

## Артур МАЛИНОВСЬКИЙ

доктор філологічних наук, професор кафедри

української літератури та компаративістики

Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

e-mail: malinowski\_artur@ukr.net

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5687-6413>

## ЕМОЦІЙНА СФЕРА МАЛОЇ ПРОЗИ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛША

*Чутливість – особлива категорія літературної антропології, котра дозволяє простежити динаміку людських емоцій, їх непередбачуваність, стихійність і водночас формування цілісних естетичних образів і моделей психологічної поведінки. Відбувається структурування різноманітних проявів емоційності за рахунок експансії людського на текст, або текстуалізації прихованих, неусвідомлених порухів і суб’єктивних реакцій на світ. Індивідуальне постає підґрунтям для вироблення типології емоційних образів, які стають публічними, перетворюються на носіїв жанровості, утворюють наративні матриці. Текст стає особливо чутливим полем, камертоном, який дозволяв читачеві співвіднести власні емоції з попередніми, вже пережитими й апробованими літературою. Наділені потужними культурно-історичними смислами, напроцєними і збагаченими в перспективі епох, емоції стають лабільним підґрунтям для зіставлень і порівнянь образів людини на транскультурному і транснаціональному рівнях. Вони утворюють tertium comparationis, у межах якого відбувається селекція і народження нових образів емоційності, а відтак властивостей художнього письма, вимірів чутливості тексту до сторонніх віянь і вкраплень, модерних підходів до витлумачення традиції. Внаслідок цієї тягlosti світ емоцій інтеріоризується в історію як пам’ять і пригадування минулого, яке живе у теперішньому і має свою внутрішню темпоральність, культурну стадіальність. Однак завжди за різноманіттям проявів чутливості в діахронії залишається незмінний «теоретичний» надлишок, що слугує підставою їх порівнянь, уподібнень і розподібнень. Він очищений від будь-яких історичних нашарувань, є критерієм і мірилом зустрічі навіть віддалених образів і моделей на помежів’ї, на площині tertium comparationis.*

**Ключові слова:** антропологія, архітектоніка, історія, чутливість, емоції, палімпсестність, порівняння, трансфер.

Чутливість – здавна відома категорія літературознавства, яка пов’язувалася з психологією героїв, відтворенням плінності їхнього внутрішнього життя, набувала ознак і характеристик типу особистості в загальній типології світовідчущань, поставала істотним маркером соціально-ієрархічних відносин і була критерієм кодифікації почуттів відповідно до станової приналежності. Проте не лише сфера людського визначає побутування цієї категорії в площині літературного твору, неабияке значення належить естетизації чутливості, дії перено-

су її з плану змісту, необроблених, дещо хаотичних порухів душі в план форми, авторської техніки, письма, гри з образами емоцій, створенню нестандартних *психопоетичних* конструктів. Відбувається виведення назовні, *екс-центричний* рух з глибинної внутрішньої сфери індивідуальної психології в зовнішню просторінь тексту, внаслідок чого утворюється плетиво з емоційно-душевних інтенцій та їх словесних утілень, матеріалізованих у мові монад психології поведінки героїв, невидимого, прихованого, яке оприявнюється в окремих жестах як нерозщеплених, монолітних і неподільних невербальних знаках підсвідомого, стихійного, непередбачуваного.

Однак кожне індивідуальне проявлення внутрішньої поведінки тягне за собою шлейф традиції, що акумулює колективний емоційний досвід і повсякчас набирає нових обертів і сенсів у перспективі епох, у контексті *інакших* культурних парадигм. Нашаровування актуального, відкритого *тут і тепер* на старе, звикле, певною мірою канонізоване вимагає особливої аналітики розкладення, подекуди мікроскопічного розглядання і відокремлення індивідуального від загального в площині *історичної семантики*. Цей дослідницький підхід є комплексним і гетерогенним, дозволяє простежити рухливості змін внутрішньої форми того чи іншого явища, себто його морфологію, мерехтливу структурність, багатшаровість. На рівні загальної типології культур, їхньої парадигматизації в залежності від альтернативної культури, неофіційної, неопублікованої, прихованої в надрах людської психології, об'єктивованої історії подій ця методологія співвідноситься з концепцією історичного синтезу школи «Анналів». Вона передбачає візію історії як цілісного цивілізаційного утворення, осягнення якого можливе лише за умов застосування надто чутливого дослідницького інструментарію, цілковитої заміни категорій об'єктивного порядку іманентністю людських почувань і поведінкових імпульсів. Однак після цього слідує зворотна аналітична процедура, котра ґрунтується на збиранні до купи розрізнених проявів внутрішнього життя, уламків емоційності та витворенні типології психологічного досвіду та «емоційних стандартів». Це ексцентричне вторгнення емоцій на територію логіки, їх, так би мовити, культурологізація і прив'язування до контексту історії, соціального життя і об'єктивного перебігу подій дозволяє простежити в них колективний досвід попередніх поколінь. Як слушно зазначає американський антрополог К. Гірц, емоції пересуваються з «присмеркової, недоступної сфери внутрішніх почуттів у добре освітлену сферу доступних зовнішньому спостереженню речей» [12, с. 113].

У ледь вловимій діалектиці внутрішнього і зовнішнього, емоційного хаосу і логічного порядку виявляється своя *архітектоніка*, котра допомагає встановити механізми зчеплення і контактного зближення, стихійного проявлення почуття і його подальшої ритуалізації, закріплення в культурі. Творчо безконфліктному з'єднанню одиничних неконтрольованих проявів емоційності з загальним тлом, інакше кажучи, соціально-історичною надбудовою сприяє *заразливість* як особливо чутливе поле напруження і невловима *трансферна* зона між історичними і типологічними модифікаціями почуттів.

У цьому відношенні методологія вивчення емоційного досвіду минулого, відтворення автентичності почуттів на певному історичному зрізі є надзвичайно вартісною та евристично виправданою в працях Л. Февра «Психологія та

історія», «Чутливість та історія». Як представник школи «Анналів» вчений по-слуговується антропологічними категоріями, які проливають світло на цивілізаційний поступ людства як цілісний, тяглий і континуальний процес. Спочатку емоції «зароджуються в сокровенних надрах особистості», а згодом оформлюються «в результаті схожих і одночасних реакцій на потрясіння, викликаних схожими ситуаціями і контактами», «набувають здатність викликати в усіх присутніх за допомогою міметичної заразливості» однаковий «емоційно-моторний комплекс», і завдяки «узгодженості і одночасності емоційних реакцій» «перетворюються в суспільний інститут» і «регламентуються на кшталт ритуалу» [11, с. 112]. Ясна річ, між цим упорядкуванням емоційності в суспільній свідомості та її проявленням у вигляді культурних форм, образів і текстів існує безпосередній зв'язок. Зрозуміти і пояснити наші почуття ми можемо шляхом їх накладання на попередню шкалу чутливості, герменевтичного співвідношення теперішнього і проминулого досвідів як актуалізації культурної форми, себто «публічних образів відчуження, які нам можуть дати лише ритуал, міф і мистецтво» [12, с. 96]. Немає сумніву, що ідеї історичного синтезу Л. Февра та інших представників нової методології (М. Блок, Ж. Ле Гоф, Ф. Бродель) вплинули на герменевтичну концепцію К. Гірца та його послідовників (М. Розалдо) і згодом спровокували так званий «афективний поворот», або антропологічну перспективу літературознавства.

Дослідження емоційності як шару літературного твору впливає з (по) структуралістської теорії «світу як текста і знання про нього як наратив (*трос*)», у центрі якого «людина (*антропос*) і культурне оточення (*топос*), яке на неї впливає і яке вона формує своєю власною діяльністю» [2, с. 49]. Тож емоційність – це експансія людського на текст, або радше *текстуалізація* в тканині художнього твору внутрішньої поведінки, психології та роздрібнених рефлексій. Формується особливе *сенситивне* поле тексту, його видима та невидима частини айсбергу, котрі піддаються аналізу на рівні архітектоніки вживання, емпатії, віддзеркалювання *себе в іншому*, а *іншого в собі*, насамкінець, набуття найвищої позиції позазнаходжуваності і спроможності раціонально помислити прояви чутливості як культурні форми, що повсякчас рухаються, перебувають у перманентному стані циркуляції, безперервно змінюють свої властивості. На цьому рівні *історична антропология* і підпорядкований їй метод *історичної семантики* цілком закономірно накладаються на *історичну поетику*, котра зосереджена на вивченні динаміки, гнучкості і надзвичайної мінливості літературних форм, канонів, образних рядів, художніх прийомів. Сфера чутливості теж підпадає під сегментування, простягаючись у часовій перспективі та утворюючи лабільний ланцюжок з дифузиею емоцій, що змішуються, перетікають одна в одну, врешті, кристалізуються і стають невід'ємною характеристикою того або іншого типу поетики, естетичних пріоритетів і т. ін.

Слід зауважити, що не всі стадії літературного розвитку однаково тяжіють до відтворення чутливості. Посилення уваги до цієї сфери відбувається в особливо «вибухові» з точки зору психології внутрішньої поведінки і продуктивності невербальної комунікації епохи. Висунення в другій половині XVIII ст. на авансцену словесного мистецтва, театралізація світу літератури, підвищення і декларація ролі риторики як дискурсу проговорювання, промовляння про са-

мого себе, свої почуття, підсвідомі бажання і рефлексії зумовило сплеск чутливості як надто проникливого інструментарію для аналізу естетики і поетики загалом. Саме тому виробництво, тиражування образів чутливості бере на себе література, котра пропонує читачеві певні емоційні коди, загальні орієнтири, контури для типології персонажів. Письмо, передовсім у своєму прозовому вивершенні, побудоване на техніці складання і розкладання почуттів, мікроскопії найтонших нюансів людської психології, співвіднесенні своїх і чужих душевних імпульсів, природних неупереджених їх проявів і готових сформованих конструктів. Воно устеляє ґрунт, на якому *homo legens* (читач і герой, що читає) має можливість заново переживати знайомі емоції, в постійному режимі зв'язуючи їх із зразком.

Отже, сплески чутливості вибухають здебільшого в перехідні епохи, коли попередній досвід всотовується в матерію тексту, зчаста супроводжуючись антагоністичними зіткненнями з новою характерологією і типом нарації. Та в цій творчій конфліктності криється продуктивність як передумова склеювання різнорідних емоцій у цілісні, континуальні «нарративні утворення» (Т. Сарбін). Єдність і лабільність емоційного світу навіть в перспективі значно віддалених культурних епох стає проблемою літературної компаративістики, яка долає застисні рамки зіставлень і порівнянь, виходить за межі *tertium comparationis* як підстави для пошуку схожостей і відмінностей у самодостатніх замкнених явищах або зонах. Внаслідок цього розширення компетенцій окреслюється якісно інакша методологічна стратегія - «по той бік компаративізму» (М. Еспань), що пропонує замість дослідження локального, схопленого в більш-менш відчутних часо-просторових координатах, цілком завершеного і сформованого, *транснаціональне*, перехресне, те, що знаходиться в стані перманентної циркуляції і далеко від остаточного естетичного затвердіння. Евристична вартісність цієї, так би мовити, глобалізаційної компаративістики полягає в підживленні напівзмертвілих естетичних конструктів антропологічною проблематикою, перш за все плінністю людських почуттів, темпоральністю їх відтворення в дзеркалі епох.

Основоположні підстави нової методології на прикладах зустрічних перехресних течій у межах цивілізаційних типів сформульовано М. Еспанем у теорії культурного трансферу. Це поняття новочасної гуманістики не так суперечить традиційній компаративістиці, як поглинає її, робить допоміжним емпіричним методом, залучає до наукового інструментарію впливи і запозичення, генетично-контактні проекції etc., піддаючи їх семіотичній обробці в *плавильному казані культури*.

Категорією, що забезпечує лабільність побутування артефактів, культурних форм, завершених мистецьких явищ у тяглоті традиції, стає чутливість. Нею з'єднуються не лише різні культурно-історичні типи емоційності, але й забезпечується еластичний фундамент співіснування, невловимого взаємопроникнення типологічно споріднених поетологічних компонентів, риторичних структур і т. ін.

Емоції наділяються трансляційною міжпоколінневою тяглістю, постаючи надто піддатливими змінам, здатними до ледве помітних включень у дійсність «клаптиками», психічними залишками, пригадуваннями, законсервованими в

народній пам'яті рештками і слідами загубленої історії. Вони стають культурними концептами, інтелігібельними конструкціями, прикладуваними до відновлення пам'яті про Гетьманщину, Запорізьку Січ, Велику Руїну і співвіднесення відсунутої, мовляв, в абсолютне епічне минуле героїки з безподієвим лихоліттям імперської асиміляції, бездержавного існування нації. Народжені в обіймах упізнаваних історичних перипетій, емоції відразу кристалізуються і прив'язуються до етнографічного канону, стають його підкладкою, згодом вивільнюючись внаслідок техніки сепарації, відбору і утворення національного емоційного репертуару, емоційних стандартів із закріпленими за ними емоційними спільнотами. Звісно ж, вони зберігають палімпсестність, пам'ять про своє походження, а тому в будь-який спосіб впливають на сприймання і проведення обрядів, національно увиразненої звичаєвості, створюють емоційну домінують їх рецепції іншим, стороннім суб'єктом. Інакше кажучи, емоції *ри-туалізуються*, затвердівають і увиразнюють міграцію історико-міфологічної обрешітки в річищі часо-просторового зрощення, діалектики.

Особливо важливими вони стають у кризові періоди національної історії, коли виникає потреба компенсувати порожнечу та ідеологічні роздоріжжя споминами про величчя минуле або синхронізувати, підтягнути під сучасну авторові ситуацію культурної амнезії, гібридності, «амфібієподібності» типологічно близькі провалля анархії, Великої Руїни, втрати етноконфесійної цілісності. Внаслідок цього відбувається ментальне картографування, переписування, трансфер «уявних спільнот» і «фантомних кордонів», «навігація емоцій», які нашаровуються на риторику постколоніального мовлення і транслують колективний досвід у межах постколоніального спаціуму.

Циркуляцію емоцій можна уподібнити до бахтінської феноменологічної цілості, синтезу згорнутого, згущеного, візуалізованого часу і витягнутого в історичній перспективі простору. Хай там як, але відбувається інтеріоризація історії у внутрішню поведінку, утворюються емоційні матриці, якими можна пояснити каузальний зв'язок подій, невіддільних від ідеологічних ландшафтів і національних краєвидів, місць пам'яті, меланхолійної настроєвості, туги, ностальгії та ін. Отже, розщеплена в події, препарована в топологічній рефлексії застиглої в епічній далечині героїки структура емоції також є невід'ємною частиною просторового повороту в культурі.

Проявом національного психоемоційного комплексу постає колоніальний ресентимент, колективна чутливість, троп, фігура мовлення, елемент контроверсійного письма в українській літературі. Застосування емоціологічного підходу до вивчення націй, етнічних груп вельми продуктивне з огляду на створення альтернативних психоісторій і психопоетики національних літератур, постколоніального прочитання традиційних наративів, локальної історії як картографованої чутливості. Варіативність проявів ресентименту у творах письменників першої половини XIX ст. сприяє виробленню унікальної топологічної поетики, ідеологічних метафор історії, її політичного підтексту. Доведено доцільність антропологічного підходу до типології націй як емоційних спільнот з притаманними їм емоційними стандартами і режимами, обґрунтовано потужний вплив європейських романтичних доктрин, зокрема Й. Г. Гердера, на формування націєцентризму української літератури. Національна спе-

цифіка емоційної поведінки пов'язана з проявами помсти, класової ненависті, насильства, соціальної агресії, впливами повстанських рухів, психології бунту на формування антиколоніального світогляду.

В українській прозі емоції, різноманітні вираження чутливості демонструють дифузно-амальгамний характер, який виключає будь-яку сепарацію, очищення від історичних нашарувань, ментально-культурних домішків, естетичних віянь. Усі складники утворюють цілокупну єдність, практично нівелюючи різницю між сентименталізмом як літературним напрямом, стильовою модою, вишуканістю і манірністю та сентиментальністю, сенситивністю, почуттєвістю як проявами національної характерології. Вельми характерними в цьому сенсі є тексти П. Куліша.

Рання проза Пантелеймона Куліша надзвичайно цікаве явище з точки зору теорії трансферу. Продовжуючи традиції прози Г. Квітки-Основ'яненка, вдосконалюючи її нарративні властивості, письменник виявляє гостру чутливість по відношенню як до західноєвропейського, так і до слов'янського фольклорно-літературного контекстів. При цьому іноземні віяння і запозичення не були лише антуражем твору і не обмежувалися своєю внутрішньотекстовою роллю, набуваючи надтекстового, металітературного, історіософського звучання. Кулішевий підхід до української дійсності був цілком культурологічним, бо ж у хуторі як осерді національного життя вбачається не периферія, а центр, мікромодель Всесвіту, універсум. Патріархальні форми порядкування, історична минувшина і народна поезія подібні до античних, паралелі між ними цілком очевидні і відкрито декларуються письменником: «Не було в світі люду одважнішого і славішого од греків і козаків: нема і ні в кого й пісень луччих, як у греків та козаків» [4, с. 13]. Поема «Україна», наприклад, була втіленням естетичних та історіософських візій молодого письменника, прищеплених на рідний ґрунт за посередництва гердерівської ідеї України як нової Елади. Загалом постать І. Гердера неабияк впливала на формування українофільської романтичної концепції Куліша. Трансферний, неодновекторний характер цієї взаємодії влучно охарактеризувала О. Сулима-Блохина: «Бажання переципити Гомерову поезію на український ґрунт диктується також своєрідним баченням її. Як Гердер бачить і робить переоцінку підходу до Гомера, так пробує з українського, хутірсько-демократичного штандпункту, подивитися на античність і Куліш» [10, с. 76].

Отже, двобічний характер зв'язку, обмін і взаємозбагачення між культурою, що передає, і культурою, що сприймає, є прикметами семантичних зрушень і ускладнень у морфологічній будові ранньої прози письменника. Ці обопільні циркуляції смислів – закон трансферу, неодмінна передумова народження нового на ґрунті переосмислення старого. Письменник декларує свою позицію посередника в історичному русі типів міжтекстової взаємодії, витворюючи за допомогою органічних метафор власну теорію текстуальності. У листі 1843 р. до Ю. В. Юзефовича він писав: «Я хожу тепер, как пчела по сотам... Изучение малороссийских антиков так же совершенствует меня, как живописца изучение антиков скульптуры» [5, с. 19]. Як бачимо, це «всотовування», крім взаємодії між віддаленими у часі літературними текстами, містить також зародки міжвидової компаративістики. Пізніше, в 1848 р., у листі до О. Бодяньського

було чітко окреслено канали перцепції матеріалу, який мав би бути міцним фундаментом для створення національної епіки: «От не раз спадало мені на думку, що то якби взять оту «Одіссею» та й перелицювать якнебудь понаськи, або слово до слова розказати нашою річчю» [5, с. 216]. Слід зауважити, що «всотовування» суто антропологічна стратегія, котра передбачає встановлення контакту між культурами не за допомогою усвідомлених запозичень, пересаджень, відшукування паралелей і спорідненості на підставі логіки компаративного аналізу, а першочергово на рівні інтенцій, зосередження на пізнанні внутрішньої природи об'єкту, його феноменальності та унікальності. Кулішеві «соти» цілком узгоджуються з романтичною концепцією тексту, побудованої на «сполученні настроєвості з рефлексійністю». На думку О. Сулими-Блохиної, ранні твори Куліша розвивають традиції європейської романтичної новели, критерієм їхньої типологічної схожості є категорія чудесного, що дозволяє синтезувати фантастичне і реальне, казкове і новелістичне. Осягнути чудесне можна лише інтуїтивно. «Давнє, предковичне, стає за об'єкт не так вивчення, як вчування. Народність ідеалізована, очищена від буденності, та народність, що “дихає вічністю”, стає флюїдом, який має струмити в новелі» [10, с. 73].

Не дивно, що романтизм звів у ранг закону кентавричні поєднання різних стилів і риторик, культури «руїн» і сучасності, античної гармонії і патріархального старосвітського ладу перших десятиріч XIX ст. Цей синтез обумовлює палімпсестність як транстекстуальне утворення, що потребує двонапрямого розкодування, спочатку шляхом нашарування, інтеграції історично мінливих міжтекстових єдностей, а потім зворотної дії розмотування концентричних кіл, почергового зняття шару за шаром накопичених значень і нарощених ступенів текстуальності, виведення чистого змісту з діахронії в площину твору-взірця, гіпертекстуальності, або архітекстуальної схеми. Ж. Женетт мав рацію, вбачаючи в проявах палімпсестності «літературу другого ступеню». Її утворюють тексти-посередники, які транслюють первинний зміст архітвору в нові умови, збагачуючи його додатковими вторинними конотаціями.

Для Куліша «Одіссея» Гомера була фундаментом, на якому виросла його «Орися». Проте шлях від одного твору до іншого опосередковувався західною романтичною новелею, українською філософією серця, козакофільськими візіями письменника і загалом ідеалізацією національної минувшини, старосвітщини. Саме тому, визнаючи майстерність Жуковського в перелицюванні античного твору, він усе ж таки відмежовує власне сприйняття Гомера за допомогою критеріїв етнічності, антропологічної близькості елінського та українського. Його рецепція доводиться до максимуму фізіологічною метафориною: «мій ніс якись інші зілля чує в тому гомерівському вертограді» [5, с. 260]. Отже, всі проміжні ланки і тексти-посередники сприяють уведенню архітексту в поле національної концептосфери і подальшій трансформації героїчної епіки в «старосвітську козацьку ідилію» (Є. Нахлік). Завдячуючи *інтерпретанті* як означнику, тексту, що виникає поміж двома іншими текстами, «знака-повідника з іншої семіотичної системи», формується контекст чутливості, тісно пов'язаний з особистістю автора і традицією, на яку він спирається. Це поняття посередництва дозволяє виокремлювати текстові ресурси, «які мають не лише референційну структуру (текст-дійсність), а риторичну (текст-текст). Досить

змінити інтерпретанту, як зміниться концептуальне чи емоційне звучання твору» [1, с. 264].

На тлі попередніх етнографічних оповідань «Орися» виглядає «демонстративно аристократичною» (Ю. Шерех), що досягається відшліфовуванням мови, тонкою стилізацією і переведенням місцевого колориту в реєстр поетичної фантазії. При цьому шоста і сьома пісні гомерівської поеми були своєрідною рамкою для підключення історії про Осауленка в пошуках судженої до архітексту, або протосюжету ідилічної зустрічі на березі річки Одиссея і Навсікаї. Однак Куліш іде не лише до універсалізації, але здійснює, так би мовити, трансплантацію античного мотиву на рідний ґрунт. Рамочна конструкція передбачає обопільний рух як у бік загальнолюдського досвіду, традиції, так і національно автентичного, козацького, хуторянського. Отже, рамка є структурним аналогом трансферу як цілісної дії по перерозподіленню смислів у плавильному казані культури. У тексті повністю збережено український колорит, присутні вказання на час дії, подані прикмети побуту, історичного життя, соціальної стратифікації суспільства, позначено місце напівлегендарних подій. У горнило фантазійного перетворення потрапляє і сфера особистісного, автобіографічного, інтимного. За спостереженнями Є. Нахліка, письменник втілює в оповіданні «свої мрії про одруження», на які нашаровуються і деякі події його внутрішньої біографії, наприклад, «поетичне видиво, яким був зачудований»: образ «дивної красавиці» на возі по дорозі у Мотронинський монастир невдовзі виливається в барвисту ідилічну сцену спостереження з вікна заїзду в двір Орисі [8, с. 302-303]. Отже, це було навіювання, котре підвищує поле чутливості твору і перетворює враження від побаченого в емоційну матрицю, або «емоційний наратив» як домінанту оповідання.

Поетичність, фантазійність, марення оволодівають розповідачем, котрий, незважаючи на те, що є носієм народної точки зору, фольклорної мовної стихії, немов самоусувається з твору, обмежується роллю посередника, об'єктивізує свої марення у спогляданнях. Це своєрідна вісь, антропологічний центр, навколо якого об'єднуються антична висока риторика і українська народна творчість, ідиліка шостої пісні «Одиссеї» і «національне буття в його історичній ретроспекції» [8, с. 303], навіть містика з глибокою внутрішньою симпатією закоханих сердець. Порівняно з «Марусею» Квітки розповідач не втручається відкрито в загальний тон оповіди, уникає *сказових*, розмовних елементів, він переважно спостерігає, створюючи ауру цілковитого замилювання, естетичного смакування послідовно розбитими і фрагментованими у своїй цілісності, статичними картинками, сценічними відрізками ідилічної напівчарівної містерії. Ця риторична позиція розповідача теж сприяє нанизуванню культурно-історичних типів чутливості в єдиному палімпсестному полі, що цілком відповідає згадуваній вище концепції історичного синтезу. Цей внутрішньотекстовий «історизм», фіксація динаміки другорядних реалій не відмінняє суцільної гармонії минулого і теперішнього, старшого і молодшого, конвергентності як злагодженості і впорядкованості життя на «сотницькому дворі», мікромоделі світу, своєрідній просторовій універсалії хуторянської філософії письменника.

Ідилічна картина від'їзду Орисі зображена як кінематографічна зміна кадрів. Проте ця рухливість радше механічна, загальна статика жодною мірою

не порушується. Остаточна зупинка дії припадає на момент відсторонення, яке роздвигає часо-просторові рамки оповіді у вимір легендарного, фантазійного. Міфопоетична вставка про князенка і чарівну дівчину, господарку золоторогих турів приковує увагу і слухачів старого Гриви, і читача. Зазначимо, що легендарне відразу накладає відбиток на емоційне сприйняття самої розказаної історії і створює міцне сугестивне поле з інтенсивною дією переносу на неживу матерію властивостей живого, рухливого, промовляючого. Навіяний розповіддю сум змушує подивитись на природу не з позицій реальності, а *жанрово, риторично*, відповідно до почутого. Чиста ідиліка змішується з казковістю, чудернацькими видами, бо наче «то справді не каміння, і вода шумить якось не так, як вода...», «кудлаті коріння» «переплутались із хмелем», «кучеряві в'язи повибігали на самий край і попростягали зелені лапи над річкою». Одухотворення ландшафту постає віддзеркаленням душевних переживань героїні, які також простягаються в історико-міфологічній перспективі та мають обґрунтування у відповідних дискурсах: античного епосу, українського фольклору, старосвітської ідилії. І. Лімборський зазначає: «Сприймаючи історію, письменник не тільки постулює її як взірць і бажаний ідеал, а й як джерело найрізноманітніших подій, в яких герої виявляють різнобарвну гаму людських почуттів» [6, с. 109].

Значну роль у творі відіграє дзеркало як образ і текстовий аналог синтезу жанрових ядер, легендарного і реального, історичного і *позаісторичного*, архітекстуального. У водах Трубайла, як у дзеркалі, відображається на Туровій кручі козак на коні, котрий увижається Орісі князем з легенди. Подвоєння образу ще більш ускладнюється введенням теми долі, передвизначеності, які архітектонічно обрамлюють увесь комплекс чутливості. У тексті цей образ конкретизується, набуваючи уречевленості і персоніфікованості («Моя дорога – до чийогось порога, моя стежечка – до чийогось сердечка»). Кристалізовані у фольклорній формулі слова осауленка спонукають до ситуативного створення мікрофрейму, себто розв'язання дівчатами загадки про те, хто ж його суджена. Сама ця ситуація викликає в Орісі меланхолію: «М'якше од воску дівоче серце. Тане воно од козацьких очей, як од сонця...». Та закони ідилії не дають почуттю закоханості перетворитися на страждання, і знову фольклорна формула вводить конкретний випадок, зустріч у череду повторюваного, закріпленого традицією, архітекстуального («Судженої й конем не об'їдеш!»). Зауважимо, що фольклоризація сусидить тут з філософічністю, передовсім з неоплатоністською ідеєю про укладання шлюбів на небесах і українською «філософією серця». Концепт долі опосередковує ці уявлення і сприяє добіганню ідилічного сюжету до очікуваного результату. Доленосна зустріч сотникової дочки з миргородським осауленком у рідній господі, батькове благословіння, щасливий шлюб типово жанрові прикмети, які обрамляють чутливість згідно з ідилічним світосприйняттям. Тому навіть традиційно сентименталістські концепти і номінації, як-от, *сердешність*, любовні переживання не містять трагізму і пафосу страждань, вона радше є непрямыми, прихованими означеннями радості, стану переповненості щастям («Стоїть, сердешненька, і голову схилила... Очиці хіба скажуть, а сама ні»). У цьому відношенні доля найпотужніший первень архітектоніки чутливості, що кориниться в історичній тяглості, ментальності,

національному характері. Оскільки зображена доба Гетьманщини, своєрідного «вісьового часу» для України, розквіту націєтворення і державницьких ідей, то їх кристалізація, осад у долі окремої людини не викликає страждань і трагічних надривів.

Концепт долі матеріалізується в циклічності відтворюваних подій, подвоєнні та вияснюванні сюжетних ситуацій (дві зустрічі з осауленком), вивершуючись у площину позатекстового, зосібна, релігійного та історіософського. Кінець Кулішевого оповідання з точки зору організації текстової цілісності формальний, його архітектонічна відміченість проростає крізь ідилічний коловорот життя і міжпоколінневу тяглість, набуваючи, у такий спосіб, моделюючого значення. Оповідач немов подовжує ідилію, нівелюючи її конкретність, історичність і прищеплюючи їй комплекс християнських цінностей і переводячи її на вищий рівень усезагальної гармонії, відновлення першовитоків буття. Доля Орісі видніється в перспективі, перед весіллям через рік після весілля вона «ще стала краща, ніж заможем, і дитина в неї, як Божа зірочка». Акценти зміщуються з минулого в майбутнє, ідиліка збагачується введенням в надра твору цих глибинних первнів. «Се Божа слава, а не молодиця! Що, якби хто дотепний змальовав її так, як вона єсть, із маленькою дитинкою на руках! Щоб то за картина була!» [4, с. 180]. Застосовано особливу техніку уявного перенесення ідеального на живописне полотно, міжвидові відношення розширюють прочитання фіналу, демонструючи зрощеність іконографічного знаку зі смыслом. Таким чином, використовуючи ідиліку як засіб характеротворення, моделювання певного емоційного комплексу, Куліш водночас руйнує стереотипи, вдається до переосмислень канону, розширює поле сприйняття камерного, інтимного світу переживань до граничних точок і вузлів історичного процесу.

За жанровою спорідненістю і типом героїні до «Орісі» тяжіє інша ідилія – «Дівоче серце» (1862). Куліш поглиблює психологічний аналіз і розглядає почуття героїні не в оптиці цілісного схоплення, під кутом зору навіювання жанровою архаїкою, а радше в полі ідилії, збудованої на ґрунті соціальності, принципі чіткої поляризації суспільних станів. Це ідилія, яка виникає в зоні зіткнення інтересів, порушення передвстановленої гармонії і подальшого відновлення першопочаткового порядку, природного ходу речей. Звісно, такий тип організації тексту вимагає низки помежових структурних елементів, котрі унаочнюють рух самої жанровості, звільняють її від змертвілих схем і закріплення в каноні. У цьому відношенні спеціально виділене авторське позначення «*ідилія*» слугує риторичним прийомом, рамкою для антропологічного експерименту.

Доцільно звернути увагу, що естетика чутливості подається знову ж таки в шатах архаїки, хоча тип кореляції з ідилікою зовсім інакший, ніж в «Орісі», передбачає не сугестію, а цілком раціональне вимірювання життя традицією, усталеними зразками поведінки. Тому ці відношення є парними і вкладаються у фрейм як набір ситуацій, правил і соціальних ролей, за посередництвом яких верифікуються людські почуття, дії, вчинки. Фрейм, крім того, оприявнює засоби і прийоми текстуалізації чутливості. Вже першопочаток твору вводить читача в народнописенну стихію, рядки з історичної пісні «Ой у неділю ранопораненько...» визначають емоційне поле сприйняття цілком побутової ситуа-

ції рекрутчини. Архітектоніка «Дівочого серця» вловлює фольклорні тембри, що сприяють особливій тональності слова, словесного образу, перепрочитанню його крізь аспект чутливості. З цією природою слова співвідносяться вирази емоційності, котрі в контексті філософії вчинку втілюються в специфічному мисленні, емоційному тоні, що цементує змістові аспекти твору. Ясна річ, йдеться про сльози як текст, тип невербальної комунікації, принципово не камерної, не усамітненої, а навпаки, публічної, відкритої, співвіднесеної з народною обрядовістю. У контексті оповідання сльози обумовлюють тональність організації словесних мас, їх особливу речитативність, відтворення фольклорної мелодики і темпоритміки. Особливо характерними ці уснопоетичні тембри є для молитов, голосінь і благань матері Ігната-удовиченка, сліз і різноманітних способів висловлювання журби Олени. Молитва, сльози, благання утворюють тональності, своєрідний камертон твору як цілого, причому стверджується конструктивне, формотворче значення цих елементів у мові, культурі та літературі. В антропологічній теорії сльози постають маркером суспільної психології і культурного життя, вони насичують матеріальність словесного знака духовним змістом.

Нарощення фольклорних смислів подається з особливою інтенсивністю в протиставленні *своєї* рідної домівки і *чужої* сторони, точніше, в кадруванні, багаторівневному представленні *чужини* як антисвіту, де все протилежне звичайному світу, перелицьоване і переосмислене. Уявлення про *не-своє*, *чуже*, *вороже* розгортаються за логікою аперцепцій, коли на власне, індивідуальне переживання накладаються викшталтувані в традиції, культурогозовані і фольклоризовані образи, форми емоційного сприйняття світу. Безсумнівно, чужина в ідилії Куліша – це концепт, в якому синтезувалися етнічна ментальність, психокомплекс української людини і логіка історичного процесу. Розлучення з коханим викликає в героїні відчуття роз'єднаності простору, що зумовлює його поділ на три частини: фольклоризований образ сільської ідилії із солов'ями, ставом, зорями, парубками і дівчатами, уявний локус закоханих, так званий мінус-простір, (серед молоді, що виспіває кохання, немає Ігната та Олени), і мисленнева проєкція віддаленого світу («Далеко тепер десь Ігнат сидить, знакового голосу нечуючи...»). При цьому *чуже* вирізьблюється на тлі *свого*, рідного, знайомого.

Попри цю розділеність виникає цілком закономірна для романтичної поетики тенденція до перетинання кордонів, нівелювання умовних перешкод задля досягнення щастя. Спочатку світи поляризуються, за кожним із них закріплюється успадкований традицією комплекс уявлень. Зіштовхуються патріархальна точка зору матері Ігната та індивідуальне волевиявлення, кохання Олени. Хоча їхні погляди не є взаємовиключними, героїні радше доповнюють одна одну та обидві виявляють схильність до міфологізації чужини як утілення не конкретного простору, а чогось загального, невідомого, навіть потойбічного. З чужиною ототожнюється ініціаційний перехід до іншого буття, весільна і поховальна обрядовість амбівалентно пов'язані з переміщенням в інший простір, зміною статусу. У слов'янських похоронних голосіннях *той* світ названий чужим, за аналогією весільні голосіння зосереджені на проводах і переїзді нареченої на чужу сторону, до чужих людей. Оленка мислить кате-

горіями подружнього щастя і просить благословення іти за милим «на край світа» («Нехай він не мучиться між чужими людьми самотою»), вбачаючи в цьому порятунок. Перебування в чужій далекій стороні ліпше за смерть без коханого в рідній домівці. Бажання зустрічі з Ігнатом окриляє її, дозволяє встановити емоційний контакт на відстані, перенестися, перелетіти в далекий край. Висловлювання Оленки прочитуються крізь призму пісенного дискурсу («Такі слова вона промовляла, мов пісню співала»). Однозначно ворожою постає чужа земля для матері Ігната, котра «лякала її світом широким, людьми чужими, пригодами несподіваними... Жаль їй було тільки дитини молоді, у чужій чужині не булаюї».

Концепт чужини надто важливий у «Дівочому серці», оскільки сприяє підживленню ідилічної структури неканонічними жанровими елементами, збагачує і ускладнює її будову додатковою модальністю, нехарактерною рухливістю, темпоральністю. Маємо радше не ідилію, а *идиліку* як жанрову оболонку відтвореної чутливості, матеріалізацію і обрамлення невидимого внутрішнього плану, блукань душі в поліфонічному життєвому просторі. Ідилічність утворює одну з *трансісторичних* жанрових систем мистецтва, постаючи граматиною і найзручнішим критерієм класифікації літературних текстів, отже, здатна до так званої дії переносу, переміщення у культурному просторі і модернізації давніх змістових конгломератів.

Героїня Кулішевої ідилії покидає не місто, а село, зустрічається з непривітним холодним світом, від якого повіває чимось містичним, інфернальним. Слід зауважити, що столиця як уособлення чужого постає в історіософському ореолі, в тому числі з опертям на потужну традицію її висвітлення в національному фольклорі і літературі. Впізнаються навіть формули і непряме цитування, які задають рецепційний фон, ілюструють способи адаптації поетичного слова в прозовому тексті. Зрощенням літературного тексту і фольклорного слова є алюзійна згадка про «наших земляків», які «товчуться» в «чужій стороні», «як той Марко по пеклу». Маємо накладання образу з народної приказки про вічного страдника Марка на гоголівське колоніально-антиколоніальне висвітлення земляків, які навмисне репрезентують себе в структурах імперського світу (сцена з запорожцями в «Ночі перед Різдрвом»), роблять кар'єри в столиці, пориваючи з рідним ґрунтом і втрачаючи ідентичність («Старосвітські поміщики»). Налаштовує на сприйняття ворожого світу столиці введення шевченківської інвективи з поеми «Сон»: «... мов уві сні вона у великий, пишний город перелетіла, у той-то город, де, мовляв, тільки церкви, та палати, та пани пузаті, і ні однісінької хати» [4, с. 204].

Проте відразу з «*чужим*» словом починається полеміка, точніше, воно вміщається в простір творчо конфліктного співіснування, діалогу різних дискурсів. Виявляється, світ столиці неоднозначний, не уніфікований, у ньому знаходиться місце гармонії людських відносин, у межі імперського вбудовано локус української ідилії. Очевидно, Куліш зреалізував один із інваріантів сентиментальної ідиліки, який фіксується у процесі еволюції сентименталізму від сільської, хуторянської до урбаністичної версії.

Темпоральність ідилії фіксує зміни внутрішньої поведінки героїні, переналаштування типу емоційності, його раціоналізацію і культурогізацію. Її почут-

тя починають вимірюватися причетністю до світу культури, в структурі особистості відбувається інтеріоризація національної пам'яті, що невдовзі змінить світогляд і зумовить проростання емоційної матриці просвітницькими сенсами. Сфера сердечного раціоналізується під впливом книжної культури, освіти, зрештою, розширення поля ідентичності. «Письменність» стає мірилом цих змін, відбувається перехід від пісенності до літературності, що означає цілковите перекодування ідилії, її відкритість у зовнішній світ. Сама чужина перестав бути ворожою, столичний простір набуває перетворювальних моделюючих властивостей, які уможливають метаморфозу і майже ініціацію героїні («Вдруге ти на світ народилась, на широкий ясний світ»). Звісно, в ідилічних стосунках Олени і Павла Піддубня відчувається щось умоглядне, вони радше виражають ідеал, історіософські козакофільські візії письменника. Простір розширюється дедалі більше, чуже стає передумовою формування свого, національного, хутірського, виражаючи тернарну концепцію світоустрою, об'ємне співіснування в полі світової культури: «облетимо з тобою весь світ, а потім вернемось на Україну; з батьком-матір'ю побачишся, та й будемо жити в мене в дідовому хуторі» [4, с. 211].

Ідилічне як жанровий код, модус прочитання ранньої прози Куліша водночас є тією інтерпретантою, котра з'єднує в палімпсестне ціле тексти різних національних традицій і віддалених епох. Значення цього складника підкреслюється архітектонічно, спеціальним виокремленням жанрового підзаголовку, який за всієї умовності і релевантності приводить у дію весь механізм твору, стає генералізуючою ланкою на шляху здійснення принципово нежанрових завдань. Отже, ідилія як структурний провідник *неструктурної* речовини, себто чутливості, неопредмеченої різнобарвної емоційності в тканину тексту набуває певних ознак моделювання, креації на рівні архітектоники і художнього світу. Абстрагуючись від конкретно-історичної семантики і набору канонічних рис, жанр починає “всотовувати” навіть чужорідні елементи, стаючи трансісторичним і транснаціональним утворенням. Античність і українська народно-пісенна культура, побутові реалії і міфопоетичне підґрунтя, сприйняття стихії живого народного життя крізь призму гердерівського вчення про унікальність і самобутність виявлених в національному дусі мистецьких форм – все це створює умови для трансферу образу чутливості, який несе в собі закарбовані історичною пам'яттю смисли і випромінює їх в актуальному часі, стає мірилом естетичної оцінки самого тексту, персонажного світу, історико-літературного періоду.

Рання проза П. Куліша – вельми цікаве явище в контексті вищезгаданої теорії культурного трансферу. Письменник-романтик вдається до особливої техніки міжтекстової взаємодії, палімпсестності як «всотовування» і надто чутливого ставлення до традиції, її переосмислення на культурній відстані, в принципово інакших історико-літературних умовах. Чутливість – особлива категорія Кулішевої художньої антропології, котра дозволяє простежити динаміку людських емоцій, їх непередбачуваність, стихійність і водночас формування цілісних естетичних образів і моделей психологічної поведінки. Відбувається структурування різноманітних проявів емоційності за рахунок експансії людського на текст, або текстуалізації прихованих, неусвідомлених порухів і

суб'єктивних реакцій на світ. Індивідуальне постає підґрунтям для вироблення типології емоційних образів, які стають публічними, перетворюються на носіїв жанровості, утворюють нарративні матриці. Текст стає особливо *чутливим* полем, камертоном, який дозволяв читачеві співвіднести власні емоції з попередніми, вже пережитими й апробованими літературою.

## Література

1. Будний, В., & Ільницький, М. (2008). *Порівняльне літературознавство*. Київ.
2. Галета, О. (2014). Екс-центричне літературознавство: від теорії літератури до літературної антропології. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, (60/2), 46–58.
3. Куліш, П. (1990). До земляків. У *Кирило-Мефодіївське товариство* (с. 761–763). Київ.
4. Куліш, П. (1994). *Твори в двох томах* (Т. 1). Київ.
5. Куліш, П. (2005). *Повне зібрання творів. Листи. Т. 1: 1841–1850*. Київ.
6. Лімборський, І. (2009). *Сентименталізм в українській літературі*. Черкаси: Брама – Україна.
7. Лімборський, І. (2009). *Сентименталізм в українській літературі*. Черкаси.
8. Наклік, С. (2006). *Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша: Документально-біографічна студія*. Київ.
9. Наклік, С. (2007). *Пантелеймон Куліш. Особистість. Письменник. Мислитель. Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша*. Київ.
10. Сулима-Блохина, О. (1969). *Квітка і Куліш – основоположники української новели*. Мюнхен.
11. Fever, L. (1953). *Combats pour l'histoire*. Paris.
12. Espagne, M. (2009). *L'histoire de l'art comme transfert culturel*. Paris.
13. Geertz, C. (1999). *Available light: anthropological reflections on philosophical topics*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.

## References

1. Budnyi, V., & Ilynytskyi, M. (2008). *Porivniálne literaturoznavstvo*. Kyiv. [in Ukrainian].
2. Haleta, O. (2014). Eks-tsentrychne literaturoznavstvo: vid teorii literatury do literaturnoi antropologii [Eccentric literary studies: from literary theory to literary anthropology]. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Seriiia Filolohichna*, (60/2), 46–58. [in Ukrainian].
3. Kulish, P. (1990). Do zemliakiv. In *Kyrylo-Mefodiivske tovarystvo* (pp. 761–763). Kyiv. [in Ukrainian].
4. Kulish, P. (1994). *Tvory v dvokh tomakh* (Vol. 1). Kyiv. [in Ukrainian].
5. Kulish, P. (2005). *Povne zibrannia tvoriv. Lysty. Vol. 1: 1841–1850*. Kyiv. [in Ukrainian].
6. Limborskyi, I. (2009). *Sentymentalizm v ukrainskii literaturi*. Cherkasy: Brama – Ukraina. [in Ukrainian].
7. Nakhlik, Ye. (2006). *Podruzhnje zhyttia i pozashliubni romany Panteleimona Kulisha: Dokumentalno-biografichna studiiia*. Kyiv. [in Ukrainian].
8. Nakhlik, Ye. (2007). *Panteleimon Kulish. Osobystist. Pysmennyk. Myslytel. Vol. 2: Svitohliad i tvorchist Panteleimona Kulisha*. Kyiv. [in Ukrainian].
9. Sulyma-Blokhyna, O. (1969). *Kvitka i Kulish – osnovopolozhnyky ukrainskoi novely*. Munich. [in Ukrainian].
10. Fever, L. (1953). *Combats pour l'histoire*. Paris.
11. Espagne, M. (2009). *L'histoire de l'art comme transfert culturel*. Paris.
12. Geertz, C. (1999). *Available light: anthropological reflections on philosophical topics*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.

**Artur MALYNOVSKIY**

## **THE EMOTIONAL SPHERE OF PANTELEIMON KULISH'S SHORT PROSE**

*Sensitivity is a special category of literary anthropology, which allows us to trace the dynamics of human emotions, their unpredictability, spontaneity and at the same time the formation of holistic aesthetic images and models of psychological behavior. There is a structuring of various manifestations of emotionality due to the expansion of the human into the text, or the textualization of hidden, unconscious movements and subjective reactions to the world. The individual becomes the basis for developing a typology of emotional images, which become public, turn into carriers of genre, and form narrative matrices. The text becomes a particularly sensitive field, a tuning fork, which allowed the reader to correlate their own emotions with previous ones, already experienced and approved by literature. Endowed with powerful cultural and historical meanings, accumulated and enriched in the perspective of eras, emotions become a labile basis for comparisons and comparisons of human images at the transcultural and transnational levels. They form a tertium comparationis, within which the selection and birth of new images of emotionality takes place, and therefore the properties of artistic writing, dimensions of the sensitivity of the text to extraneous trends and inclusions, modern approaches to the interpretation of tradition. As a result of this continuity, the world of emotions is interiorized into history as a memory and remembrance of the past, which lives in the present and has its own internal temporality, cultural stadiality. However, behind the diversity of manifestations of sensitivity in diachrony, there always remains an invariable "theoretical" surplus, which serves as the basis for their comparisons, likenings and dissimilarities. It is purified from any historical layers, is a criterion and measure of the meeting of even distant images and models on the borderline, on the plane of tertium comparationis.*

**Keywords:** anthropology, architectonics, history, sensitivity, emotions, palimpsest, comparison, transfer.