнню в українській мові нових слів та понять; 3) вносять нову інформацію до змісту твору; 4) функціонують як своєрідний поміст, який на першому етапі допомагає зрозуміти семантику або символіку чужорідного елемента, тобто подолати „поріг чужорідності”, на другому – прийняти його (усвідомити раціональність використання), а на третьому – використовувати в рідному культурному колі.

2. ІНТЕРТЕКСТИ В СТРУКТУРІ ТВОРІВ

Наступний важливий аспект дослідження культурного синкретизму – це способи адаптації та семантико-ідейна функція запозичень в художньому тексті. З метою реалізації цього завдання спираємось на сучасну теорію інтертекстуальності як метод досліджень (Юлія Крістева, Михайло Бахтін, Юрій Лотман, Януш Славінський, Зофія Мітосек, Ролан Барт та ін.). Завдяки цьому спробуємо краще зрозуміти зміст і контекст твору, а також збагнути, за словами Пьотра Фаста, зашифровану вразливість митця і зображених ним героїв¹⁶. Використовуємо, зокрема, думку згаданої вже Крістєвої, висловлену щодо концепції „чужого” Бахтіна. Згідно з теоретиком, при вивченні структурування твору, в якому відбувається процес трансформації запозичених елементів, слід розглядати його як діалог кількох текстів, іншими словами як інтертекстуальність, трактовану як взаємодія переплетених у тексті кодів, дискурсів чи різних голосів. За твердженням теоретика, будь-який текст будується як мозаїка цитат, і є продуктом трансформації та „всмоктування” якого-небудь іншого тексту. Вживаючи поняття інтекст (або інтертекст), трактуємо його, за Ю. Лотманом, як „текст у тексті”. Придатною є для нас також думка, що інтертекстуально інгредієнт постає не спогадом і не відблиском іншого тексту, а виступає (чи може розумітися) як потужніша інтерпретаційна система¹⁷.

Пунктом виходу нашого дослідження є поняття діалогу, яке виконує в поезії неокласиків концептуальну роль як на різних рівнях тексту,

¹⁶ Див.: P. FAST, *Spotkania z Brodskim (dawne i nowe)*, Katowice 2000, с. 6.

¹⁷ Г. ДЕНИСОВА, *Вопросы межтекстового взаимодействия и перевод, у: Текст. Интертекст. Культура. Сборник докладов международной научной конференции (Москва, 4-7 апреля 2001 г.)*, Москва 2001, с. 117.

так і в широкому літературному і позамистецькому аспектах. Неокласики вводять чужорідні інгредієнти переважно анонімно¹⁸. Проте інколи знімають анонімність, зокрема при епіграфах, виокремлюючи їх графічно і посиляючись на прізвище автора цитати і джерело, наприклад: „Одіссея, IV, 1–304” у вірші Зерова *Телемах у Спарті* [*Твори...*, т. 1, с. 26–27]. Слід зазначити, що подвійну символіку має епіграф парафразований і анонімно впроваджений до структури авторського тексту. Наприклад, відоме гасло *Капіталу* Карла Маркса „Привид бродить по Європі” Юрій Клен використовує так:

Привид блукає Європою¹⁹

(Карл Маркс)

Червоний **привид** по таборах

Блукає краєм полонин,

По швабських і тірольських горах

І між баварських луговин...

(*Л. і.*, с. 312)

Прикметно, в різних підрозділах IV частини цього твору семантика інтексту „новий едем” (бібл. ‘едем’ – рай) залежно від змісту фрагменту, в якому знаходиться, настільки змінюється, що стає антонімічною. Цей факт ілюструє використання слова в прямому та переносному значеннях, а саме:

„Плачі Єремії”

виши на пожарищах ночами,

прагну славити любов,

захотів тепер благовістити

людям про **новий едем**

(с. 305)

„Вальпургієва ніч”

А Фавст на це: „Традицію стару

відкинуто, відколи на планету

нагнав розчухрану мару

та оселився в цих баварських горах

Отой, що звав його народ вождем,

і що зухвало стерши світ на порох,

і що зухвало стерши світ на порох,

творити став **новий едем**”

(с. 322)

¹⁸ За словами Р. Барта інтертекстуальність – це загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити з підсвідомих або автоматичних цитат, поданих без лапок (Р. БАРТ, *От произведения к тексту*, у: ТОЙ ЖЕ, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, Москва 1994, с. 417.

¹⁹ Для підкреслення семантичних домінант у наведених цитатах тут і далі жирним шрифтом виділено мною – Л. С.

У першому випадку лексема 'едем' має позитивну конотацію: означає світ, де реалізується ідея любові, яка є головною заповіддю християнства. Цілеспрямовано тут ужито лексему „благовістити” (проголошувати добрі вісті), яка впроваджує до зображеного настрої урочистості. Натомість у другій цитаті – лексема 'едем' має виразно негативну конотацію – „вмонтована” в зображення дій сталінізму і фашизму. У створеному ними світі зла владарює вождь, який відкинув „Традицію стару” і безоглядно нищить життя. Зображене викликає асоціацію суспільно-політичної системи, де її політики, прикриваючись ідеєю створення земного раю, зміцнювали свою владу тоталітарними методами. Поет зриває маску з радянської влади і пропаганди – обіцяний ними „новий едем” у фрагменті „Вальпургієва ніч” є алегорією пекла. Він використовує елементи біблійного походження, засуджуючи духовну пустку й антигуманізм та закликаючи людство до позитивних змін і вдосконалення:

Я кличу: **Господи**, пошли нам повінь,
щоб залила суху Сахару **душ**,
століття в жили влий п'янокі **крові!**
І силоамські мертві води зруш!
(П. і., с. 349)

Наступний етап дослідження чужорідних елементів званих інтертекстами – це їх „співпраця” з найближчим мовно-стилістичним так би мовити „оточенням”, а також відлеглими семантичними компонентами в плані формування логічної думки та реалізації ідейного задуму твору. Цей етап надзвичайно важливий у контексті сформульованої на початку даної статті тези про культурний синкретизм як модель реалізації ідеї діалогу і гармонії. Прикметно, в новій ситуації інтертексти підпорядковуються темі та ідеї твору – становлять його інтегральну частину. Однак залежно від локалізації в структурі твору й існуючих там семантико-граматичних зв'язків більшою або меншою мірою „обрастають” значеннями зображеної у творі історико-культурної дійсності, тобто збільшують свій символічний потенціал. Отже, відбувається як існа зміна запозичень, виступаючих в ролі інтертекстів. Разом із тим, кожен інтертекст викликає алузію до свого первинного значення та виконує в ідейно-тематичному змісті твору свою неповторну номінативну і символічну функцію. В цьому випадку можна говорити, що неокласики „грають” чужим текстом у межах свого твору.

Творча стратегія „гри” чітко простежується у вірші Зерова *Ріг Вернигори* (1919), де назва й епіграф виконують роль символічних домінант, вказуючи на патріотичне спрямування твору. Тут „гра” чужим текстом починається з назви, адже образ Вернигори має відому символіку: 1) казковий велетень, що перевертає гори, у казках поряд із Вернидубом і Крутивусом виступає велетнем неймовірної сили; 2) образ українського козака-пророка, який передбачив Коліївщину (гайдамацьке повстання 1768 р.), розбір Речі Посполитої наприкінці XVIII століття, але пророкував їй відродження, завдяки чому став персонажем одного з польських міфів, який осмислено в художніх творах і наукових інтерпретаціях²⁰. Його трактують також як історичну особу (напр., Мусій Вернигора – в українських народних переказах і в *Енеїді* І. Котляревського). У щойно згаданому творі головний образ репрезентує легендарного героя народу і, всупереч негативній ситуації, символізує ідею українського відродження і суверенітету:

[...] і хоч нині
Сидимо „на пожарині”,
Та надія шепче нам,
Що минеться зла руїна,
Що воскресне Україна
На погибель ворогам,
[...]
І над нашим краєм рідним
Задзвенить кличем побідним
Вернигорин дивний ріг.
(*Ріг Вернигори*)

Поет цілеспрямовано використовує фольклорну форму вірша – Вернигора репрезентує прагнення народних верств. Окрім того у творі прочитується ідея українсько-польського союзу з метою національно-визвольної боротьби – в цьому нас утверджує дата його написання, яка викликає асоціацію до важливих історичних фактів. Пригадаймо, в 1919 році союзники Юзеф Пілсудський і Симон Петлюра намагалися реалізувати ідею польсько-української федерації.

Однак повернімося до аналізу „співіснування” елементів різного культурного походження та їх участі в формуванні ідеї твору *Ріг Вернигори*.

²⁰ Див, напр.: М. CZAJKOWSKI, *Wernyhora – wieszcz ukraiński: powieść historyczna z roku 1768*, Lipsk 1898; S. WYSPIAŃSKI, *Wesele*, Kraków 1977; S. MAKOWSKI, *Wernyhora. Przepowiednie i legenda*, Warszawa 1995; W. STABRYŁA, *Wernyhora w literaturze polskiej*, Warszawa 1996.

Згадана вже „гра” продовжується завдяки епіграфу, який складається з двох частин і має історіософський і морально-етичний характер. Інформація про походження цього інтексту має елемент анонімності: „Влад. Мономах и др.”. Перша його частина „Добра хочю брати в Руській землі” – це фрагмент з *Повчання Володимира Мономаха*²¹, натомість друга „Есть древу надежда...”, джерело якої не вказано, походить із „Книги Йова” (14, 7), тобто має біблійне походження. Зеров його не вказує, а також уриває „чуже” речення. Чому? Тут насувається два припущення: або керувався переконанням, що цей фрагмент загальновідомий; або з уваги на запроваджену радянським урядом атеїстичну політику. Біблійний мотив дерева, транспортований на площину історичної дійсності України, зокрема народних прагнень, символізує відродження життя, віталізм. [В сонеті Зерова *У травні* символіка мотиву дерева є антиподом неволі та смерті в умовах сталінізму: „між камінними мурами (...) кущ процвів”]. У поезії *Ріг Вернигори* перефразований епіграф актуалізується щодо ідеї свободи українського народу:

– Стерпим, – каже, – цю біду,
Древо он і посічено
Парость гонить молоду,
 Кажуть люди і події,
 Що українська стихія –
 Найміцніша з трьох стихій
 І на долю (в ясних шатах!)
 Біля неї став на чатах
 Сам Вернигора Мусій.

Як бачимо, різнокультурні елементи в художньому тексті „комунікують” і логічно єднаються з сусідніми лексико-граматичними структурами. Завдяки цьому „діалогу” творяться взаємозв’язки, які формують думки та цілісний ідейно-художній образ.

До речі, глорифікація образу Вернигори з перспективи ідеї польсько-українського союзу прочитується також у вірші Рильського „*Любовь Яровая*” у *Краківському театрі*²². Згідно з поетом, хоч „встає, встає з Ростова // Всеросійська тюрма...”, але

²¹ Див.: „*Поученіє*” *Володимира Мономаха*, у: М.С. Грицай, В.Л. Микитась, Ф.Я. Шолом, *Давня українська література*, Київ 1978, с. 51-53.

²² М. Рильський, *Твори в трьох томах*, т. II, Київ 1956, с. 267. Дата написання твору не вказана, однак примітка до нього дає підстави твердити, що його написано після Дру-

бряжчать по всій путі
Od Kijowa do Krakowa
Вернигорині підкови
І стремена золоті.

Польськомовний інтертекст увиразнює щойно згадану ідею. Він має ідеологічне спрямування політичного виміру, активізуючи заклик до союзу поневолених народів з метою національно-визвольної боротьби. Епітет „золоті” підкреслює шляхетність та понадчасовість польсько-українського братання.

Певна річ, оперування символікою елементів з „конотацією чужого” – цілеспрямоване. З точки зору так званої „категорії мети” запозичення являють собою національні або універсальні семантичні *коди*²³, які мають зашифровані глибокі змісти, приховані за оболонкою символу чи алегорії. У творах неокласиків „осучаснені” первні різних культурно-історичних джерел „вмонтовано” в зображений образ української дійсності 1915-1935 років. Цю творчу практику застосовували в наступних десятиліттях Максим Рильський та Юрій Клен. Безперечно, інтертекстуальність для неокласиків – це не тільки методологія, а й спосіб, щоб підкреслити, по-перше, своє переконання про невичерпне багатство лексичної скарбниці, створеної різними народами, по-друге – діалогічність слова, яка відіграє інтегруючу роль на різних рівнях твору. Слід зазначити, що ця діалогічність не закінчується на формі та логічних зв'язках змісту, а чітко простежується в ідейному спрямуванні творів, їх етичному та суспільно-політичному вимірі. Таким чином, поетам йдеться про діалогічність слова – діалогічність як інтегруючий чинник як у творах, так і в суспільному житті. Ця думка чітко висловлена, наприклад, у вірші Павла Филиповича *Нема слівам лічби*, де кореспондують між собою семантичні доміанти „слово”, „рука”, „серце”:

гої світової війни. Згідно з інформацією, над труною Константина Треньова, який помер 1945 року, хор виконав українською мовою Шевченковий *Заповіт*.

²³ „Велика кількість образів національного походження (267) дає право стверджувати, що поети-неокласики прагнули осучаснити національну традицію, вивести її з глухого кута просвітянщини, ввести у світовий контекст. Ці показники водночас заперечують висловлювання критиків про відірваність неокласиків від проблем сучасності і від культури рідного народу, його майбутнього” (В. Зварич, *Стилетворчі функції традиційних образів у поезії неокласиків*, автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук, Київ 2006, с. 13).

Для слів немає меж.
Майбутнє і минуле
Влились в сьогодні.
Так ріка
Вливається у море неозоре,
Так рука
Руки шукає,
Серце чуле
Гукає серцю: йдеш?
Дивись - немає
Колишніх меж !

І всі слова
Вливаються в розмову,
Одне від одного беруть понову,
Красу і силу.

Тут наголошено еластичну та полісемічну „природу” слова, яка виявляється в різних сферах та вимірах. Ілюстрацією, де реалізується ідея діалогу і гармонії, часто слугують поетам зразки зі сфери мистецтва, мови та природи. Однак, по суті, неокласики намагаються акцентувати комунікативну функцію слова як культурного і антропологічного феномена. В їхньому розумінні, слово, як взаємне подання руки, передумова міжлюдського порозуміння. Цю думку вони промують також за посередництвом культурного синкретизму в поетичних творах.

*

Отже, культурний синкретизм у поезії неокласиків формується на запозиченнях. Іншомовна лексика, міфологічні, біблійні та літературно-фольклорні образи і мотиви, визначні імена, прямі й приховані цитати, парафрази, крилаті вирази, уривки культурних кодів, ритмічні структури, фабулярні та філософські аналогії, ремінісценції, топоси – всі ці компоненти на міжтекстовому рівні відсилають до інших текстів, а в широкому семіотичному значенні – до тексту загальноєвропейської культури. Насичена чужорідними елементами творчість поетів ілюструє аксіологічне багатство цього тексту. Неокласики вибудовують модель, яку можна назвати „культурним простором”. Його надзвичайно важливою складовою є література, яка в усі часи виконувала роль конструктивного чинника.

Чужорідні елементи ілюструють у поезії неокласиків багату гаму віднесень до різних культурних джерел. Лексико-семантичні та інтертекстуальні дослідження виявляють значення й етимологію запозичень. Їх використано, по-перше, як символи, які збагачують мистецько-художній вислів та проблемно-тематичний і естетико-етичний зміст національної творчості, по-друге, з метою естетизації, інтелектуалізації і універсалізації поезії. Така творча стратегія вводить українську поезію в річище класичної традиції і збагачує досягненнями європейської культури. Запозичення часто стають вихідним пунктом до рефлексії, натомість алюзія – ключем, який допомагає розшифрувати ідею твору, спрямовану на площину існуючої дійсності. Запозичення заохочують або змушують читача звертатися до першоджерел, щоб наново переконаватися в їх цінності й актуалізувати „вічні” істини. У зв'язку з цим, інтертекстуальність не можна зводити тільки до проблеми джерел і впливів. Транспортовані інгредієнти з етичними й історіософськими контекстами зумовлюють поглиблену інтерпретацію творів. Завдяки цьому розкривається весь аксіологічний і експресивно-психологічний потенціал неокласичної поезії.

У творах неокласиків кожен інкорпорований елемент підпорядковується граматико-логічному зв'язку в реченні, стилеві, темі, проблематиці та ідеї авторського твору. Виражаючи таку „співпрацю”, він засвідчує свою еластичність і логічно з'єднуються у вигляді мозаїчного образу в гармонійну цілісність. Таким чином, тезу про культурний синкретизм як форму вираження ідеї діалогу і гармонії, доведено. Реалізація цієї ідеї на різних рівнях художнього тексту (від лексеми до змісту) зумовлює інтеграцію та єдність різноманітностей. Символічна суть розглянутої методології творчості пов'язана з використанням лексико-семантичних елементів і алюзіями з великим філософсько-інтелектуальним потенціалом.

Культурний синкретизм у розглянутому ракурсі не замикається в межах одного твору чи однієї авторської творчості – через його призму іманентно прочитується ідея рівноправних міжкультурних зв'язків та концептуальна модель комунікації, основними категоріями якої є діалог, толерантність, гармонія, солідарність. Практична цінність цієї моделі бачиться не лише в мистецтві, а й у сфері суспільних і міжнародних відносин, зокрема для вирішення існуючих проблем за посередництвом культури та з високою культурою.

SYNKRETYZM KULTUROWY
JAKO FORMA REALIZACJI IDEI DIALOGU I HARMONII
W TWÓRCZOŚCI POETYCKIEJ NEOKLASYKÓW KIJOWSKICH

Streszczenie

Przedmiotem rozważań jest odniesienie się neoklasyków kijowskich do wielu obcych źródeł kulturowych. Artykuł jest próbą udowodnienia tezy, że synkretyzm kulturowy, tj. organiczne połączenie w tekstach artystycznych elementów różnego pochodzenia, stanowi swoistą formę wyrażenia idei dialogu i harmonii różnorodności w jedności. Tezę uzasadniono na podstawie poezji neoklasyckiej poprzez analizę wielokulturowości na różnych poziomach tekstu (od słów obcego pochodzenia do tytułów utworów, motto, nazwisk itp.), poprzez badania intertekstualne. Wyjaśniono semantykę, genezę, sposoby wykorzystania i symbolikę inkorporowanych elementów oraz ich funkcję w kształtowaniu idei utworu. Ukazano rolę twórczej strategii „gry” obcym tekstem, którego elementy jako tzw. interteksty występują w poezji. Wzięto również pod uwagę funkcję przypisów jako jednego z rodzajów paratekstów. Badanie synkretyzmu kulturowego odsłania integrującą istotę kultury, odsyła do źródeł klasyki europejskiej, aktualizując ich ponadczasową aksjologię, a także ujawnia preferowany przez neoklasyków humanistyczny system wartości. Zdaniem autorki synkretyzm kulturowy w sposób immanentny akcentuje ideę równouprawnienia związków międzykulturowych, a także stanowi konceptualny model komunikacji, której podstawowymi kategoriami są dialog, solidarność, harmonia różnorodności, tolerancja Innego. Model ten ma praktyczną wartość nie tylko w zakresie sztuki, ale również w sferze społecznej i stosunków międzynarodowych.

КУЛЬТУРНЫЙ СИНКРЕТИЗМ
КАК ФОРМА РЕАЛИЗАЦИИ ИДЕИ ДИАЛОГА И ГАРМОНИИ
В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ КИЕВСКИХ НЕОКЛАССИКОВ

Резюме

Предметом исследования является творчество украинских неоклассиков в аспекте обращения к различным иностранным культурным источникам. В статье делается попытка доказать тезис, что культурный синкретизм, то есть органическое соединение в художественных текстах элементов различного происхождения, представляет собой своеобразную форму выражения идеи диалога и гармонии разнородностей в единстве одного целого. Доказательство данного тезиса осуществляется на материале неоклассической поэзии с применением интертекстуального анализа и интерпретации многокультурности на разных уровнях текста (от слов иностранного происхождения до названий произведений, эпиграфов, фамилий и т.д.). Выясняется семантика, генезис, способы использования и символика инкорпорированных элементов, а также их функция в формировании контекста и идеи произведения. Показывается роль творческой стратегии «игры» чужим текстом, элементы которой (т.е. так называемые „интертексты”), выступают в поэзии. Кроме того, рассматривается функция примечаний и комментариев как одного из видов паратек-

стов. Исследование культурного синкретизма показывает интегрирующую сущность культуры, направляет к источникам европейской классики, актуализирует их важную во все времена аксиологию, а также открывает гуманистическую систему ценностей, которую предпочитали украинские неоклассики. По мнению автора, культурный синкретизм имманентным способом акцентирует идею равноправности межкультурных связей, а также является концептуальной моделью коммуникации, для которой характерны такие важные категории, как диалог, солидарность, гармония разнородностей, толерантность Иного. Данная модель имеет практическую ценность не только в области художественного творчества, но также в общественной сфере и в сфере международных отношений.

CULTURAL SYNCRETISM
AS WAY TO EXPRESS THE IDEA OF DIALOGUE AND HARMONY
IN THE WORKS OF KIEV NEO-CLASSICISTS

S u m m a r y

This article concerns itself with the way(s) the Kiev neo-classicists school treated many cultural sources of foreign origin. The essay argues that cultural syncretism, defined as organic blending – in artistic texts – of separate elements, constitutes a specific form of expression through which to render the idea of dialogue and harmony of diversities. This is exemplified by Neo-classical poetry analyzed with regard to multicultural elements existing on various levels of the text (foreign words, the works' titles; mottoes, names etc.) and by intertextual analysis. The article discusses semantics, origin, ways of deployment and symbolism of incorporated elements as well as their function in determining the meaning(s) of the text. It also demonstrates the role of creative strategy of 'playing' with a different text, introduced into poetry as *intertext*. This study takes into consideration the function of footnotes as one type of paratexts. An examination of cultural syncretism indicates an integrating role of culture and a system of humanist values the Neo-classicists promoted, simultaneously referring to European classics and updating their universal values. The author claims that cultural syncretism – in an immanent way – stresses the idea of equality of intercultural relationships and also constitutes a conceptual model of communication whose basic categories are represented by dialogue, tolerance, harmony and solidarity. This model's practical value lies not only in the realm of art, but also in the social sphere and international relationships.

Słowa kluczowe: neoklasycy kijowscy, synkretyzm kulturowy, paratekst, intertekst, strategia „gry” obcym tekstem, związki międzykulturowe.

Ключевые слова: киевские неоклассики, культурный синкретизм, паратекст, интекст, стратегия „игры” чужим текстом, межкультурные связи.

Key words: Kievneo-classicis, culturalsyncretism, paratext, intertext, strategy „of play” by somebody else's text, intercultural connections.