

Жанрова своєрідність монологу Володимира Самійленка «Герострат»

У статті проаналізовано жанрову структуру монологу Володимира Самійленка «Герострат» у світлі сучасних теорій синтетичних жанрів. **Наукова новизна.** У статті вперше в українському літературознавстві представлено цілісний аналіз жанрової специфіки драматичного монологу. На основі теоретичних праць світових та українських вчених визначено його ключові формально-змістові параметри та динаміку розвитку. Доведено, що накладання жанрової матриці драматичного монологу на архетипний сюжет про Герострата дозволив Володимирові Самійленкові досягнути у своєму творі оригінального авторського позиції та художнього осмислення геростратівського синдрому. **Метою цієї статті** є окреслити жанрову своєрідність драматичного монологу та авторське новаторство Володимира Самійленка. **Теоретико-методологічною базою дослідження** стали генологічні студії ХХ – початку ХХІ ст., що узагальнюють специфіку драматичного монологу та обґрунтовують його жанрові параметри як синтетичного явища. **Висновки.** Володимир Самійленко здійснив новаторську для української літератури інтерпретація архетипу Герострата, який став особливо виразним завдяки вдалому використанню потенціалу жанру драматичного монологу. Персонаж твору максимально дистанційований від автора та наділений власним голосом. Образ мовця розкрито у напруженій динаміці, його самохарактеристика рельєфно відтворює внутрішню боротьбу. Архітектоніка твору відображає ключові віхи трансформації ціннісних орієнтирів героя та широку амплітуду коливання самоідентифікації. Темпераментне обґрунтування мовцем своїх світогляду, морально-етичних переконань та вчинків створює, хоч і тимчасову, чинну виключно у герметичному світі монологу, а втім переконливу автономну матрицю цінностей. Відтак «Герострат» Володимира Самійленка відповідає жанровому канону драматичного монологу та є цінним внеском в жанрово-стильові здобутки української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Ключові слова: драматичний монолог, жанр, лірика, драма, архетип, Володимир Самійленко, українська література

Вступ

Володимир Самійленко нині заслужено користується репутацією одного з лідерів шукань українського письменства кінця

XIX – початку ХХ ст. Увагу до творчості письменника актуалізували передусім позитивні відгуки його сучасників, зокрема таких знаних літературних критиків, як Іван Франко, Сергій Єфремов, Микола Зеров. Останній вбачав у Самійленкові «талановитого майстра», котрий посів «власне і своєрідне місце в нашій поезії» (Зеров, 1990: 526). Закономірно, що до доробку непересічного автора зверталися й в наступні десятиліття. Помітним внеском в осмислення самотності поета стали ґрунтовні інтерпретації його спадщини Михайла Чернопиского, Миколи Мартинюка, Олена Ткаченко. Олександр Староста слушно наголошує, що заслуговує подальшого вивчення шлях автора від народництва до нових естетичних трансформацій, оскільки він відзначається творчим «засвоєнням античних художніх традицій (художні прийоми, образи, плин філософської думки, строфіка) та їх поєднанням із модерною проблематикою (людська індивідуальність, місце митця в суспільстві, сутність творчості, проблема генія і посередності)» (Староста, 2019: 166). У цьому річищі особливої уваги заслуговує твір Володимира Самійленка «Герострат», який засвідчує тяжіння поета до оригінальних ідей та їх талановиту реалізацію.

Варто наголосити, що цей текст досі залишається недооціненим, хоча, безсумнівно, в національному письменстві Самійленко розширив презентаційну палітру античних постатей, першим зробивши Герострата головним персонажем. Після непоодиноких принагідних висловлювань про самотність образу, створеного Самійленком ширші літературознавчі розмисли над «Геростратом» одним з перших запропонував Арсен Каспрук. Дослідник наголошує, що авторська ідея не має нічого спільного з ілюстрацією історичного факту, оскільки його персонаж «задумується над розвитком всесвіту, вічним плином матерії в часі і просторі, над місцем людини в цьому гігантському потоці» (Каспрук, 1973: 150). Небезпідставно Микола Мартинюк зараховує Герострата до провідних образів-систем поета, за допомогою яких він запропонував «симптоматичне вираження порізаних архетипів національної свідомості» (Мартинюк, 2009: 120). Однак концепт самійленківського геростартизму досі не був усебічно осмислений у працях науковців.

Метою цієї статті є окреслити жанрову своєрідність драматичного монологу та авторське новаторство Володимира Самійленка. Розуміння генологічного формату монологу «Герострат»

є критично важливим для адекватної інтерпретації історичного персонажа, зображеного автором з виключною достовірністю та психологічної правдоподібністю.

Нагадаймо, що сам автор чітко означив жанрову своєрідність тексту – «монолог у трьох сценах». Однак згодом зазвичай текст зараховували до ліро-епосу, чому могло сприяти його маркування як «монолог-поема» або «поема» у монографії Арсена Каспрука «Українська поема кінця XIX – початку XX століття». Натомість Микола Мартинюк більш коректно визначає жанр як «драматичний монолог», що, на наш погляд, якнайадекватніше визначає формально-змістову природу твору.

Теоретико-методологічною базою дослідження стали праці, які узагальнюють специфіку драматичного монологу та здійснюють компаративний аналіз його жанрового патерна із сумісними формами: драматичною лірикою, монодрамою, промовою, солілоквиумом тощо. Важливим у цьому аспекті стали праці Семюела Сайласа Каррі, Клода Говардса, Роберта Лангбаума, Адени Розмарин, Мейера Говарда Абрамса, Патріса Паві та ін. Серед українських дослідників найбільш ґрунтовно жанр драматичного монологу проаналізувала Жанна Бортнік у дослідженні «Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція».

Виклад основного матеріалу

Зародження драматичного монологу найчастіше пов'язують із творчістю Роберта Браунінга, чий експерименти на межі літературних родів мали значний вплив на подальше формування цього жанру. Утім, окремі дослідники простежують значно тривалішу генезу драматичного монологу. Зокрема, Семюел Сайлас Каррі у монографії «Браунінг і драматичний монолог» окремий розділ відводить історії жанру та стверджує його поступовий і природній розвиток: «Якщо ми уважно дослідимо монолог, порівнявши його з різними віршами, стародавніми та сучасними, то побачимо, що форма була давно передбачуваною, а Браунінг просто довів її до досконалості (Curry, 1908:114). У дослідженні відлік розпочато з творів Томаса Ваетта та Волтера Релі. Пізніше до форм драматичного монологу звертались Вільям Вордсворт, Роберт Сауті, Джордж Гордон Байрон, Альфред Теннісон, Едгар Аллан По та ін. У XX ст. розвиткові цього жанру прислужились Вільям Батлер Єйтс, Томас Стернз Еліот, Езра Паунд, Елізабет Бішоп, Сільвія Плат та ін.

У міркуваннях про витoki та зразки драматичного монологу важливими є висновки щодо обов'язкових формозмістових параметрів. У «Словнику літературних термінів» за редакцією Мейєра Говарда Абрамса драматичний монолог визначено як ліричний вірш, що має три основні риси:

1. Одна особа, яка явно не є поетом, виголошує промову, що складає весь вірш, у конкретній ситуації в критичний момент.

2. Ця особа звертається й взаємодіє з однією або кількома іншими особами; але ми знаємо про присутність слухачів, а також про те, що вони говорять і роблять, лише з натяків у промові єдиного мовця.

3. Основний принцип, яким керується поет при формулюванні того, що говорить ліричний герой, полягає в тому, щоб розкрити читачеві у спосіб, який посилює його зацікавленість, темперамент і характер мовця (Abrams, 2005: 70–71).

Укладачі словника зазначають, що друга риса не є обов'язковою для всіх драматичних монологів, а от перша і третя – необхідні умови жанру.

Закономірною є певна розмитість жанрових меж драматичного монологу, який близький до лірики позицією суб'єкта і переважно віршованою формою, відтак нерідко завданням теоретиків літератури є виокремити його серед інших ліричних жанрів. Водночас, очевидним є зв'язок із драмою, спорідненість із монодрамою, вставними композиційними елементами, такими як: внутрішній монолог, промова, власне монолог.

Одним з перших жанрову концепцію драматичного монологу запропонував Клод Говард у праці «Драматичний монолог: витoki та розвиток» (1910). У ній автор стверджує, що всі монологи складаються з трьох компонентів: привід, мовець і слухач. Приводом можемо назвати драматичну ситуацію, яка стає причиною для самовираження героя, причому ця ситуація має стати основою протистояння минулого та теперішнього, опосередкованого зображення конфлікту, мотивації та бажань героя. Другим елементом драматичного монологу є мовець, чиєю провідною функцією стає зображення власними силами граней свого характеру, позиції та її динаміки. Третій компонент, хоч і менш виражений – аудиторія: згадані у монолозі інші персони або трансцендентний адресат. Цей компонент перетворює монолог на «діалог з божеством», який, свого

часу, Люсьєн Гольдман характеризує як «парадоксальний діалог, де говорить один із співрозмовників, звертаючись до іншого, який йому ніколи не відповідає, і не будучи певним, що той його слухає» (Goldman, 1970: 260).

Порівняння драматичного монологу з епосом дозволяє Клоду Говарду зробити висновок про те, що перший є «найдемократичнішою формою поезії з усіх існуючих» (Howard, 1910: 61), маючи на увазі можливість зобразити будь-яке історичне, соціальне явище через суто індивідуальне бачення. Водночас лірика, з якою драматичний монолог пов'язаний значно тісніше, більш суб'єктивна: «...в ліриці поет прямо висловлює свої почуття й думки, тоді як у драматичному монолозі він виражає себе опосередковано» (Howard, 1910: 38). Відповідно на образному рівні доречно в поезії виокремлювати ліричного героя, а в драматичному монолозі таки персонажа, що виступає наратором – оповідачем власної історії, своєрідним щитом для автора, який зберігає дистанцію з драматичною ситуацією та суб'єктивністю героя. Головною відмінністю між ліричним і драматичними монологом Клод Говард вважає те, що в першому відсутня «чітко окреслена та визначальна аудиторія» (Howard, 1910: 38).

Спорідненість драматичного монологу і драми закладена у самих термінах. Попри те, що монолог не має сюжету, обходиться без розвитку дії, що підводили б до кульмінаційного моменту, адже сам є втілення кульмінації, найчастіше обходиться без сценічних прийомів, все ж він глибоко пов'язаний з жанровим каноном драми. Насамперед притаманною йому діалогічністю, спрямованістю мовлення. Причому, як і драма, монолог намагається досягнути природного стилю, не перетворитись на декламацію чи промову з трибуни. Не зважаючи на те, що мовець лише один, за влучним порівнянням Клода Говарда, драматичний монолог створює «відчуття раптовості <...>, подібне до того, яке відчуває людина, що раптово почула розмову в сусідній кімнаті, котру монополізувала одна людина. Нічого не можна дізнатися інакше, як зі слів того, хто говорить» (Howard, 1910: 39). Про специфіку взаємодії тексту та реципієнта влучно писав Езра Паунд, майстер модерного драматичного монологу, характеризує власну творчість: «Для мене коротка так звана драматична лірика, принаймні те, що я роблю, – це поетична частина драми, решта якої (для мене – прозаїчна

частина) залишена читацькій уяві, або мається на увазі, або викладена в короткій примітці. Я ловлю персонажа, який мене зацікавив, у той момент, коли він мене цікавить, як правило, це момент пісні, самоаналізу, раптового розуміння чи одкровення. Решта п'єси набридла б мені і, ймовірно, читачеві» (Paige, 1950: 36).

Клод Говард також нагадує про споріднену драматичну форму – солілоквиум, що також можна схарактеризувати наявністю одного промовця, утім не передбачає імпліцитної аудиторії. За Патрісом Паві, монолог та солілоквиум – тотожні терміни, які відповідно до логіки своєї праці дослідник трактує з позиції сценічності. Автор «Словника театру» відзначає неправдоподібність монологу, його антидраматичність, функційний характер, що реалізується завдяки специфічному спектру театральних ситуацій: сон, лунатизм, сп'яніння, лірична схвильованість (Паві, 2006: 259). Подана Патрісом Паві типологія монологу дозволяє чітко побачити, як цей так званий «дискурс, який персонаж адресує собі» (Паві, 2006: 259) по суті відрізняється від жанру драматичного монологу, що досягнув жанрової автономності за формою й змістом.

Сценічність стає критерієм розрізнення й у випадку зіставлення драматичного монологу та монодрами. Як слушно зауважує Жанна Бортнік, виникнення останньої «стало можливим через процес дифузії жанрів і родів – взаємопроникнення лірики і драми, епосу і драми; елементів риторичних жанрів діатриби й солілоквиуму; сповіді, молитви та покаяння; поеми та драматичного монологу тощо» (Бортнік, 2016: 24). Дослідниця визначає драматичний монолог як «розповідь персонажа про події власного життя і пов'язані з цим переживання <...>, що часто передбачало дистанціювання біографічного автора від ліричного персонажа <...> та виявляло тенденцію до драматизації лірики (а не ліризації драми)» (Бортнік, 2016: 17). Справді, продуктивним видається чітке родове розмежування, що окреслює жанрові контури драматичного монологу в координатах лірики.

Важливою є праця Роберта Лангбаума «Поезія досвіду», один з розділів якої має назву «Драматичний монолог: співчуття проти судження». Головним завданням на шляху окреслення цієї жанрової форми, на думку дослідника, є відмова від «виявлення механічної схожості» між зразками жанру та порівняльної класифікації з іншими жанрами, оскільки в результаті таких підходів ми отримуємо

водночас надмірне та недостатнє обмеження. Вчений стверджує: «Якщо ми вирішимо розглядати драматичний монолог як традиційний жанр, то кожна лірика, в якій промовцем здається хтось інший, а не поет, майже всі любовні пісні та плачі <...> стануть драматичними монологами; так само, як і всі уявні послання та промови, всілякі уривки з п'єс та оповідань. <...> Але якщо ми, з іншого боку, будемо занадто обмежені, то зробимо трохи більше, ніж опишемо кілька віршів Браунінга й Теннісона, які використовуємо як зразки» (Langbaum, 59: 75–76).

Традиційне і досить поширене на сьогодні визначення драматичного монологу як тексту з одним мовцем, що не ототожнений з автором, вочевидь, не задовольняє дослідника. Натомість Роберт Лангбаум закликає звернути увагу на внутрішню суть цього жанру. Простеживши його еволюцію від Браунінга до Еліота, дослідник стверджує, що у серцевині форми лежить драматичне співчуття: «Хоча той факт, що поезія є монологом, допомагає виявити наше співчуття до мовця, оскільки ми повинні прийняти його точку зору задля входу в вірш, властивістю монологу все ж залишається бути засобом..., щоб встановити співчутливе ставлення читача до поезії, дати йому “факти зсередини”» (Langbaum, 59: 77). За Лангбаумом, «подавати факти зсередини» означає виводити значення з самого поетичного матеріалу, а не із зовнішнього стандарту судження (Langbaum, 59: 78). Подібною логіки дотримується Адена Розмарін, яка у праці «Сила жанру» стверджує: «...всі поезії, чиїх мовців ми засуджуємо, справді, можуть бути витлумачені як драматичні монологи, але не всі драматичні монологи мають мовців, яких ми вважатимемо морально чи розумово неповноцінними» (Rosmarin, 1985: 100).

Важливо, що хто б не опинився у ролі мовця в драматичному монолозі – герой чи злочинець – стандартні моральні судження не відіграватимуть провідної ролі у формуванні читацької реакції. Суб'єктивна природа жанру штовхає реципієнта будувати судження на основі внутрішньої логіки тексту та динаміки розвитку почуття в ньому; а вже згодом, за потреби, актуалізувати зовнішню етичну матрицю.

Вочевидь, саме такий потужний потенціал утворення власного внутрішньо текстуального морального кодексу відчула в монолозі «Герострат» Володимира Самійленка Олена Пчілка, яка за спогадами

самого письменника, була присутня на зібранні «Літературної Громади», коли автор декламував свій твір. На відміну від публіки, яка загалом схвально відреагувала на монолог Самійленка, Олена Пчілка зауважила: «не варт таку людину вихваляти!» (Тулуб, 1928: 301). Доцільно припустити, що до таких засторог авторитетну письменницю спонукала не буквальна героїзація образу Герострата (вона відсутня у тексті монологу), а власне природа жанру.

Психологізм у зображенні архетипу з чітко окресленим реноме свідчить про вдумливий підхід Самійленка до втілення своєї ідеї. На думку Арсена Каспрука, Герострат молодого поета співмірний з образом Каїна, змальованим Іваном Франком, і навіть є «постаттю значно трагедійнішою» (Каспрук, 1973: 151). Іntenції відмежування від банального визнання Герострата як навіженого, несамовитого лиходія властиві не одному художнику слова, що схильний до оригінального бачення світу. Промовистим є висловлювання Миколи Хвильового у памфлеті «Україна чи Малоросія?»: «...хіба докажеш, що не кожний Герострат – Герострат і не кожному крикунові судилося прославитись в Ефесі?» (Хвильовий, 1990: 576). Водночас персонаж Володимира Самійленка залишається «ментальним типом» (Микола Мартинюк), одержимим манією величі, що віддає «своє життя на жертву заради одночасного (можливо, миттєвого) нетривкого відчуття власної зверхності над світом і самовдоволення» (Мартинюк, 2009: 123).

Тема руйнації є однією з найпоширеніших у світовій літературі, а у спектрі психологічних студій руйнівника важливе місце належить осмисленню причин деструктивної комунікації особистості з культурною спадщиною поколінь. У багатьох художніх творах постає проблема вандалізму, що зумовлює інтерес до мотивації варварства, причин руйнівних інтенцій. Характерне для мистецтва мислення образами відзначається тяглістю зацікавленості до ключових фігур історичних руйнівних акцій, а також міфотворчості, яка засвідчує формування архетипів, що, згідно з юнгіанською теорією, репрезентують універсальні патерни та моделі людської поведінки.

Зафіксована історія трагічних руйнувань справжніх шедеврів світової культури починається з 21 червня 365 р. до н. е., коли було спалено храм Артеміди в місті Ефесі (нині – територія сучасної Туреччини). Цю колосальну, напрочуд урочисту мармурова споруду, над якою працювали талановиті митці упродовж століття, згадують у

своїх творах історики Геродот, Пліній Старший, Теопомп. Зокрема естетичною довершеністю відзначались кілька статуй Артеміди, а 127 іонічних колон храму були прикрашені образами давньогрецьких міфів. Імена творців цього архітектурного шедевру не збереглися в історичній пам'яті, проте вандалістський акт його знищення традиційно пов'язують з іменем Герострата.

Тогочасне правосуддя виголосило вердикт, у якому не лише йшлося про смертний вирок, але й про вилучення імені лиходія з усіх можливих документів («*damnatio memoriae*»), за будь-яку згадку паля можна було поплатитися життям. Проте цю заборону проігнорували літописці, які не могли оминати увагою жоден грандіозний факт. Таким чином, праці Теокомпа, Страбона, Авла Гелія зумовили незнищенність імені Герострата, хоча слава його була умовною, позаяк для наступних поколінь він став уособленням непрощеної ганьби.

«Герострат» Володимира Самійленка побудований відповідно до законів драматичного монологу. Мовець у ньому, очевидно, дистанційований від автора і не є його ліричним альтер-его. Цілком виразним постає розвиток дії, який варто розділити на внутрішній і зовнішній. Останній переконливо репрезентують ремарки, у яких зазначено, як прийнято у драматичних творах, час і місце подій, вказано на дії героя, зокрема підпал храму, який стає розв'язкою твору. Використання лаконічних ремарок наближає монолог до характеристик монодрами. Однак ліричний струмінь зберігається завдяки авторському фокусу на внутрішньому конфлікті, який оприявнює траєкторію самосвідомості Герострата, що неминуче веде до трагічної реалізації ідеї героя. Три частини монологу дозволяють чітко фіксувати еволюцію світоглядних орієнтирів Герострата, генезу його самоідентифікації.

У першій частині Герострат постає радше ліриком із тяжінням до філософського осмислення буття. Він гостро сприймає красу безмежного таємничого світу, що посилює нічний пейзаж з космічною аурою. Монолог увиразнює збережену з античної доби традицію театральної апеляції героя до всевладних богів, до надприродних сил. Як вказує Жанна Бортнік, «ці архаїчні моделі пов'язані з необхідністю отримати допомогу “ззовні”, висловити біль, а в результаті за допомогою мовлення відновити космічну гармонію і подолати хаос» (Бортнік, 2016: 14). Однак Герострат уже в першій частині

засвідчує свій настирливий характер, повсякчасне пульсування цілеспрямованої допитливості. Ні *«життя земнеє»*, ні зорі, *«в котрих одбивалась / Одвічна, невмируща, вища думка»* (Самійленко, 1990: 154), не давали йому відповіді на болючі запити. Ключове питання, яке хвилює його – безсмертя, ця ідея-фікс, яка бентежила людство з найдавніших часів і є наскрізною у літературній творчості – від *«Епосу про Гільгамеша»* до *«Фауста»* Гете.

Унікальність людини і її безпорадність перед неминучістю смерті видається для Герострата абсолютною несправедливістю. Страх перед зникненням, перетворенням в ніщо є наскрізним у першій частині монологу, хоча акцент у ній зроблено на здатності нечисленних сильних натур відповісти на цей виклик думкою про необхідність змінити закони світоустрою. Водночас Герострат Самійленка постає і як звичайна людина, котра *«бажає жити»* і не може змиритися з тим, що її призначення – перетворитися на порох.

Невгамовність пошуку Герострата зумовлена і характерною для нього гіперболізованою заздрістю. Свою тираду, насичену риторичними питаннями, він розпочинає з докору зорям: *«Скажіть мені, навіщо ви безсмертні...»* (Самійленко, 1990: 154), вивисшуючи над ними людську істоту, наділену потужними пізнавальними, інтелектуальними можливостями. Його надмета – *«вічність»*, і туга за нею не дозволяє оцінити персонажу унікальну можливість людського життя, цінність якого лише підсилює усвідомлення його неминучої втрати.

На початку другої частини герой постає у фазі повної депресії, його спустошеність і пригніченість досягають апогею. Завзяття, яким він був позначений у першій частині, змінюється мізантропією та суїцидальними настроями, хоча здійснити самогубство він також неспроможний. Однак маніакальна віра у своє призначення стати вічним не покидає його. Отож починаються пошуки стратегії досягнення цілі, хибність якої очевидна уже у виборі засобів, адже для героя стає зрозумілим: подолати смерть можна єдиним шляхом – *«долю одурити»*. Особливо прискіпливою є його оцінка славетних, для яких не існує часу і до яких Герострат хоче приєднатися. Серед них і боги, існування котрих для бунтаря сумнівне, і міфічні герої-воїни Ахіллес, Гектор, Патрокл, і великі митці, які точно мали свій земний шлях, та по смерті їхні імена світяться ще яскравіше, дивуючи своїм чистим сьайвом. Ці приклади дають надію, що не лише долю – *«можна смерть перехитрити»*. Герострат приймає той факт, що

прощання з життям невідворотне, однак можливим є залишити частку себе у пам'яті нащадків. «Зробить безсмертним» ім'я – це дати собі шанс на фантомне продовження власної присутності серед живущих. Таким чином народжується план, який дає новий імпульс для життєвої енергії героя: «*О, я зроблю велике щось таке, / Що буде більше над діла героїв...*» (Самійленко, 1990: 156). Фактично завершення другої частини повертає Герострата до активного життя, оскільки він знаходить відповіді на питання, під тягарем яких відчував нищівну безпорадність. Своєю місією він визнає досягнення особистісної виняткової слави, яка дозволить йому затьмарити у віках імена інших прославлених особистостей.

Шукання Геростратом способів прославитися відображено в третій частині монологу – у ретроспекції, постфактум. Його наміри самореалізації зазнали краху, а відтак відвертість героя сповнена усвідомлення власного безсилля щодо втілення свого проєкту. Той, хто задумав «великим ділом здивувати землю», у власних очах перетворився на пігмея: «*...я не зможу вдіяти нічого*» (Самійленко, 1990: 156). Спочатку Герострат замахнувся на військову доблесть, але на полі бою страх змусив його вдатися до втечі, після якої почалися внутрішні торттури. Ще одна спроба стати знаменитим у поетичній царині теж виявилася намарною, призвела хіба що до численних глузувань та рефлексій, котрі вганяли самооцінку в глухий кут. Інші форми здобути славу він рішуче відкидає. Зауважмо, що подібна еготраєкторія була обрана і Валентом, сином адвоката Мартіана з однойменної драми Лесі Українки, який у пошуках визнання вибирає між мистецтвом слова і військовою службою, однак його ідеї лише окреслені, отож не дозволяють побачити наслідки. Натомість особистісний крах Герострата-практика актуалізує його бажання помститися, хоч він з трудом визначає об'єкт свого гніву. Чесність з собою деструктивно впливає на аксіологічну ієрархію Герострата. Розмисли над питаннями буття, експерименти самоствердження маргіналізуються, основним рушієм його інтенцій стає спопеляюча «*жадоба невгамовна помсти / За власную нікчемність...*» (Самійленко, 1990: 157). Проте за інерцією він залишається заручником жаги великих діянь, оскільки вважає себе гідним статусу надлюдини. На чому базується його віра у свою вищість? Власне, на здатності мислити про безсмертя, зосередженні на метафізичній таїні, що дано далеко не кожному навіть з тих, кому

дістаються лаври славнозвісності. Він не може змиритися з тим, що обраними часом стають ті, хто, на його думку, не варті «хвали людської». *«Чи я стерплю, щоб вічність тим досталась, / Хто навіть і не думає про неї...?»* (Самійленко, 1990: 157), – запитує Герострат. Він рішуче не погоджується на роль «ефемерних істот», якими, зокрема, був побудований храм Артеміди. Для Герострата храм – «бездушная будова», адже для інакодумця є чужим культ давньогрецьких богів, яким поклонялися сучасники.

У відчаї усвідомлення власного приречення бути «нічим» Герострата хапається за казуальну ідею, яка раптом здається йому виходом з ситуації: *«Нехай страшне, нечуване злочинство / Ім'я моє вікам перенесе...»* (Самійленко, 1990: 157).

Стресовий стан («мішається мій розум») спонукає його остаточно відмовитися від пошуків «хвального діла», його інспірує мрія, що колись промовлятиме його ім'я кожен, «здригнувшись від жаху». Однак останні рядки монологу переконують, що в момент підпалу він діяв не стихійно, а цілком свідомо, оскільки гордий власне тим, що знищить дивовижний храм, плід зусиль тисячів людей, шедевр, що був «окрасою землі», святинею для народів. Він отримує сатисфакцію, викликаючи на прю «безсмертну Артемиду» і тріумфує від уявної псевдовлади над богами. Тепер нікчемність, від якої він страждав, стає в його очах чеснотою, позаяк незаперечним є її торжество над покровителькою своїх співвітчизників – *«...як легко я твою величність / Нікчемністю своєю переміг!»* (Самійленко, 1990: 158). Герострат робить свій вибір на користь репутації безумця, але такого, що залишиться в пам'яті на віки. Таким чином, ефесець досягає своєї мети – він рятує своє ім'я «від руїни» ціною руйнування монументального надбання культури, отож висловлює певність, що він остаточно переміг «безсилий час». Проте його вихідна ідея безсмертя нівелюється, адже фактично Герострат жертвує своїм життям заради спасіння власного імені, що є лише знаком, емблемою, фантомом.

Наукова новизна

У статті вперше в українському літературознавстві представлено цілісний аналіз жанрової специфіки драматичного монологу. На основі теоретичних праць світових та українських вчених визначено його ключові формально-змістові параметри та динаміку розвитку. Доведено, що накладання жанрової матриці драматичного монологу на архетипний сюжет про Герострата дозволив Володимирові

Самійленкові досягнути у своєму творі оригінальної авторської позиції та художнього осмислення геростратівського синдрому.

Висновки

Володимир Самійленко здійснив новаторську для української літератури інтерпретацію архетипу Герострата, який став особливо виразним завдяки вдалому використанню потенціалу жанру драматичного монологу. Персонаж твору максимально дистанційований від автора та наділений автономним голосом. Образ мовця розкрито у напруженій динаміці, його самохарактеристика рельєфно відтворює внутрішню боротьбу. Архітектоніка твору відображає ключові віхи трансформації ціннісних орієнтирів героя та широку амплітуду коливання самоідентифікації. Темпераментне обґрунтування мовцем своїх світогляду, морально-етичних переконань та вчинків створює, хоч і тимчасову, чинну виключно у герметичному світі монологу, а втім переконливу автономну матрицю цінностей. Тому «Герострат» Володимира Самійленка цілком відповідає жанровому канону драматичного монологу і є цінним внеском в жанрово-стильові здобутки української літератури кінця XIX – початку XX століття.

Література

- Бортнік, Ж. (2016). *Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція*: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Чернівці.
- Зеров, М. (1990). *Твори*: В 2 т. Т. 2. Київ: Дніпро.
- Каспрук, А. (1973). *Українська поема кінця XIX – початку XX ст. Ідеї, теми, проблеми жанру*. Київ: Наукова думка.
- Мартинюк, М. (2009). *Національна ідея в життєтворчості Володимира Самійленка*. Луцьк: Твердиня.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Самійленко, В. (1990). *Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. Статті та спогади*. Київ: Наукова думка.
- Староста, О. (2019). Цикл «Елегії» В. Самійленка: на шляху від народництва до модернізму. *Науковий вісник Ужгородського університету: серія: Філологія*, 2(42), 162–167.
- Тулуб, О. (1928). Матеріали до життєпису Володимира Самійленка. *За сто літ: Матеріали з громадського й літературного життя України XIX і початків XX століття*. Київ: Держвидав України. III, 295–314.
- Хвильовий, М. (1990). *Твори*: у 2 т. Т. 2. Київ: Дніпро.

- Abrams M. H., gen. ed. (2005). «Dramatic Monologue». *A Glossary of Literary Terms*. 8th ed. Boston: Thomson Wadsworth, 2005. 70–71.
- Curry, S. S. (1908). *Browning and the Dramatic Monologue*, Boston. URL: <http://surl.li/mjwqf> (дата звернення 26.05.2023).
- Goldman L. *Rasine*, Paris: L'Arche, 1970. p. 26
- Howard, C. (1910). The Dramatic Monologue: Its Origin and Development. *Studies in Philology*, 4, 31–88. URL: <https://www.jstor.org/stable/4171651> (дата звернення 26.05.2023).
- Langbaum, R. *The Poetry of Experience: the Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. 1957. New York. URL: <http://surl.li/mjwqs> (дата звернення 26.05.2023).
- Paige, D. D. ed. (1950). *The Selected Letters of Ezra Pound (1907–1941)*. London: Faber & Faber.
- Rosmarin, A. (1985). *The Power of Genre*. University of Minnesota Press.

References

- Bortnik, Zh. (2016). *Suchasna monodrama yak kulturno-istorychnyi fenomen: heneza, poetyka, retseptsii*. [Contemporary monodrama as cultural and historical phenomenon: genesis, poetics, perception]. : dys. ... kand. filol. nauk : 10.01.06. Chernivtsi. (in Ukrainian)
- Zerov, M. (1990). *Tvory* [Works]: V 2 t. T. 2. Kyiv: Dnipro. (in Ukrainian)
- Kaspruk, A. (1973). *Ukrainska poema kintsia XIX – pochatku XX st. Idei, temy, problemy zhanru*. [Ukrainian Poem of the Late 19th and Early 20th centuries: Ideas, Themes, and Problems of the Genre]. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)
- Martyniuk, M. (2009). *Natsionalna ideia v zhyttietvorchosti Volodymyra Samiilenka* [The national idea in the life and work of Volodymyr Samoilenko]. Lutsk: Tverdynia. (in Ukrainian)
- Pavi, P. (2006). *Slovnyk teatru* [Dictionary of Theatre]. Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka. (in Ukrainian)
- Samiilenko, V. (1990). *Poetychni tvory. Prozovi tvory. Dramatychni tvory. Perespivy ta pereklady. Statti ta spohady* [Poetic works. Prose works. Dramatic works. Reproductions and translations. Articles and memoirs]. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)
- Starosta, O. (2019). Tsykl «Elehii» V.Samiilenka : na shliakhu vid narodnytstva do modernizmu [The cycle of “Elegies” by V. Samoilenko: on the way from folklore to modernism]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu : seriia: Filolohiia*, 2(42), 162–167. (in Ukrainian)
- Tulub, O. (1928). *Materialy do zhyttiepysu Volodymyra Samiilenka* [Materials for the biography of Volodymyr Samoilenko]. *Za sto lit: Materiialy z hromadskoho y literaturnoho zhyttia Ukrainy XIX i pochatkiv XX stolittia*. Kyiv: Derzhvydav Ukrainy. (in Ukrainian)
- Khvylovyi, M. (1990). *Tvory* [Works]: u 2 t. T. 2. Kyiv: Dnipro. (in Ukrainian)
- Curry, S. S. (1908). *Browning and the Dramatic Monologue*, Boston. URL: <https://www.gutenberg.org/files/35989/35989-h/35989-h.htm>. (in English)

- Goldman L. *Rasine*, Paris: L'Arche, 1970. p. 26. (in English)
- Howard, C. (1910). The Dramatic Monologue: Its Origin and Development. *Studies in Philology*, 4, 31–88. URL: <https://www.jstor.org/stable/4171651>. (in English)
- Langbaum, R. *The Poetry of Experience: the Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. 1957. New York. URL: <http://surl.li/mjwqs>. (in English)
- Paige, D. D. ed. (1950). *The Selected Letters of Ezra Pound (1907–1941)*. London: Faber & Faber. (in English)
- Rosmarin, A. (1985). *The Power of Genre*. University of Minnesota Press. (in English)

Oleksandra Visych. Genre Specificity of Volodymyr Samiilenko's Monologue "Herostratus". The article analyzes the genre structure of Volodymyr Samiilenko's monologue "Herostratus" in the light of modern theories of synthetic genres. **Scientific novelty**. For the first time in Ukrainian literary studies, the work presents a holistic analysis of the genre specificity of a dramatic monologue. On the basis of theoretical works of world and Ukrainian scholars, its key formal and semantic parameters and dynamics of development are determined. It is proved that the superimposition of the genre matrix of the dramatic monologue on the archetypal plot of Herostratus allowed Volodymyr Samiilenko to achieve in his work an original author's position and artistic comprehension of the Herostratian syndrome. **The purpose of this article** is to outline the genre originality of the dramatic monologue and the author's innovation by Volodymyr Samiilenko. **The theoretical and methodological basis** of the study is the genological studies of the twentieth and early twenty-first centuries, which generalize the specifics of the dramatic monologue and substantiate its genre parameters as a synthetic phenomenon. **Conclusions**. Volodymyr Samiilenko has made an innovative interpretation of the Herostratus archetype for Ukrainian literature, which has become especially expressive due to the successful use of the potential of the dramatic monologue genre. The character of the work is as distanced from the author as possible and is endowed with an autonomous voice. The image of the speaker is revealed in tense dynamics, his self-characterization reproduces his inner struggle in relief. The architectonics of the work reflects the key milestones in the transformation of the protagonist's values and the wide amplitude of self-identification fluctuations. The speaker's temperamental justification of his worldview, moral and ethical beliefs, and actions creates a temporary, yet convincing autonomous matrix of values, which is valid only in the hermetic world of the monologue. Therefore, Volodymyr Samiilenko's Herostratus corresponds to the genre canon of the dramatic monologue and is a valuable contribution to the genre and style achievements of Ukrainian literature of the late 19th and early 20th centuries.

Key words: dramatic monologue, genre, lyrics, drama, archetype, Volodymyr Samiilenko, Ukrainian literature

Вісич Олександра Андріївна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія», <https://orcid.org/0000-0002-1706-1147>; oleksandra.visych@oa.edu.ua